

MANUAL DE LEITURA

A Morte de Danton

*Hoje tudo é feito
com carne humana.*

TNSJ
TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO

GEORG BÜCHNER
A Morte de Danton

Tenho andado a estudar a história da Revolução. Senti-me como que aniquilado sob o terrível peso do fatalismo da História. Encontro na natureza humana uma espantosa igualdade; nas relações humanas, uma violência inevitável, inerente a todos e a ninguém. Cada indivíduo é apenas espuma na crista da onda; a grandeza, um puro acaso; a força do gênio, um jogo de fantoches, uma luta ridícula contra uma lei de ferro: reconhecê-la é o máximo que podemos alcançar, dominá-la é impossível. Deixei de me curvar diante dos grandes nomes e dos pilares da História. Habituo o olhar ao sangue. Mas não sou nenhuma lâmina de guilhotina. O “tem de ser” é uma das palavras de maldição que presidiram ao batismo do homem. É aterradora a sentença: os males virão, e aí daqueles por quem eles passem. O que é que em nós mente, mata, rouba?

GEORG BÜCHNER

Carta a Minna Jaeglé, 1834

Trad. João Barrento

ESTREIA

A Morte de Danton

Dantons Tod (1835), de Georg Büchner

tradução

Francisco Luís Parreira

encenação

Nuno Cardoso

cenografia

F. Ribeiro

figurinos

Nelson Vieira

desenho de luz

José Álvaro Correia

sonoplastia

João Oliveira

vídeo

Fernando Costa

voz

Carlos Meireles

movimento

Elisabete Magalhães

dramaturgia

Ricardo Braun

assistência de encenação

Nuno M Cardoso

com

Afonso Santos *Lacroix, Soldado, Cidadão, Deputado*

Albano Jerónimo *Danton*

António Afonso Parra *Hérault-Sécheles, Jovem Cavalheiro, Cidadão, Deputado*

Joana Carvalho *Lucile, Mulher de Simon, Adelaide, Thomas Payne, Mulher, Membro da Junta*

de Salvação Pública, Deputado

João Melo *Camille Desmoulins, Lionês, Cidadão, Deputado*

Mafalda Lencastre *Julie, Lionês, Eugénie, Billaud-Varennes, Mulher, Deputado*

Margarida Carvalho *Dama das Cartas, Rosalie, Barère, Mulher, Cidadão, Deputado*

Deputado

Maria Leite Marion *Baladeiro, Laflotte, Mulher, Deputado*

Mário Santos Philippeau *Legendre, Dillon, Cavalheiro*

Nuno Nunes Robespierre *Madame, Mercier, Carcereiro*

Paulo Calatré Simon *Hermann, Deputado*

Rodrigo Santos *Saint-Just, Cidadão, Cavalheiro, Carreteiro*

Sérgio Sá Cunha *Paris, Collot d'Herbois, Cidadão, Jovem*

produção

TNSJ

O espetáculo integra um pequeno excerto do filme *Le Sang des bêtes* (1949) de **Georges Franju**

A banda sonora inclui os seguintes temas, tratados a partir dos originais:

Por una Cabeza, de **Carlos Gardel**

Musica Ricercata: I. Sostenuto

de **György Ligeti**

interpretação **Pierre-Laurent Aimard**

An der schönen, blauen Donau, Op. 314

de **Johann Strauss II**

interpretação **Zubin Mehta**

& **Wiener Philharmoniker**

dur. aprox. **2:30** com intervalo

M/12 anos

Espectáculo em língua portuguesa,

legendado em inglês.

Teatro Nacional São João

18-29 setembro 2019

18 set qua 21:00

qua+sáb **19:00**

qui+sex **21:00**

dom **16:00**

Língua Gestual Portuguesa

+ **Audiodescrição**

29 set dom 16:00

Conversa pós-espetáculo

19 set

Theatro Circo (Braga)

4 outubro 2019

Teatro Aveirense (Aveiro)

18 outubro 2019

Teatro Húngaro de Cluj

(Cluj-Napoca, Roménia)

Festival da União dos

Teatros da Europa

23 novembro 2019

Teatro Nacional D. Maria II

(Lisboa)

9-19 janeiro 2020

ÍNDICE

"Tens de ler isto, pá!", NUNO CARDOSO	5
La Fatalité, FRANCISCO LUÍS PARREIRA	9
Arx Tarpeia Capitoli proxima, REGINA GUIMARÃES	21
"Os príncipes saíram dos palácios e deixaram lá os atores", conversa NUNO CARDOSO & FRANCISCO LUÍS PARREIRA	27
"Como reinventar esse terror hoje em dia?", SLAVOJ ŽIŽEK	39
Criaturas da revolução, RUI TAVARES	43
Büchner: Uma Revelação, STANLEY KAUFFMANN	51
Ensaio para a morte e ressurreição de atores, JORGE LOURAÇO FIGUEIRA	55
Súmula da Revolução Francesa até à morte de Danton	65
"Uma oblação de sangue e ossos", SIMON SCHAMA	73
Georg Büchner: uma biografia, JOÃO BARRENTO	81
Notas biográficas	89

“Tens de ler isto, pá!”

NUNO CARDOSO

1.º Movimento

Allegro Vivace

“Fartei-me dos bancos de escola; fiquei com calos nas nádegas, como os macacos.”

A Morte de Danton apareceu enquanto fazia sombra, e pouco mais, nos pátios da Universidade de Coimbra. Um colega passou-me a sua edição no café Moçambique, pouso de estudantes calaceiros, onde se bebia cerveja, jogava matrecos e se “discutia política”. Acedi, pois, a Büchner, estava o teatro longe de qualquer cogitação e atores era coisa que via, de vez em quando, no Teatro Gil Vicente.

A revolução e a utopia, a vertigem de morte e de vida, o terror e a liberdade, o prazer e a ascese, foi tudo lido como texto revolucionário e não como peça de teatro. Um manifesto, embrulhado num aparente palimpsesto, atirado com um “tens de ler isto, pá!”.

As frases martelaram-me os olhos, deram sentido à desorientação deste representante da geração à rasca, enrascado a tentar perceber que raio estava a fazer na cidade, longe da terra e da família, numa faculdade sem piada.

Mais sentida do que entendida, a leitura não prestou atenção ao reparo do olhar clínico de Büchner: a falha sísmica da revolução, de todas as revoluções.

As frases soltas assentavam que nem uma luva à sensibilidade juvenil. Formavam um manual de conduta paradoxal, sem atos, cenas ou personagens. Apenas discurso ininterrupto e sôfrego; e reconhecimento de um caminho mais interessante do que qualquer Livrinho Vermelho ou sessões de esclarecimento nas sedes das juventudes partidárias, inspiradas em treinos de captação de talentos para as camadas juvenis de clubes da primeira divisão. Ambos na moda, na altura.

Larguei a faculdade, larguei Coimbra e fiquei com Büchner, *A Morte de Danton* e o Teatro.

2.º Movimento

Andantino

“Ainda não passaste tempo suficiente a desejar a morte.”

A Morte de Danton cirandou pelo palco aos encontrões desde o início. Espreitava a cada leitura, a cada início possível, e era invariavelmente empurrada para o camarim do “logo a seguir”. As desculpas eram muitas, mas, no fundo, resumiam-se a medo. Esta *Morte* é perigosa, é o perigo que transporta, na sua forma e substância, que fez dela a mais rompanete primeira obra de qualquer dramaturgo da tradição ocidental.

A intensidade de Büchner foi praticada, antes, no seu rasgo inacabado: *Woyzeck*. O delírio deste soldado é, também ele, preâmbulo do teatro contemporâneo e o imaginário que convoca, telúrico, estava-me mais próximo. Um quase retrato vivo da minha família, feita de mineiros, operários e jornalistas aos trambolhões pela vida. Personagens fraternas deste soldado, partilhando o atropelamento como destino.

A Morte de Danton – com a realidade a despenhar-se sobre o peso das suas contradições, costurada a Romantismo e estilhaços de História, com a sua luta titânica pelo amanhã, espartilhada entre as glosas de Shakespeare e delírios oníricos – é demasiado exigente. Uma autópsia do colapso recortada numa dramaturgia colapsada. O inacabado *Woyzeck*, com os seus vazios, seduzia uma vaidade tonta de autor em segunda mão.

Ainda assim, na sala de ensaios, uma frase emprestada de *A Morte de Danton* acompanhou todo o trabalho, do início ao fim: “A vida é uma puta, fornicava com o universo inteiro.”

3.º Movimento

Adagio

“Mas vá ao teatro, siga o meu conselho.”

Vi e ouvi *A Morte de Danton* pela primeira vez em Guimarães, evocada por Jorge Silva Melo. Para infelicidade dos espectadores da minha fila, não consegui ficar quieto o espetáculo inteiro. Na semiobscuridade do palco, o texto, de tantos encontros, fugira do camarim “logo a seguir”, e corria livre nas vozes dos Artistas Unidos.

Experimentei a sensação de perda de um amigo que partiu sem que lhe tenhamos dito o que devia ter sido dito.

Os bichos-carpinteiros aumentaram à medida que escutava o primeiro ato a viajar do salão à rua, da rua à assembleia, da assembleia ao prostíbulo, para chegar a um quarto e a um confronto. O desejo e contradição de Danton embatem na ascense e impenetrabilidade de Robespierre. Um diálogo demasiado ágil há 200 anos, a rematar uma dramaturgia quase cinematográfica.

Na vertigem de morte do segundo ato, a fechar uma sequência de pequenos episódios documentais, percebi, ou se calhar imaginei, a primeira reflexão meta-teatral na boca de Camille Desmoulins, a abrir caminho à demolição da Quarta Parede. Impossivelmente há 200 anos.

Impelido pelos discursos do final do segundo ato – um, colhido às palavras do Robespierre da Convenção Nacional, o outro, ficcionado na boca de Saint-Just, dando voz ao próprio Büchner –, viajei na agonia do terceiro ato, o Processo de Danton. Um ponto-contraponto como em Eisenstein, pensei. A abrir, a peroração de Payne, menos sobre Deus e mais sobre a proximidade da morte. A fechar, a rua esmagada pela volubilidade do povo, que ecoa outro povo, o de *Coriolano*.

Cheguei assarapantado ao quarto ato e desaguei no Nada. Deixa demolidora de Danton na madrugada da execução, síntese casada com o lirismo de Julie e Lucile.

Depois, um “Viva o Rei!” para o final, após a guilhotina. Um final mortal como um tiro de pistola na têmpora ou, mais justamente, no coração. Vi, ouvi, bati palmas e fui para casa.

4.º Movimento

Allegro Moderato

“Somos todos anjos e canalhas, génios e imbecis.”

A decisão adiada durante anos, o “logo a seguir” chega no fim de Junho, com o São João. O reencontro. Tenho nas mãos, em folhas A4, a nova tradução de Francisco Luís Parreira de *A Morte de Danton*. Pronta a trabalhar, a riscar, sublinhar.

Apontada aos corpos de 13 atores. De facto, não podiam ser nem mais, nem menos. A história vinha de longe e sou supersticioso.

Desde o primeiro dia, muitas dúvidas. A peça é mutável, variável. De época para época. De cabeça para cabeça. Da juventude para a meia-idade. Muitas perguntas.

O que foi, o que é a palavra Revolução? Onde acaba o teatro e começa a política? São o mesmo? Prazer ou dever? Terror ou clemência? Tomar partido? Haverá partido, sequer? Razão ou não importa? Cidadãos, o que queremos, afinal?

Com o passar dos ensaios, outras perguntas mais singelas, mas nem por isso mais fáceis.

Como preservar a narrativa de 40 personagens em 13 rostos? Matadouro, esgoto ou barragem? Ventoinha, lâmina, guilhotina? Como fazer ressoar estas palavras num espectador, onde até o 25 de Abril já não lhe convoca a memória? Sobrecasacas ou *t-shirts*?

Sempre perguntas, até hoje, à estreia. Uma tentativa sem respostas ou um mapa do tesouro para *A Morte de Danton*. Parceira de anos, ainda hoje mais sentida do que entendida, mais expelida do que construída nestas 13 vozes, movimento visível de uma voz coletiva, bem maior, que vai da Praça da Batalha, ocupa o Carlos Alberto, enche o Mosteiro de São Bento da Vitória e soletra Teatro Nacional São João.

No fim, uma única certeza: fazer Teatro é uma insurreição coletiva, um desejo de Revolução, de Cidade. No fim, uma constatação possível: uma Revolução não falha nem triunfa. ALTERA.

La Fatalité

FRANCISCO LUÍS PARREIRA

Em textos com função análoga à da presente introdução e, em geral, na *Büchnerforschung*, é frequente ler-se duas afirmações que, aparentemente, podem já comparecer desoneradas de verificação e que formam um daqueles casulos de que desponta misteriosamente a borboleta da percepção geral. A primeira é a de que *A Morte de Danton* é a mais formidável primeira peça jamais escrita, a mais portentosa estreia de um autor na escrita dramática; a segunda, que sem dúvida dá à primeira tudo de que ela necessita, recorda que o jovem de 21 anos que a compôs em 1835 se projectou, com essa obra, ao estatuto de precursor absoluto da modernidade teatral. Esta última afirmação não será imprecisa nem exorbitante: ela reproduz uma percepção que as próprias vanguardas modernistas não hesitaram em difundir e que favoreceu depois o critério ou alfinete com que os estudos teatrais puderam isolar a singularidade de Büchner. Quanto a este aspecto, é útil recordar que a fortuna crítica de *A Morte de Danton*, bem como da restante produção literária de Büchner – essencialmente, os textos dramáticos *Leônicio e Lena* e *Woyzeck*, e a *novella* inacabada *Lenz* –, é um fenómeno interior aos modernismos teatrais nos seus desenvolvimentos ainda tateantes; em bom rigor, ela inicia-se na década de 1880, em ambiente de verdadeira redescoberta, quando uma oportuna edição da responsabilidade de K.E. Franzos revoga o meio século de obscuridade em que aquelas obras, inéditas ou simplesmente esquecidas, haviam permanecido desde a morte do seu autor, em 1837, e permite, primeiro a Hauptmann e aos naturalistas alemães, depois a Wedekind e por fim aos expressionistas, saudar uma dramaturgia radicalmente nova e sem precedente que vinha interpelá-los como uma espécie de expressão proléptica da modernidade teatral de que eles mesmos eram promotores ou aprendizes. Filtrado por essa via para os canais da vanguarda cénica, o teatro de Büchner, que conhece uma atenção generalizada após a estreia cénica de *A Morte de Danton*, em 1916, pela mão de Max Reinhardt, no Freie Volksbühne de Berlim, pôde assim afectar-se gradualmente a aura de uma origem mítica e revolucionária a que as vanguardas deviam retrogradar o seu próprio projecto e a sua própria história.

Se glosamos aquelas duas afirmações, repetindo aqui o frequente *hommage reconnaissant* da literatura secundária, não é só para fazer a sempre inevitável incursão pelo domínio das verdades bem conhecidas: é sobretudo para estabelecer um contraste. Elas dão sinal de que o significado de *A Morte de Danton* na história do texto dramático se encontra bem consolidado. Existe, porém, uma segunda história a que o texto exige responder, uma história que lhe é, por assim dizer, mais íntima, mais imediatamente próxima das circunstâncias materiais da sua composição, sem que, não obstante, o significado que a peça nela assume apareça tão singularmente seguro e cristalizado. Essa segunda história é a da literatura revolucionária. Com esta designação, não se pretende demarcar um domínio de obras como, por exemplo, *A Educação Sentimental* ou *Finnegans Wake*, para as quais tenha sido questão revolucionar o significado e a função da literatura (embora a inclusão de *A Morte de Danton* nesse conjunto não fosse ilícita); ao contrário, ela faz menção daquela literatura, não simplesmente ocupada com a Revolução ou nela originada, para a qual a ideia de

Revolução é uma preocupação primária e um horizonte regulador a cujo serviço se declara e cujo advento quer precipitar. Que a peça esteja, pelo menos, capturada nessa segunda história é a própria peça, nos seus aspectos internos, a sugeri-lo; o que ela sugere, numa palavra, é que relativizemos a sua natureza teatral. Para o estudioso da história do texto dramático, isso não deverá constituir um repto surpreendente; ele está obrigado a constatar, com efeito, que *A Morte de Danton* é, para o critério histórico-teatral, uma instância anacrónica, que a estrela que a rege é a da dissidência, que a peça está radicalmente isolada da cultura literária e dramática da sua época – que ela está, em suma, cheia de “erros”. Foram decerto esses “erros” que recomendaram o teatro de Büchner à atenção das vanguardas, aparecendo-lhes como virtudes; referimo-nos à sua estrutura aberta e episódica, às abruptas mudanças de cena, às ousadas escolhas temáticas, ao materialismo indefectível, à obscenidade, à emancipação cénica da canalha, que pode por fim tramitar no palco uma consciência de classe e comandar uma representação da História (de modo já explícito no *Woyzeck*)... Também ao curioso hábito de fazer a personagem abandonar a cena para reentrar logo a seguir num lugar e num tempo diferentes (o que prefigura a montagem cinematográfica mas é, sobretudo, um modo de assinalar que o texto *autêntico* é metafórico), ou ainda à escolha de um anti-herói passivo, inserido numa intriga que é montada precisamente para revelar essa passividade e que, por conseguinte, renuncia a cumprir a unidade de decisão e acção que caracterizava, por exemplo, o drama idealista schilleriano. “Erros” destes teriam fulminado os hábitos de produção da época, além de exasperado os censores; sugerem também que Büchner considera os costumes e a sensibilidade teatral da sua época inapropriados para o drama que importa pensar, um drama que, por essa razão, se exclui liminarmente de qualquer aproximação à cena. Significa isto que, embora assumida a forma de um guião teatral, *A Morte de Danton* está colocada num lugar renitente à determinação teatral, em que esta não tem, por assim dizer, jurisdição e as relações que lhe é permitido estabelecer são meramente analógicas ou, se puder ser dito, de superfície.

Esse lugar, como indicado, é-lhe comunicado pelo pensamento da Revolução e por essa segunda história em que está capturada: é ela que lhe transmite a sua ordem de finalidades e a sua urgência. A este respeito, convém lembrar que, embora *A Morte de Danton* seja a primeira peça de Büchner, é o seu segundo texto *impresso*. O primeiro é um panfleto de oito páginas intitulado *Hessliche Landsbote (O Mensageiro do Hesse)*, um manifesto destinado a catalisar um levantamento revolucionário no Estado do Hesse, cujas consequências infortunadas determinam o foco e as preocupações de *A Morte de Danton*, bem como as circunstâncias da sua redacção. A implicação é a de que o projecto dramático a que a peça corresponde é a continuação de um projecto político. Nesta medida, a perspectiva deve ser invertida e *A Morte de Danton* deve ser vista, não como um texto teatral envolvido com a Revolução Francesa, mas como um texto revolucionário obrigado a envolver-se com o teatro por imposição ou contaminação do seu objecto. Para esclarecer razões, é necessário proceder aqui a uma interrupção büchneriana e mudar abruptamente de cenário.

Büchner redigiu *A Morte de Danton* num período de cinco semanas do Inverno de 1835, no isolamento do laboratório de anatomia anexo à casa paterna, em Darmstadt, mais precisamente na mesa de dissecação sobre a qual jazia um atlas anatómico que ali honestava os seus deveres de estudante e em cujas páginas, ao fim de uma noite de trabalho, ele escondia os manuscritos do seu labor dramático,

por não exibi-lo ao desconfiado escrutínio do pai. O pai era um cirurgião bem estabelecido; admirara Napoleão, em tempos, mas transferira essa devoção para o Grão-Duque e recolhera vantagens sensíveis (em nada somos mais severos, dizia Goethe, do que contra os erros que abandonámos). Se não fosse a boa reputação do apelido, talvez não tivesse sido permitido ao jovem Georg, semanas antes, fugir incólume de Giessen e refugiar-se entre a família, negando culpas e sem mais contrariedades que uma inconclusiva rusga policial. Enquanto escrevia, no entanto, conservava à mão a escada e o arsenal da fuga meditada, para o caso de se cumprir a ordem de detenção que estimava iminente. De tudo isto, já diremos as razões.

Cinco semanas foram prazo que a si mesmo se impôs; antecipava que a publicação da peça lhe garantiria uma quantia bastante a fugir de Darmstadt e da Alemanha e regressar a Estrasburgo, onde, dois anos antes, iniciara estudos superiores e travara contacto com aquilo que o actual clorofórmio opinativo costuma designar com o pleonasma “política radical”, como se a “não radical” tivesse alguma coisa de político. Radical era então a cidade de Estrasburgo, e turbulenta; o berço remoto do *Sturm und Drang* fora, em 1830, um dos principais centros da agitação que precipitou a Revolução de Julho, que depusera os Bourbon, entronizara o rei-cidadão Louis Philippe e instituíra essa singularidade da história política conhecida como “monarquia burguesa”. Daí a pegar fogo ao rastilho europeu, foi um passo: primeiro em Bruxelas, logo em Agosto, com a revolta católica contra a opressão holandesa; depois na Itália, contra o invasor austríaco; em Varsóvia, com a revolta dos cadetes contra a tirania insuportável de Nicolau I... Estrasburgo era também, por aqueles dias, uma cidade de trânsito ou abrigo para muitos exilados alemães e, durante os dois anos que ali permaneceu, este ambiente terá imposto o seu filtro muito especial às notícias que lhe chegavam da Alemanha, onde a crise rural, o aumento da dívida camponesa, a inflação galopante, a rapacidade insaciável dos mesmos de sempre, as leis draconianas, a repressão burocrática, geraram, desde a década de 1820, cerca de cento e cinquenta insurreições, sobretudo rurais e pelo pão, que de passo tinham criado reivindicações sucedâneas, burguesas e inspiradas pelos dias de Julho franceses, de constituições escritas, liberdade de imprensa e órgãos representativos. Por toda a Europa, a repressão fora cruel e sangrenta, mas nada excedeu o zelo prussiano e alemão; a Confederação Alemã era, essencialmente, um enorme sistema prisional; só em 1833, 33 estudantes foram condenados à morte pela roda ou pela decapitação com machado, e outros 165 a prisão perpétua. Boa parte do macabro contingente era formada pelos que, em Abril de 1833, aliados a nacionalistas polacos, empreenderam um assalto ao quartel de Frankfurt com o propósito de proclamar a República: falharam miseravelmente. Numa carta aos pais, o jovem estudante de Medicina comenta o acontecimento:

Se alguma coisa nos pode ajudar hoje é a violência. [...] Acusa-se os jovens de recorrerem à violência. Mas não vivemos nós num estado de violência permanente? Posto que nascemos e crescemos dentro de uma prisão, já não damos conta de que estamos num calabouço, agrilhoados de pés e mãos e com a mordaza na boca. A que chamamos nós *ordem legal*? A uma lei que converte a grande massa dos cidadãos em gado servil, de modo a satisfazer as necessidades perversas de uma minoria insignificante e depravada? Essa lei, respaldada pela força bruta dos militares e as estúpidas intrigas dos seus agentes, é uma brutal e perpétua violência infligida ao direito e ao bom senso, e eu combatê-la-ei com a *mão* e com a *boca* onde e sempre que puder.¹

Não foi omisso nestas intenções. Compelido pelo regimento universitário a concluir os seus estudos na Alemanha, instalado em Giessen para esse efeito, filia-se numa organização revolucionária secreta, o ramo alemão da Sociedade dos Direitos Humanos, e compõe *O Mensageiro do Hesse*, o manifesto que, disseminado clandestinamente, atearia o fogo da justiça e, no dia concertado, conduziria as massas sublevadas. O manifesto proclamava que os impostos eram uma dízima de sangue, que a lei era a coutada privada das classes supérfluas. Alternava o detalhe estatístico e a grande retórica, e vociferava a revolução violenta: “quem quer que afronte o povo com a espada morrerá pela espada do povo”; cuidava de distinguir a falsa revolução da autêntica, que seria propulsionada pela desigualdade social, pelos pobres contra os ricos, e não pelos intelectuais.² A madrugada da conjura é desarticulada pela denúncia de um infiltrado; os mensageiros, na posse dos anónimos panfletos, são detidos e encarcerados. Sabe-se do envolvimento de Georg, mas não há provas conclusivas. Encarregado da investigação estava um magistrado que Büchner conhecia de Giessen e de cuja estupidez ousara rir-se francamente. Tratava-se de um alcoólatra ressentido e vingativo; conduziu as sessões de tortura, levou alguns detidos ao suicídio; o maior amigo de Büchner, Karl Minnigerode, detido com os exemplares ainda frescos cosidos à roupa, morrerá no calabouço três anos depois. O magistrado e os seus agentes serão, segundo indicação posterior de Büchner, as musas de *A Morte de Danton* tal como dissecada no laboratório de anatomia. Ao praticar essa dissecação, pesará no espírito de Büchner o temor do cárcere e da tortura, o cálculo da fuga necessária, o encarceramento substitutivo personificado na vigilância do pai; seguramente também a decepção da experiência revolucionária, agravada pela informação de que o destinatário do manifesto, o povo insurrecto, se apressou a denunciar às autoridades os exemplares que lhe chegaram, e não menos, por fim, algo daquilo a que, noutros contextos, se chamou a “culpa do sobrevivente”.

A determinação do significado da Revolução Francesa constituiu, na primeira metade do século XIX, a questão capital na mobilização da acção e do pensamento revolucionários. Para a geração de Büchner e para a que a precedeu, essa Revolução não fora uma simples convulsão nacional ou um acontecimento histórico demarcado; ela aparecia ainda como justificadamente aparecera aos entusiastas da primeira hora: como o evento decisivo da História humana. Apesar de malograda, estava viva, não talvez como um recurso potencial, mas como uma estrutura paradigmática: mudara radicalmente a Europa e formara o campo hiperextenso dos conceitos que asseguravam a coesão da experiência e da acção políticas. Nessa formação, porém, estavam também generalizadas as várias contradições que a tinham dilacerado nos seus momentos críticos e determinado o seu impasse final. Temos uma ideia dessas contradições, mesmo no interior da literatura revolucionária ou reformista da época, quando se trata de determinar o significado essencial da herança jacobina. Desta indagação, originam-se duas posições diametralmente opostas. Por um lado, da memória do Terror jacobino e da interpretação legítima de que ele, sem ter melhorado a condição dos oprimidos, demonstrara a incompatibilidade entre a lógica revolucionária e a intervenção reguladora da razão, deduzia-se o temor ou a aversão ideológica à revolução democrática; por outro lado, persistia a ilusão de que, se o Terror jacobino tivesse podido conduzir-se até à sua conclusão lógica, a penúria e a servidão teriam sido efectivamente canceladas e o programa revolucionário cumprido.³



É a infiltração desta antinomia que comunica à *Morte de Danton* a sua tipologia propriamente trágica. A acção da peça abrange um período breve e preciso de treze dias na Primavera revolucionária de 1794, iniciando-se no dia da execução de Jacques-René Hébert e do grupo dos *enragés*, a 24 de Março, e terminando pouco depois da execução de Georges Danton e da facção dita dos *indulgents*, a 5 de Abril. Ambas as purgas foram conduzidas por Robespierre e os jacobinos, que, tendo assim eliminado todos os rivais na luta pelo poder – a esquerda radical e os revolucionários moderados –, dão prova da sua determinação em impor a identificação do corpo estatal com os seus próprios ideais; durante os três meses subsequentes, até ao golpe de 9 de Termidor, que põe termo à ditadura jacobina, o estado de excepção ditatorial conhecido como Terror é alargado a todas as esferas de acção do Estado. A peça de Büchner, com algumas poucas excepções, consegue apresentar uma imagem assinalavelmente completa dos acontecimentos que marcam aquele breve período, incluindo o encontro de Danton com Robespierre, o julgamento de Danton e até a alegada conspiração de Lucile Desmoulins e do general Dillon para criar um levantamento popular que libertasse os dantonistas e derrubasse a Convenção.

Esses treze dias constituem o *momento absoluto* da Revolução Francesa; neles se culmina a lógica do Terror e a Revolução interioriza aquele “grau de furor que nenhuma coisa humana jamais exibira até este ponto”;⁴ todas as contradições que cruzam a experiência revolucionária são neles actualizadas, para se depurarem e estremarem na acção – à sombra da guilhotina, dir-se-ia. Trata-se, por conseguinte, do momento em que tudo se joga e se decide o êxito ou malogro irreversíveis da Revolução. Para o dramaturgo, são dias *magnos*, quer dizer, possuem aquela qualidade de que uma antiga prescrição fazia depender o efeito completo da trama trágica; para o revolucionário, oferecem o momento crítico em que é possível recolher, perfeitamente formada, a dilaceração – conceptual e afectiva – que percorre a sua própria experiência. Para ambos, e também para o anatomista preciso, urge então deixar a Revolução falar por si mesma, ressuscitando-a com precisão analítica naquele momento do seu curso em que, para parafrasearmos Shakespeare, a sua alma se separou das acções do corpo e ela, na sua desavença interior, começou a agonizar. Para Büchner, ter-se-á tratado, literalmente, de dar uma segunda oportunidade ao drama revolucionário, para que ele pudesse articular as razões do seu impasse e dar ocasião, eventualmente, a uma acção renovada.

Numa carta da Primavera de 1834, dirigida a Minna, sua prometida, Büchner anuncia que anda a estudar a Revolução Francesa e dá conta do seu estado de espírito:

Sinto-me esmagado pelo espantoso fatalismo da História. Encontro na natureza humana uma terrível monotonia; nas circunstâncias humanas, uma violência inelutável que impende sobre todos e sobre ninguém. Os indivíduos são apenas a espuma da onda; a grandeza, mera casualidade; a superioridade dos génios, um baile de marionetas, uma luta ridícula contra uma lei de ferro que concede o único triunfo de a reconhecermos, jamais de a dominarmos.⁵

“Fatalidade” e “Revolução” são, em princípio, dois termos incompatíveis. O fatalismo concede que o caminho da História está predestinado – e é horrífico. Os acontecimentos tomam o seu curso numa terrível uniformidade e a acção política

pode muito pouco: é tão-só a tentativa fútil de lutar contra um férreo imperativo que não sabe escrutinar e que, perversamente, absorve nos seus fins autónomos os meios que julgamos conceber em liberdade. O fatalismo é a Medusa activa no repertório existencial de todo o revolucionário. Que a Revolução Francesa suscite este sentimento, só pode ser interpretado num sentido: ela contém em si a negação do próprio ideal revolucionário.

Uma interpretação influente nos estudos büchnerianos costuma anexar esta carta ao entendimento de que *A Morte de Danton* é o texto do desgosto da Revolução, que Büchner identifica ou ressuscita Danton como emblema de um pessimismo fatalista, de uma desilusão com a eficácia revolucionária que ele próprio apurara na sua experiência recente. Essa desilusão dominaria a peça e exprimir-se-ia, por fim, num apelo àquela mesma moderação de que Georges Danton fora o epítome na Revolução Francesa. Não obstante os prestígios actuais da palavra “moderação” – uma dessas palavras, como dizia Valéry, que cantam mais do que falam e são mais valorizadas do que significam –, esta interpretação parece naufragar, desde logo, contra a evidência fornecida pela biografia. Afinal, é sempre possível combater a Medusa com a *mão* e a *boca*, e a “terrível monotonia das coisas humanas”, por exemplo, não deteve Büchner de participar na aventura revolucionária no Hesse, que é posterior à carta, nem de lamentar, em correspondência ulterior, a inacção dos revolucionários alemães. Por outro lado, na medida em que parece predisposta a encontrar num texto somente a unilateralidade de uma posição puramente existencial, essa interpretação é também repelida pela evidência textual, que impugna esse tipo de unilateralidade e, em particular, não parece ratificar qualquer “simpatia” especial dispensada à personagem de Danton nos seus aspectos fatalistas e moderados.⁶ Desencontra-se assim a interpretação do significado do fatalismo, que infiltra a peça, digamos, não como uma idoneidade autoral, mas como um predicado – ou uma tentação – que incorpora a trágica ambiguidade da Revolução Francesa e deve, também ele, ser decomposto na mesa anatómica.

É esse predicado que denuncia a contradição essencial da personagem de Danton. Ela é apresentada ao leitor no contexto de um serão galante, fazendo reparos obscenos a um episódio de salão e exasperando gratuitamente Julie, a sua jovem esposa, comparando-a a um túmulo. Tem depois de sofrer as observações dos partidários recém-chegados, vindos de presenciar a execução de Hébert. De pronto se empenham esses amigos em esvaziar o magno significado do acontecimento de fundo, tão decisivo para os seus destinos, trocando amenidades inconsequentes sobre a Revolução, sem verdadeiro diálogo e com o deplorável *penchant* da metáfora classicista, semelhante a uma couraça destinada a evitar a penetração da realidade. Está retratada a casta revolucionária que será guilhotinada no fim e que, como dirá a população, morre sem dizer nada de novo, ou seja, culpada de morte retórica e nivelada. Está também lançada a contradição acima referida, que se funda na ausência da conexão necessária entre *pathos* e *ethos*. O *ethos* de Danton é o da farsa, e todo o *pathos* fatalista do seu discurso (e da sua inacção) é um avistamento final nunca emancipado dessa condição primária. Esse *ethos* exprime-se precisamente na forma mais sedutora para a sensibilidade moderna, como que a estender-lhe a armadilha em que ela, ao deixar emboscar a sua “simpatia”, será contada como duplicação do que é denunciado. Danton é representado como um ser da lassidão, da sensualidade e do desprendimento niilista. A política e a Revolução enfestiam-no; embora consciente do perigo iminente, não lhe ocorre opor resistência à purga jacobina.

Para o homem cuja voz garantiu outrora a salvação da França, a política, como nota Hérault-Séchelles, tornou-se um mero *Zeitvertreib*, um passatempo. Abandona-se às distrações passageiras e procura a companhia de prostitutas, que é o modo, como indica Lacroix, de habitar o paraíso estético em que a consciência infeliz, por desfastio, faz e refaz o jogo inconsequente e infinito das formas. Porém, quando uma delas, Marion, com um monólogo admirável, lhe corta a vaza da sensualidade, descobre-se de repente na privação da beleza que antes quisera violentar e que agora deseja conter por inteiro; significa isto que o espírito de Danton vive do refluxo, só se reconhece, só se torna presente a si mesmo por interposição do obstáculo, como uma sombra. A subjectividade dantonista é a do subjugado. O seu conhecimento só pode ser o do sofrimento; a sua moção é a de conhecer que coisa sofre quem sofre, e aceitá-la como novidade redentora. Não é inércia: inércia seria não querer conhecer nada; mas, perante a persistência do sofrimento, é uma incapacidade de extrair sentido da História e, por conseguinte, o cumular da farsa. Naturalmente, em tais condições, nenhuma luta pode mobilizar esse espírito. Com quem lutaria, se nem os seus seguidores, com a excepção de Camille Desmoulins, lhe inspiram simpatia? Por duas vezes na peça, esses seguidores reconhecem que o seu hedonismo, que finge não querer saber o que vale o dia de amanhã, faz deles vilões e canalhas. Por outro lado, por que razão lutar? O único curso de acção que podem reconhecer foi aquele que já passou, aquele que se destinou a derrubar o feudalismo, em que se envolveram com o mais ardente empenho, mas que agora, como não cessam de repetir, chegou ao fim. Ao comparecer, por fim, no Tribunal Revolucionário, é natural que Danton tenha a voz gasta, como assinala o acusador, o que quer dizer, não apenas que o seu tempo passou – e, na verdade, nada na sua defesa alcança mais do que esse tempo passado, sem que nenhuma actualidade de projecto ou intenção possa ser predicada – mas também que o agnosticismo ou aфонia fatalista equivale a uma condenação: a de não compreender o curso da Revolução e da História.

Por toda a peça se exprime este colapso da efectividade discursiva e a proliferação de um solipsismo da palavra, também ele distribuído segundo os campos em confronto: da parte dos jacobinos, enquanto retórica argumentativa, sem réplica nem exterioridade; da parte dos dantonistas, enquanto lirismo monológico que muitas vezes se evapora na irrisão ou termina na mais cínica obscenidade. Os dois dispositivos são aparelhos ideológicos no sentido estrito. O lirismo monológico é, essencialmente, a expressão correspondente à ilusão de que a Revolução chegou ao fim. O fatigado hedonismo dos dantonistas situa-os, por assim dizer, no dia que se segue a esse fim, isto é, na época da satisfação ou ilusão dela. E se alguma coisa lhes perturba a satisfação é porque o seu envolvimento na Revolução aparece por vezes como a participação num crime inconcessável que de algum modo deve ser expiado (o que abre a possibilidade de que Robespierre tenha razão). Já a retórica jacobina, em tudo contrastante com a interiorização dantonista, expande-se como campo pragmático: ela corresponde ao mundo da decisão, quer dizer, à necessidade de contrair o tempo. Vive da urgência, porque a “Revolução ainda está a meio”, e é o dia de hoje que não tem valor. A Revolução de Robespierre não se destina a abolir o absolutismo feudalista, mas a eliminar a imperfeição do mundo. A Revolução não terminou com a proclamação da República: esta última é que instituiu a possibilidade da Revolução. A República é a expressão da entrada do infinito na ordem política. Por isso, o *ethos* do jacobino é, não o da farsa, mas o do sublime: o drama sublime da Revolução, como dizia Robespierre. O tropo que concentra toda a força do sublime é o da Virtude. Como declara Robespierre,

a Virtude e o Terror vivem numa coesão indistinta, o que significa que a Virtude necessita do estado de excepção; mais: ela é a figura que encarna esse estado, na medida em que a sua substância se apura do colapso de todas as distinções pertencentes à moralidade ou à legalidade, que são apenas provisórias. Em I. 6, Robespierre pergunta a Danton, que acaba de lhe recordar os inocentes executados na guilhotina: “Quem te disse que houve inocentes a pagar?” A réplica não diz respeito à ordem dos factos, mas à ordem dos conceitos: a inocência, e distinções como aquela a que ela diz respeito, nada descrevem no contexto da imperfeição do mundo.

Mais do que a acareação superficial de simpatias ou posições existenciais – cuja afirmação é uma diminuição das capacidades de Büchner como dramaturgo –, importa ver que os dois protagonistas (ou os dois dispositivos éticos e *páticos*) do drama corporizam as polaridades de uma estrutura essencial, cristalizada como formação trágica. O carácter das formações trágicas é que as posições em conflito são reciprocamente geradas; cada uma das posições, fechada porém no seu absoluto, está condenada a reconhecer a outra como a negatividade gerada na afirmação de si mesma e do seu direito unilateral. *A Morte de Danton* é, assim, simultaneamente, a tragédia de Danton e de Robespierre (um e outro são conscientes de que padecem ou hão-de padecer a mesma morte), o que significa que Büchner não é Danton nem Robespierre, considerados separadamente. Ambos, no seu impasse e co-pertença, saturam a tipologia espiritual activa na crise do espírito revolucionário na época de Büchner. É a representação dessa crise que se devota *A Morte de Danton* – por conseguinte, à tragédia de uma Revolução obrigada a não conhecer o seu caminho.

- 1 Carta de 5 de Abril de 1833.
- 2 Büchner, escreve Lukács, “foi talvez o único dos revolucionários da época a situar a libertação económica das massas no centro da sua actividade revolucionária” (György Lukács, *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Bern, A. Francke AG. Verlag, 1951: 70); esta singularidade é esclarecida com a publicação dos rascunhos do *Mensageiro*, que dão conta de uma modificação imposta pelo líder da organização, Weidig; na redacção final, a palavra “rico” é sistematicamente substituída por “nobre”, e o manifesto é assim reorientado numa direcção mais liberal, apontada tão-só à contestação dos vestígios do absolutismo feudal.
- 3 O pensamento alemão foi, de resto, o lugar privilegiado e esclarecido dessa divisão. Kant (que tinha 65 anos em 1789) e o jovem Fichte foram os únicos a preservar a substância da interpretação jacobina da Revolução. A maioria, uma vez extinto o entusiasmo revolucionário inicial, fez a apostasia do credo original e juntou-se aos conservadores na denúncia do Terror revolucionário e na abominação dos jacobinos, expulsando-os da humanidade comum: foi o caso de Schiller, de Novalis ou de Schelling. No *Conflito das Faculdades* (II. 6), o último texto que publica em vida, em 1798, numa época em que a Revolução já conhecera os seus momentos mais trágicos, Kant é explícito: a Revolução, “apesar de estar absurdamente repleta de misérias e atrocidades”, fez aparecer a possibilidade daquilo que até então permanecia uma obrigação da razão; por outras palavras, foi o sinal inequívoco de que a razão prática e a moralidade se podem realizar na História. Esta interpretação é, quanto à inflexão moral, análoga à da “virtude” jacobina. Cf., na tradução portuguesa (Lisboa, Edições 70, 1993), p. 101ss.; também, mais à frente, o discurso de Robespierre (I. 3).
- 4 Edgar Quinet, *La Révolution*, Paris, Belin, 1987 [1865]: 477.
- 5 Carta de 10 de Março de 1834.
- 6 E o mesmo, naturalmente, é válido para a personagem de Robespierre. A tese que faz encarnar em Danton a moderação revolucionária, de resto, é sobretudo um produto da historiografia posterior a Büchner (nomeadamente, a de Michelet).

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

...a revolução deve cessar e a república começar... o estado deve ter a forma de uma veste transparente, bem ajustada ao corpo do povo... **a estátua da liberdade ainda não foi fundida...** com todas as partes do corpo temos nós de trabalhar... **morte a quem não tenha um buraco na casaca...** a nossa vida é um homicídio por via do trabalho... **ao imolares os teus inimigos, apenas cumpres o teu dever...** só um covarde morre pela república, um jacobino mata por ela... **a arma da república é o terror, a força da república é a virtude – a virtude porque, sem ela, o terror é funesto, o terror porque, sem ele, a virtude é impotente...** numa república, só os republicanos são cidadãos, realistas e estrangeirados são inimigos... **o homem entregue ao vício é o inimigo político da liberdade...** o povo é um minotauro que todas as semanas precisa da sua ração de cadáveres, não vá ele devorar quem os fornece... **todos os homens se fundiram num único corpo...** a revolução é como saturno, que devora os seus próprios filhos...

Arx Tarpeia Capitoli proxima

Notas sobre *A Morte de Danton* à saída de dois ensaios

REGINA GUIMARÃES*

A felicidade é uma ideia nova na Europa.
Louis-Antoine de Saint-Just

Cidadão, quereis uma revolução sem revolução?
Maximilien de Robespierre

*O homem sente que é homem e enquanto sentir
que a desgraça de outrem o pode atingir
será parte dos males que teme com razão.*
Philippe Fabre d'Églantine

*Tenho a idade do plebeu Jesus, ou seja, 33 anos,
idade fatal para os revolucionários.*
Camille Desmoulins

*Teremos tempo de sermos humanos
quando formos os vencedores.*
Marie-Jean Hérault-Séchelles

*Para vencer, meus senhores, precisamos de audácia, de audácia
mais ainda, de audácia ainda e sempre, e a França será salva.*
Georges Jacques Danton

1.

Salvador Dalí, insuspeito de simpatia por jacobinos e bolcheviques, terá dito algures que a Revolução Russa é uma espécie de Revolução Francesa que chegou atrasada por causa do frio. Na verdade, por toda a espécie de boas e más razões – e pese embora a precedência do importante processo revolucionário que resultou na independência dos EUA –, a Revolução Francesa funciona no imaginário (europeu) como a mãe de todas as revoluções, arquétipo de futuras insurreições, matriz dramática da desagregação de futuros movimentos de insurreição organizada e até cânone da traição fundadora num sentido idêntico ao beijo de Judas.

2.

Poeta, dramaturgo, cientista e revolucionário alemão, Georg Büchner tem pouco mais de vinte anos quando se apodera da matéria que alimenta *Dantons Tod*. Uma matéria que ecoa, por um lado, as preocupações decorrentes do seu engajamento político – a luta contra o despotismo que domina o panorama político germânico –, e, por outro, tendo o autor optado por um tema francês, o pendor universalista que sustenta o pensamento libertário. É relevante sublinhar que menos

* Escritora,
realizadora.

de cinquenta anos separam o presente do escritor, quando escreve, do presente da(s) personagem(s) cujas vivências narra. A revolução de Abril de 1974 está já mais longe de nós do que a Revolução Francesa do jovem Büchner... Ora, essa relativa proximidade temporal torna particularmente gritante a qualidade e a concretude do trabalho de visitação dos factos e documentos históricos por parte do dramaturgo. Em *Dantons Tod*, ao arrepio das inquietações puramente românticas ou exclusivamente realistas, estamos perante uma violenta fusão da poesia com a história, e essa alquimia vanguardista terá porventura determinado a longa travessia do deserto que o texto enfrentou antes de ser “redescoberto”.¹

3. Escrito em 1835, *Dantons Tod* apresenta-se como um drama em quatro actos. A acção desenrola-se na Primavera de 1784 e a peça incide claramente sobre a recta final do conflito entre Danton e Robespierre. Somos convidados a acompanhar os últimos dias de Danton, entre as vésperas da sua detenção e a sua execução, passando pelo processo contra ele orquestrado.

Danton é uma personagem habitada por igual dose de convicções e de dúvidas, de garbo e de arrependimento – veja-se a recorrência dos pesadelos que o assaltam e o fazem reviver a chacina de Setembro de 1792, pela qual se sente directamente responsável.

Para além das muitas duplas figuras decorrentes de elos entre personagens que a peça convoca – Danton/Julie, Danton/Camille, Danton/Marion, Danton/Robespierre, Robespierre/Saint-Just, Camille/Lucile, Rosalie/Adelaide, etc. –, a duplicidade percorre esta obra em que os acendimentos líricos debruam o caudal do discurso histórico. Aliás, a primeira fala, da peça e do protagonista, que nos confronta de chofre com o mote da duplicidade, vem a revelar-se programática: “Olha a bela, observa como baralha as cartas! Aquela, sim, sabe como fazê-las; dizem que ao marido dá as copas e pelos outros distribui os ouros. Até de uma mentira conseguem vocês enamorar um homem.” No longo monólogo de Marion (“Marianne” amputada?), em que a personagem descreve o seu desdobraimento esquizoide, Büchner joga na confusão entre o temperamento da mulher fatal *avant la lettre* e a índole da República no processo revolucionário então em curso. Noutro trecho, já no final do terceiro acto, Danton chama eloquentemente a atenção para o reverso da medalha do patriotismo sedento de sangue: “Os sulcos das carretas da guilhotina são as calçadas por onde os exércitos estrangeiros invadirão o coração da pátria!” Adiante, no quarto acto, o modo como Danton desmonta o maneirismo de Fabre d’Églantine moribundo – “Sabes o que vamos fazer agora? [...] O que tu fizeste toda a vida: versos.”; ora “vers”, em francês no texto original, é um substantivo que designa “versos” e “vermes”, e encerra, na sua ambivalência, ausente na tradução, um *memento mori* (*vanitas* verbal) portador da inquietação do protagonista e da do autor: o tal “nada além de estar morrendo e morrer”.² Etc., etc., etc., os exemplos superabundariam.

A encenação de Nuno Cardoso não deixa de fazer jus a esse traço da composição – nomeadamente no belíssimo momento em que o protagonista exaurido (Albano Jerónimo) perCORRE desenfreadamente o palco, como que compelido a um galope de carrossel, exprimindo a dupla condição do cavalo e do cavaleiro na carne de uma só figura. Ou, noutro registo, o inextinguível aplauso que transforma as palmas em sinal de desregulamento da psique e, por extensão, de desconcerto de um tempo em que os actores da história sacrificam os seus semelhantes no altar de uma suposta Primavera da nova humanidade.

4. Convém sublinhar que a Revolução Francesa em *Dantons Tod* nem é tema nem é pano de fundo. O título da peça enuncia um programa que o autor cumpre à risca. No entanto, a sua construção é de uma organicidade tão complexa que o espectador não consegue deslindar imediatamente os mecanismos (ou os artificios) graças aos quais se assiste à escrita, no presente, da própria história, não obstante o autor recorrer a longas e quase literais citações de discursos proferidos no passado. Entre deceptividades e desequilíbrios propositados, a peça, preta de muitos modos de modernidade, parece procurar-se a si mesma...

Para explicar melhor o peso que esse tipo de irregularidades tem no objecto global, usemos recorrer à gramática do cinema (aliás, totalmente ausente desta trama... *et pour cause*): Büchner está constantemente a variar de escala de plano, não hesitando em saltar do pormenor de uma carícia obscena para o campo aberto das teatras da Convenção, passando pela fome que duas *grisettes*³ – e filhas do povo forçadas a tornar-se “cortesãs” – estão a rapar. Brutalidade e melancolia conflituando, intimidade e distância coexistindo, ternura e ironia completando-se, compaixão e rigidez abrindo caminho até ao irreparável.

Nuno Cardoso, por seu lado, investe a audácia de encenador no modo como encoraja os actores a encarnarem as suas próprias certezas e incertezas quanto ao processo de encenação em curso e quanto ao mister em exigente mutação. E, posto que a “revolução” que tem em mãos transcende lugar e hora, a cada corpo, qual bomba-relógio, ele empresta o papel de aparelho crítico dado a ver, sem contudo perder nenhuma ocasião de evidenciar o parentesco entre a experiência libidinal e o pressentimento da morte – o coito sobreposto ao sepulcro.

Para tanto, Nuno Cardoso valoriza no trabalho de Büchner uma faceta pré-brechtiana: levar as personagens a exporem-se a partir do seu ângulo morto. Não ressalta do primeiro oaristo Danton/Julie (cena inaugural) a ideia de que só a aparência é perceptível e de que o conhecimento do mundo mental dos humanos, mesmo dos que amamos, nos está vedado? Mais tarde, por várias vezes e de vários modos, as personagens deploram explicitamente que a dor não abra no mundo brechas impossíveis de colmatar.

5. Danton é descrito como alguém que, cansado dos vícios próprios e das virtudes alheias, se dispõe a viver a sua própria morte de um modo que, não sendo suicidário, exclui qualquer actuação enfeudada no bom senso. Por outras palavras, avança para ela de peito aberto, sem se defender – ou tomando como única defesa a integridade – mas, paradoxalmente, reafirmando uma espécie de fé irracional na sua própria aura: eles não ousarão...

Danton tem para si que “quem odeia o vício odeia os homens” e não se encontra por isso em condições de governar. Ora, apesar de corroído por um remorso que o incita à clemência, o cepticismo de Danton é fundíssimo: a consciência não passa, no seu entender, de um espelho perante o qual o macaco (que todos somos) se contorce... A consciência, tal como os espelhos, mente.

É interessante tentar ler a peça à luz daquilo que hoje ocuparia o lugar do “vício” na comunicação de massas, a saber: a corrupção. Um olhar rapidamente retrospectivo e panorâmico basta para evidenciar que a noção de “corrupção” é hoje a arma de arremesso no jogo político do vale-tudo equivalente ao “vício” no tempo

das assanhadas perorações jacobinas. A chegada ao poder e a consolidação em lugares de chefia máxima de tiranos destituídos de um mínimo de escrúpulos e pudor – de Viktor Orbán, Donald Trump e Jair Bolsonaro a Vladimir Putin, Matteo Salvini e Boris Johnson – tem ficado a dever-se, em boa medida, a uma hábil conjugação de *fake news* de todo o calibre (elas também não faltam em *Dantons Tod...*) com a denúncia histórica de casos, comprovados, amplificados ou inventados, de corrupção. Tema de meditação para agnósticos. Será que um dia virá em que, nas terras governadas por gente desta estirpe, a criação artística, pese embora a importância dos seus inúmeros nichos de mercado, sofrerá na pele uma censura comparável à condenação da “arte degenerada”?

6.

O que sabe hoje um ilustre mestrando português, saído da fomalha da universidade, sobre o homem,⁴ estranhamente sepultado longe dos domínios do conhecimento, que disse sem peias, perante uma plateia de trabalhadores da SOREFAME, em Maio de 1975: “E não tenhamos dúvidas – só há duas alternativas: ou se está com a revolução ou se está com a reacção. Não há terceiras vias, nem há lugar para neutros. Não pode haver neutros”? Incomensuravelmente menos do que o jovem Büchner, sonhador e estudioso, sobre Robespierre, de quem são quase transcritas várias performances oratórias, em que o artífice da revolução defende a necessidade do despotismo, o terror como arma da revolução e outros avatares temíveis do conceito de “virtude”. No entanto, a despeito da sólida fundamentação histórica do trabalho de escrita poética de Büchner, a figura de Robespierre tem uma proporção de monolitismo comparável à riqueza de *nuances* da figura de Danton, personagem tão decididamente redonda que por vezes roça o intangível, sem nunca todavia se despojar da pujança carnal...

A distribuição de papéis que Nuno Cardoso desenhou valoriza inequivocamente o lado poderosamente sedutor de Danton e, não sei se por rimbaldiana delicadeza, potencia a fragilidade vibrátil de Robespierre, acrescentando-lhe irracionalidade e retirando-lhe a pura monstruosidade que os adversários dos jacobinos de costume lhe atribuem.

7.

Visualize-se o putativo resultado de uma adaptação para o ecrã deste texto por um realizador de Hollywood (entenda-se: capaz de repetir todos os padrões e tiques dramaturgicamente próprios dos filmes de género sobre o mundo antigo). Nem sandálias, nem togas, nem franja cobrindo a testa, mas ainda assim porventura alguma coisa daquilo que Barthes apelidava, num célebre texto de *Mitologias*,⁵ de “suor do pensamento”, lavrando frentes e faces. Porque sim, a sombra da república romana, suas convulsões e (posto que o texto foi escrito após as campanhas de Napoleão) sua subsequente mutação em aventura imperial, habitam densamente *Dantons Tod*. Pretendia Büchner inscrever no programa narrativo patriótico da Convenção o alargamento de horizontes além-fronteiras que foi desígnio do Império? É muito pouco provável. Em contrapartida, não será impossível que Büchner visse na moda da romanidade (que fez com que o substantivo “decênviros”⁶ fosse adoptado para designar os membros da “Junta de Salvação Pública”) um sinal de antecipada necrose, um verme mole de frivolidade dentro da dureza da maçã jacobina. Em todo o caso, no texto de *Dantons Tod*, mais do que qualquer outro domínio cultural, a história de Roma é referência. Das nádegas da deusa Vénus ao beijo de Nero a Agripina, passando pelas tetas da loba

romana, a assimilação de sinais de pertença à romanidade – um pouco como nos filmes de Hollywood, em que há franjas, carros de combate, termas e gladiadores... – faz as vezes de cultura alternativa no quadro sísmico da revolução. E não deixa de ser matéria de reflexão que o paroxismo patriótico-revolucionário se travista (aliás, não apenas neste contexto) de roupagens estrangeiras e ancestrais.

8.

Após a execução de Danton, Desmoulin, Fabre d'Églantine, Lacroix e Héroult-Séchelles, Lucile erra perdida nas imediações da guilhotina. Enlouquecida, deplora que a vida retome o seu curso normal a seguir à morte de Camille e de balde pretende, soltando um grito lancinante, parar o tempo, o vento, as nuvens e o rumor da rua. As suas palavras em defesa do direito inalienável à vida soam ainda mais sagazes na boca de uma demente. Desnorteada por esse seu fim do mundo, Lucile busca o cadáver do marido para responder, suicidariamente, com a sua morte pública, à privação de viver privadamente a morte. E logo uma cidadã, transeunte, excitada com o espectáculo da guilhotina, comenta que é muito acertado a morte ser pública. Aqui Büchner faz questão de realçar o enfoque sobre o “estar morrendo” e o “morrer”. Se, como afirma Danton, a morte macaqueia o nascimento porque em ambas as circunstâncias o ser humano se encontra desamparado, então a morte macaca que a guilhotina proporciona, é, sem apelo nem agravo, contrária ao respeito devido à vida.

À primeira vista, o final da peça é desconcertantemente singelo. Mas não será por acaso que um escritor insurgente coloca, sem escusas nem evasivas, a necessidade de exaltar a vida como pedra de toque do pensamento sobre a revolução e pedra de canto do processo revolucionário.

8+1.

Herdámos a distinção entre as categorias políticas “esquerda” e “direita” da disposição dos partidos no recinto da Assembleia, em 1789. Esta divisão de águas assentava na oposição entre partidários da monarquia e partidários da república. Em *Dantons Tod*, tanto carrascos como condenados fazem parte da esquerda, no âmbito do governo da Convenção. Não resisto a rematar estas notas, soltas como as pedras de certos muros que, ainda assim, teimam em manter-se de pé, com um apontamento acerca da perenidade da violência dos desentendimentos à esquerda. Pasmemos pois: a fidelidade à traição pode não ser um puro oximoro.

1 A peça só virá a estrear-se a 5 de Janeiro de 1902, num palco berlinense.

2 *Fédon*, de Platão.

3 A palavra “grisetite” designava, na época da Revolução e na do dramaturgo, jovens mulheres cidadãs que viviam do seu trabalho, fabril ou artesanal, auferindo de baixos rendimentos. A reputação das *grisetites* era de serem presas fáceis no jogo do amor...

4 Vasco Gonçalves, primeiro-ministro de seis governos provisórios, entre Julho de 1974 e Julho de 1975.

Um ano (exactamente) decorre entre o momento em que o poder é concentrado nas Juntas de Salvação Pública e de Segurança Geral (Abril de 1793) e a execução de Danton, Desmoulin, Lacroix, Fabre d'Églantine e Héroult-Séchelles (Abril de 1794).

5 “Os Romanos no Cinema”.

6 Cada um dos dez magistrados da antiga Roma, encarregados de codificar as leis.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



“Os príncipes saíram dos palácios e deixaram lá os atores”

No dia 23 de agosto, ao fim da sétima semana de ensaios, os atores subiram pela primeira vez ao palco vazio do Teatro Nacional São João para fazerem uma passagem de todo o espetáculo. Foi um ensaio sujo, cheio de dúvidas e hesitações, ao mesmo tempo lento e apressado. Foi um belo ensaio. No dia seguinte, o encenador NUNO CARDOSO e o tradutor FRANCISCO LUÍS PARREIRA sentaram-se a falar sobre o que viram, sobre o texto que os trouxe aqui e sobre várias formas de revolução. Uma conversa transcrita e editada por RICARDO BRAUN.

NUNO CARDOSO O que tu viste foi um primeiro corrido. Mas a estrutura do espetáculo é basicamente aquela. Ainda pode mudar muita coisa, mas o grande trabalho agora é voltar à mesa e ao discurso.

FRANCISCO LUÍS PARREIRA Foi a primeira vez que estiveram no palco?

NUNO Foi a primeira vez que fizeram tudo. Nas últimas duas semanas, estivemos em marcação e improvisação. Ontem, foi a primeira vez que eles fizeram tudo, com a energia da primeira vez, mas ainda a abrir a coisa, porque sabem que a partir de segunda-feira começamos a trabalhar cena a cena, a fixar o movimento, o sentido do texto, todas essas coisas. Mas podemos começar pelo objeto que tu viste, se quiseres.

FRANCISCO Não sabia que tinha sido a primeira vez que tinham feito o corrido, a primeira vez que tinham estado no palco. Significa que sou mau leitor de ensaios. De que é que eu posso falar, sendo mau leitor de ensaios? A principal apreensão que resulta do que vi ontem é a seguinte. O texto editado

terá noventa e quatro notas de rodapé. Sem o esclarecimento que elas exigem, o sentido de muitas passagens permanecerá obscuro para o leitor desprovido de informação histórica. No palco, não é possível proceder a esse esclarecimento. Quando a peça foi escrita, em 1835, a Revolução Francesa ainda era o mais importante evento da História Universal. A sua memória estava viva e a discussão política ainda decorria nos limites dessa herança. O espectador contemporâneo já não dispõe desse recurso. Não parece que ele possa identificar espontaneamente os conflitos essenciais. Por outro lado, trabalhas com um elenco reduzido para as exigências da peça e tens de fazer uma distribuição, como é que se diz...?

NUNO Com desdobramentos.

FRANCISCO E o problema é: está assegurada a compreensão, digamos, conceptual? Numa peça como esta, esse tipo de compreensão não determina todas as dimensões da relação proposta ao espectador? Não se trata aqui de um problema teatral, nem artístico. É um problema de tipo comunicacional, mais primário. Vejamos, por exemplo, a última cena.

No texto, Lucile grita “Viva o Rei!” no meio da Praça da Concórdia, então Praça da República, ao passar uma patrulha, o que significa que se entrega voluntariamente à guilhotina. Portanto, quer seguir o marido na morte. No ensaio, ela procurou o cadáver de Camille, deitou-se sobre ele e sussurrou “Viva o Rei”. Isso pode ser entendido como uma ironia de Lucile, no sentido em que Camille teria sido vitimado pelo rei.

NUNO Tu viste uma cena que ainda não está fechada. É o problema dos ensaios. E essa cena até pode ser entendida de uma maneira mais perversa, como uma defesa da monarquia.

FRANCISCO Também é verdade. Mas levantou-me a questão de como identificar os protagonistas do conflito e, por conseguinte, o conflito.

NUNO O que dizes é bastante relevante. De facto, nós vivemos no apartamento criado pela Revolução Francesa. Mas já habitamos esta casa há muito tempo: é a nossa casa. Portanto, não temos consciência da razão para o quarto ter sido desenhado assim ou a sala de estar dar para Norte. Esse é um dos grandes problemas. Como é que eu trabalho “Lafayette esteve convosco em Versalhes e mesmo assim era um traidor”? “A Convenção acusa-o de conspirar com Dumouriez”? Eu sei que Dumouriez era um general que depois fugiu para a Bélgica e se virou contra eles. Ou Hérault, “a maiúscula bem torneada que abria a Carta Constitucional”? Para todos esses momentos há duas soluções. Uma é a direção de atores: de texto e de personagem. Hérault é uma pessoa elegante, irónica, distanciada. Quando diz que “a Revolução atingiu a fase de reorganização”, essa é uma forma elegante de dizer que o Estado tem de ganhar primazia.

FRANCISCO Sim.

NUNO A personalidade eu posso transmitir pela encenação. A personagem histórica, não. Posso levar as pessoas a irem à Wikipédia ver quem foi Hérault-Séchéelles, perceberem o que foi a Revolução Francesa e descobrirem que

as ilhas onde elas vão passar férias pertenciam à família do senhor. Essa é uma das soluções. Outra solução para que haja uma convergência entre o espetáculo e o texto ainda está muito embrionária, porque ainda está na minha cabeça. Para te dar um exemplo, o primeiro momento é uma ideia de revolução. Há música, há movimento, e todos esses sinais que se desmultiplicam nos primeiros três minutos desaparecem. Porque é que eu fiz aquilo? Para criar o ruído que vai acompanhar o primeiro e segundo atos, ou seja, um ruído que se vai propagar. O que está ali é o subtexto, é o imaginário. E depois temos a primeira cena, que é uma dança elegante. Mas, de repente, a Dama das Cartas transforma-se no corpo da República e, com isso, faz-se a transição entre o *boudoir* e a rua da segunda cena. E por aí fora. Há pequeninas coisas em que a sinalização ainda não está feita. Por exemplo, há uma diferença brutal entre os *sans-culottes* e os cidadãos, ou entre os jacobinos e os deputados.

FRANCISCO Sim, sim.

NUNO Agora, o que é que eu posso transmitir que seja relevante para nós? O primeiro cidadão diz: “um punhal, mas não para esta puta desventurada”, um punhal para aqueles que ficaram com tudo. Isso é algo que ouvimos as pessoas dizer na rua: porque é que temos de ser nós a pagar e não aqueles que receberam cinco mil milhões de euros para salvar a banca? A mesma coisa quando se diz: “foi-nos dito: o rei anda a comer-vos o sustento. E nós matámos o rei.” A memória do espectador está distante do rei de França, mas está próxima da *troika*. E o jogo é sempre entre uma coisa e outra. Ontem, estive atento à movimentação, aos sinais que podem ser limpos, secos, até chegarmos a uma forma de dispensação da narrativa. Porque a forma está lá para o texto. Essa é a parte mais difícil dos espetáculos de teatro: criar o espaço para o espectador. Para o texto. Portanto, o que tu viste ontem foi uma espécie de sofreguidão que não podemos perder, e que, ao mesmo tempo, tem de ser superada. O que é que sobra? Sobram duas coisas, esperemos: a perturbação

que o espectador pode sentir e que o leve a centrar-se em si próprio, e a curiosidade que possamos suscitar para que ele procure.

Ou é uma tragédia ou é uma comédia

FRANCISCO Esse é o problema do valor didático ou representativo do espetáculo teatral e, subordinadamente, do papel político de casas como esta. Foi um pouco antes da Revolução Francesa que se iniciou esse curioso fenómeno de entregar palácios a artistas. Aliás, a primeira vez que isto acontece é em texto, quando o príncipe da Dinamarca recebe os atores no seu palácio e diz: estejam à vontade.

NUNO Ah, sim.

FRANCISCO O príncipe diz: eu sinto-me próximo de vós, que saudades de andar convosco, que pena, o exercício da soberania, se comparado à vida de saltimbanco, envolve uma perda. É o que Hamlet diz aos atores. E acolhe-os efusivamente em Elsinore. Diz: esta é a vossa casa. Claro que não diz isto em inocência. O que ele faz é instruir os atores e anexá-los à intriga que já está em andamento e na qual ele é o principal interessado.

NUNO Ao dizeres isso, presumo que estejas a dizer que, de alguma forma, a arte, neste caso, o teatro, é assumido como forma de explicitação da política, da *res publica*.

FRANCISCO Não é só de explicitação.

NUNO De explicitação e de armadilha.

FRANCISCO De intervenção.

NUNO Exatamente, para que, a partir daí, e do esclarecimento do que se passa de uma forma objetiva, se possa agir.

FRANCISCO O que Hamlet diz, depois de despachar os atores, de os mandar para o camarim, depois de os ter instruído, é: através

do artifício do teatro, vou estender uma armadilha para a consciência do rei. É isto que ele diz. É com o teatro que a consciência do rei será aprisionada e tornada visível.

NUNO É uma boa definição de um Teatro Nacional e do conteúdo de um Teatro Nacional.

FRANCISCO E nós sabemos desde o início o que ele quer. É importante sublinhar que os atores estão ali, no palácio, para servir a intriga do príncipe. Por isso os instruiu quanto ao que devia ser representado. Mas o notável é que, historicamente, os príncipes saíram dos palácios e deixaram lá os atores.

NUNO Sim.

FRANCISCO E a pergunta que se impõe é: ao continuarem nos palácios, que hoje são salas de teatro, os atores ainda estão ao serviço da intriga do príncipe? Ainda são o seu instrumento? A cedência do palácio aos atores é inteiramente justa. Faz justiça à natureza da política praticada pelo príncipe, quer dizer, a intriga palaciana, que é, na essência, teatral. É nesta perceção que se baseia a grande operação clínica de Shakespeare, que é um modelo explícito de Büchner. Mas a cedência do palácio aos atores talvez não signifique que a política tenha mudado, sobretudo se os atores ainda estão ao serviço da intriga principesca. Pelo contrário. O teatro, como a guerra, seria a continuação da mesma política por outros meios, e até com um *pedigree* inédito, que lhe é conferido pelo imperativo e pela bondade convencional do consumo cultural. E daqui chegamos à questão de Danton e da Revolução. O problema da política moderna é que, verdadeiramente, ela não existe. É pura intriga. O problema da Revolução, de qualquer revolução, não é mudar a política. É instituí-la. Porque a política não está instituída. O que está instituído, para já, é uma pseudopolítica ou uma prática da falsidade que terá de ser dissolvida para dar lugar à verdadeira política. Que pseudopolítica é essa? É a pseudopolítica dos secretários, dos gabinetes e dos corredores, cujo epítome é Maquiavel. Quem são os secretários?

São aqueles que aconselham os *honourable men*, os assassinos de Júlio César, os homens de ação que aspiram a ser príncipes. Os secretários fornecem-lhes a ideia condutora de que eles necessitam para justificar a sua ambição: são os ideólogos e os filósofos. E toda a política sem revolução é um exercício que se move no vazio, como um jogo de representações. É o exercício da intriga e o paraíso do intriguista. A imagem não é minha, é de Walter Benjamin, na *Origem do Drama Trágico Alemão*. Ele diz que a política do Iluminismo, a política do Barroco, é a política em que predomina a figura do intriguista, daquele que enche o vazio, a retirada da transcendência, com peripécias...

NUNO Como Tartufo.

FRANCISCO ...e que enche um palco vazio com uma intriga dramática. Ou seja, a ideia da ausência de política é constituída como uma presença do teatro ou como um primado do teatro. E a revolução destinar-se-ia a eliminar o intriguista e o primado do teatro como fundamento político. Eu falei de Hamlet e dos atores em Elsinore, mas, historicamente, o que aconteceu foi que os lugares de poder simbólicos, os lugares em que há uma concentração simbólica do poder, como os palácios, foram ocupados pelos atores e pelos Teatros Nacionais. Ou seja, eles ficaram a marcar, institucionalmente, a ausência de política que só pode ser colmatada com a revolução. Possivelmente, uma revolução autêntica dispensaria a necessidade de teatros. Um Teatro Nacional também é um local em que se prolonga a memória de uma ausência do político ou a possibilidade de figurar o político apenas enquanto teatro.

NUNO Como é óbvio, agrada-me a ideia de o Teatro Nacional ser um espaço em que a arte convoca o espectador para a ação, para o dever do exercício da política quotidiana. Um espetáculo é sempre uma armadilha, porque, de alguma forma, concita naquele momento um encontro que leva a uma tomada de consciência. Percebo o que queres dizer. Quando chegamos à Revolução

Francesa, os intriguistas, que estão em Molière ou em Corneille, são confrontados com a ideia de uma Europa Moderna, a caminho de uma reconstituição, do fim da sacralização da Igreja e do Império. O caso de França é muito curioso: Henrique IV, um protestante, substitui a Igreja pelo carácter sacralizado do Estado e, estranha ou paradoxalmente, começa a criar o Absolutismo, que se instala com Luís XIV e a sua progenitura muito fraca. Mas, com Richelieu e Mazarin, o intriguista continua.

FRANCISCO Porque é fundamental para o espetáculo, para o Estado espetacular.

NUNO Ou seja, nesse momento, para além de ser um Estado espetacular, está fechado em si mesmo, em Versalhes ou onde quer que seja, o que significa que entramos na ideia absolutamente teatral, ou meta-teatral, se quisermos, das pessoas que fazem teatro a dizer que estão a fazer teatro. E, no período pré-revolucionário, a sociedade está num caos. O que é que acontece? Há uma multiplicação de palcos. Há o meta-teatro do Absolutismo e depois o teatro da Revolução, que se desmultiplica em textos, em Voltaire, em Rousseau, e cria momentos de ficção. Na realidade, cria-se uma bolha – como a bolha de 2008 – e há a Revolução Americana e a crise. De um momento para o outro, há atores e há peças, mas não há mais nada. Eu passei as minhas férias a ler textos da Convenção. Eles discutem tudo, e é muito interessante escolherem um campo de ténis, de pelota, na verdade, para o fazer. A tentativa de expulsar o teatro da política, de dessacralizar o Estado, ligá-lo a uma sociedade, torná-lo prático e perceptível por parte dos cidadãos, é feita por atores, sobretudo. Collot d’Herbois, por exemplo, era ator.

FRANCISCO E dramaturgo. Isso é muito curioso. Falei no Hamlet e nos seus atores, mas, verdadeiramente, o momento em que os atores e as pessoas do teatro ocupam os palácios é a Revolução Francesa. A ideia de um Teatro

Nacional, de um teatro ao serviço de uma causa emancipatória, iluminista – e é essa a ideia básica dos Teatros Nacionais – é uma ideia do Iluminismo, embora só seja generalizada no Romantismo. É uma ideia potenciada pela Revolução Francesa, é nela que a ideia ganha direitos sobre a realidade. É o momento em que os atores e as pessoas do teatro, pessoas imbuídas de uma perceção da História e da experiência que é, por natureza, dramática, ascendem ao poder. Tens razão ao dizeres que, quando se chega à Revolução, só existe aquilo que, até então, alimentou o teatro. Não é assim por acaso que sejam precisamente essas pessoas – junto com os advogados, que exercem uma teatralidade paralela – a ocupar o campo de pelota e a determinar a realidade. Ora, toda a grande revolução é, naturalmente, um pronunciamento sobre a História: a passada, a futura e, em muitos casos, a eterna. Quando são homens do teatro a ocupar a dianteira – melhor, homens desse tipo de ação política chamada Poética –, esse pronunciamento transforma-se numa decisão quanto ao género dramático a que corresponde a História. A História aparece-lhes na forma de uma extensão do teatro. Mas de que tipo? Tratar-se-á de uma comédia ou de uma tragédia aquilo que estamos a encenar e a protagonizar? Para os pensadores da Revolução, ainda que implicitamente, a História humana tem duas possibilidades: ou é uma tragédia ou é uma comédia. Schopenhauer tem uma passagem no *Mundo como Vontade e Representação* em que fala das pessoas que são como relógios a que se dá corda, e a vida é passada a gastar essa corda até que ela acaba, porque não há a possibilidade de nos darem corda segunda vez. E, nesse período, acontece-nos de tudo – choramos, perdemos coisas, temos grandes alegrias –, e qual é o saldo de tudo isto? Diz ele que, se virmos tudo da perspetiva mais ampla, com a morte incluída, é uma tragédia. Mas se olharmos para o detalhe, se virmos as pequenas contrariedades de cada hora, de cada minuto – acordamos maldispostos, tropeçamos, não encontramos os sapatos –, é uma comédia. Curiosamente, anos mais tarde, Chaplin, numa entrevista sobre o *City Lights*, diz exatamente o contrário. Diz ele:

a vida, se a considerarmos em plano fechado, isto é, no detalhe, é uma tragédia, mas, se abirmos o plano, o que é que existe? Existe a infinita multiplicidade e diversidade da vida em torno de quem víamos chorar no plano fechado, e isso é cómico. Schopenhauer localizava a comédia no detalhe, Chaplin localiza-a no plano geral. Fundamentalmente, dizem a mesma coisa, que a tragédia e a comédia se passam no mesmo plano de realidade. A única diferença está no grau de aproximação.

NUNO O que é maravilhoso na carpintaria do Büchner é que ele faz exatamente isso.

FRANCISCO Exato.

NUNO Ou seja, amplifica e diminui. Brinca com a escala. Quando Lacroix diz “o que o cabelo cresceu, e as unhas, até dá vergonha” na noite anterior à morte, o pequeno é cómico enquanto o grande é trágico. E faz exatamente o contrário. Quando o pequeno é trágico – a morte de Julie, a morte de Lucile –, o grande é cómico.

FRANCISCO A rua é cómica.

NUNO A rua é cómica. Até nisso a Revolução Francesa tritura as formas e cria uma outra coisa, que é o patético.

FRANCISCO Não sei se concordo com o patético. Robespierre, por exemplo, falava no “drama sublime da Revolução” e Büchner não se esquece de o mencionar. Mas se for como dizes, isso passou-se para além do controlo dos seus agentes, dos revolucionários, que se obstinaram da dicotomia simples: ou sofremos e a liberdade será realizada, ou tudo isto dá vontade de rir e a Revolução está perdida. Em certa medida, é isso que separa Robespierre e Danton. Para os jacobinos, a tragédia é a garantia da liberdade, e eu acho que tinham razão, embora não concorde que a guilhotina seja um apetrecho indispensável para a tragédia. Para Danton, não há revolução que valha um dito de espírito. Faço aqui uma nota mais particular. O pensamento alemão com significado para Büchner refletiu esta questão a

partir de um precedente: Kant. Kant pensava a História humana da seguinte maneira: nós não temos forma de saber se a natureza nos está a usar para a realização de determinados fins ou se fará connosco o que fez com os dinossauros e outras espécies desaparecidas: eliminou-as e elas são pormenores que não tiveram qualquer peso decisivo no cômputo final. Mas a espécie humana, está ela ao serviço de algum desígnio da natureza? Se não está, porque é que a natureza nos dotou de liberdade? Se nos dotou com esta faculdade, decerto também nos dotou com objetivos e finalidades últimas. E estará ela a conduzir-nos na realização desses objetivos ou não? Esta é a pergunta que se pode fazer a meio da História humana. E Kant diz: há duas possibilidades, a possibilidade trágica e a possibilidade cômica. Para um observador do espetáculo humano, se este espetáculo não conduzir à realização de finalidades últimas que sejam concordantes com a razão e que justifiquem toda a dor absurda e toda a violência que há pelo meio, então é uma farsa. Imediatamente perdemos o interesse neste espetáculo, porque é apenas feito de anedotas numa sucessão ininteligível, não tem qualquer lógica e sofre recuos, às vezes irremediáveis. É um espetáculo mal contado. Se for uma tragédia, isto é, um espetáculo com uma figura final que preenche de sentido todas as etapas precedentes, então o interesse do espectador está garantido e podemos dizer que a natureza cumpriu através do homem as suas finalidades. Neste momento, a meio da História humana, não podemos sabê-lo. E a questão da Revolução é transformar a comédia numa tragédia, isto é, impor a figura final que preencha retroativamente de sentido todos os nossos gestos.

A profissão de fé de um revolucionário

NUNO Kant chega a um ponto em que diz: vou fazer-vos um Manual de Introdução ao Trabalho de Ator, que é a *Crítica da Razão Prática*, e, de alguma forma, quem o dá na peça é o discurso de Saint-Just, que é das coisas mais sinistras que eu alguma vez ouvi.

FRANCISCO Deixa-me fazer esta nota. Quando a peça é publicada, os leitores acusam-na sobretudo de obscenidade. Nesta altura, Büchner já está em Estugarda, fugido da Alemanha, e defende-se numa carta, dizendo: eu tinha de representar a Revolução Francesa e os seus protagonistas tal como eles eram. Esta declaração é sempre convocada, ingenuamente, para ilustrar o realismo de Büchner. Parte do texto da *Morte de Danton* foi recolhido de fontes historiográficas ao dispor de Büchner, o que talvez prove o seu escrúpulo realista. Os discursos de Robespierre, por exemplo, reproduzem, em modo rapsódico, discursos reais de Robespierre. Mas há momentos em que a fé realista falha: na minha opinião, deliberadamente. Um desses momentos é o discurso de Saint-Just. Com a exceção da célebre frase final, aquele longo discurso não tem protótipo histórico. E, na peça, não tem qualquer função dramática. Robespierre acaba de discursar, a cena está fechada, Saint-Just não vem acrescentar nada. Mas Büchner inclui esse discurso, sem protótipo e sem função dramatúrgica, que é uma longa demonstração da necessidade que assiste à crueldade e à violência revolucionárias. É um discurso de Büchner, não de Saint-Just, um discurso que deixaria o próprio Saint-Just a espumar de inveja. E é uma falta à História que permite a Büchner fazer ouvir a sua voz. Um segundo lapso no escrúpulo realista, ou talvez documental, diz respeito à mulher de Danton, que não se chamava Julie nem se suicidou, que inclusivamente se casou em segundas núpcias anos mais tarde, e que era uma adolescente de dezasseis anos quando tudo se passou. Logo na primeira cena, Julie é mais ou menos amesquinhada por Danton, que, de resto, gasta o tempo com prostitutas, dizendo-lhes o que não diz à esposa. À mulher diz: “somos como paquidermes, apenas roçamos um no outro o couro ressequido”, enquanto que a Marion diz lamentar não poder “cativar essa tua beleza dentro de mim e estreitá-la por inteiro”. No fim, contra a evidência histórica e até contra a boa conduta dramatúrgica, Julie suicida-se. Estamos decerto perante



uma farsa intencionada. Büchner sabe que a personagem de Danton é irredimível. A coisa mais disparatada que se pode dizer a respeito da *Morte de Danton* é que é uma defesa da moderação, quando a figura da moderação, Danton, é assim tão deplorável.

NUNO É deplorável e não é nada moderado, em coisa nenhuma. Aliás, Lacroix confirma isso quando diz: “o povo chama-nos crápulas e, aqui entre nós, não anda longe da verdade.”

FRANCISCO Exatamente, eles assumem-no. Há este dado curioso acerca da *Morte de Danton*. Não tens praticamente nenhum prefácio ou introdução a este texto que não diga que ele é, possivelmente, a mais formidável primeira obra dramática jamais escrita, a mais formidável estreia de um autor dramático. Isto significa que há uma perceção consolidada da peça e que ela está confortavelmente situada na História do Texto Dramático. Mas há a questão: devemos situá-la apenas numa História do Texto Dramático? Não será legítimo integrá-la também numa História do Texto Revolucionário?

NUNO Eu percebo o que queres dizer.

FRANCISCO Não falo do texto como momento revolucionário da história de que faz parte, por exemplo, a história literária ou teatral. A história de que falo diz respeito ao texto que quer promover a revolução. Porque, na verdade, é um revolucionário que escreve este texto.

NUNO Daí o discurso de Saint-Just.

FRANCISCO Precisamente. É a profissão de fé de um revolucionário de vinte e um anos. E é possivelmente a primeira obra dramática mais formidável de todas, mas é o segundo texto de Büchner. O primeiro é um manifesto que pretende promover a revolução no Estado do Hesse. *A Morte de Danton* é escrita na proximidade e em circunstâncias determinadas por essa tentativa revolucionária. Talvez seja realmente um prolongamento dessa tentativa.

A ser assim, jamais seria o apelo à moderação que certa tradição interpretativa nela tem lido. Mas se de facto for um texto com esse horizonte, também é preciso reconhecer que há um efeito, evidentemente calculado, de degradação da figura revolucionária. Porque os revolucionários, neste texto, aparecem como bêbedos, putanheiros, baixa canalha, santarrões ou crápulas frios e calculistas. Será um texto revolucionário que quer medir os efeitos perversos e a péssima freguesia das revoluções conhecidas? E prevenir esses acidentes?

NUNO Pergunto-te uma coisa: por isso mesmo, não tem a mesma força da Marina Abramović deixar um revólver em cima da mesa para o público lhe dar um tiro? Porque o gesto é igualmente brutal, o manifesto é igualmente grande, só que com a pena e o imaginário que ele tem na altura, que descende de Shakespeare e de Goethe. Não tem um cogumelo que significa a destruição a afetar-lhe o imaginário.

FRANCISCO Sim.

NUNO Mas estou absolutamente de acordo: não é apenas um texto dramático, é um texto revolucionário.

Um pé ao canto da tela

NUNO Voltando a algo que me disseste em julho, uma das coisas extraordinárias da Revolução é que ela imagina que dentro dos seus limites – nós dizemos Liberdade, Igualdade, Fraternidade, mas o que está na Declaração dos Direitos do Homem é Liberdade, Igualdade, Segurança e Propriedade –, dentro destes limites, dizia eu, toda a gente pode ser ator. E essa libertação é um caudal que lhe promove a alteração do sentido. Significa que a partir daí os encenadores, ou os antigos atores, tentam racionalizar a forma de fazer teatro. Quando os revolucionários dizem “a Revolução deve cessar e a República ter início”, isso é o mesmo que dizer “é tempo de fazer uma rede de cineteatros para pôr tudo no sítio”. É o momento

da falência por desmultiplicação. Para mim, *A Morte de Danton* não é a defesa de Danton ou da moderação, nem é a culpabilização do Robespierre, embora tenha sido assim utilizada muitas vezes. É uma espécie de momento tragicómico, sem resposta, em que de repente há tantos atores que é necessário, quase como numa orgia, dizer: organizem-se! Ou para usar uma linguagem bíblica, de que Büchner também se serve, é como Daniel a dizer a Nabucodonosor: a tua estátua tem pés de barro. É o momento da falência. Hoje vivemos numa era para além da era da reprodutibilidade mecânica, em que o discurso se propaga até perder o sentido, em que o circo se transformou em YouTube, em que a sociedade se complexificou com remendos constantes nos últimos duzentos e quarenta anos, e estamos numa época de pós-feudalismo, de fronteiras, do *Brexit*. Ao mesmo tempo, é uma sociedade que se globalizou, que cresceu exponencialmente, em que o ensino se massificou e se criaram convenções sobre convenções sobre convenções que partem da noção de que certos princípios, certas casas que habitamos, sempre foram nossas. E somos confrontados com este texto, de uma violência brutal, sobre um momento de falência. E numa altura em que a própria ida a um espetáculo se descaracterizou e é vista ou como um momento de exercício de classe social ou como uma espécie de etiqueta, como se fôssemos a um centro comercial escolher a loja onde vamos comprar a roupa que nos vai definir...

FRANCISCO Mas tu sabes o que se passa com o público português, toda a roupa lhe fica bem. É um público profundamente corrupto.

NUNO Eu acho que é um público profundamente aberto.

FRANCISCO Eu acho que é corrupto. Aplauda tudo de pé e durante exatamente o mesmo tempo.

NUNO A questão é: como criar o tempo para essas palavras? Como criar o tempo que sirva, que seja suficiente, para nos esquecermos da

roupa que trazemos vestida, para não pensarmos em roupa, mas em pernas, em carne? Porque é o que diz a frase que espalhámos pela cidade, “hoje tudo é feito com carne humana”, mas nós não temos consciência disso.

FRANCISCO Eu penso que estás a ensaiar uma hipótese sobre a boa conduta do encenador e do artista em geral. Que papel é que lhe cabe? Evidentemente, ele sabe que há uma inscrição, como agora se diz, do seu trabalho na economia política e cultural. E sabendo que essa inscrição é pré-determinada, o seu trabalho envolve fatores de cálculo sem relação com a obra propriamente dita. Não sei o que diga. É verdade que o regime de circulação e de acesso à obra teatral – e a qualquer outra obra de arte – se alterou muito nos últimos anos e não se terá pensado suficientemente essa novidade. Penso que os argumentos com que os artistas tradicionalmente justificaram a sua atividade, e nomeadamente nas artes obrigadas a viver de apoios, estatais ou outros, são sempre muito idílicos e mais devidos a um esforço de autoconvencimento do que a uma representação objetiva da realidade. Creio que a importância que se concede à obra de arte é desmedida. Espera-se inclusivamente que ela mude o mundo. Tu dizes: oxalá as pessoas não viessem aqui comprar a roupa que acham que lhes fica bem, oxalá pudessem redescobrir-se numa certa nudez que, aparentemente, o próprio regime de acesso à obra de arte lhes está a negar, já que tudo é vendido como figurino. Isso, de alguma maneira, é desejar que o mundo queira ser mudado. Por ti. É legítimo, é uma medida de grandeza a que não se pode renunciar. Quanto a mim, eu já só quero que o mundo não me mude a mim. Se faço coisas, é com essa finalidade. Não tenho muitas esperanças. Mas, em certa medida, era disso que falávamos no início da conversa, quando falámos na ocupação do palácio. Ocupar um palácio é a assunção de um qualquer poder simbólico, o poder de te dirigires a uma plateia ou, como se diz agora, a uma comunidade. De te dirigires ao mundo. Nunca é do palco do palácio que se fala, é da varanda.

NUNO Não é por acaso que eu vou fazer *O Balcão*.

FRANCISCO Aí está. O encenador e o ator que pisa o palco assumem uma posição análoga à que era assumida pelo *doge* quando aflorava à varanda do palácio e se dirigia à comunidade reunida. É esse o papel deles. Mas com que palavras realmente fala o ator?

NUNO Mas não caberia ao cidadão assumir...

FRANCISCO Inverter a posição? Pensas que isso é realmente possível? O espectador não é um cidadão, as duas posições são incompatíveis. Transformam-se uma à outra em abstrações. Na verdade, tu continuas a convocar o espectador. Ele nunca se dissolve. Continua a ser sempre o critério pelo qual tu medes o sucesso ou o malogro da tua tentativa.

NUNO É interessante dizeres isso, porque costuma-se dizer que uma peça que há duzentos anos demorava duas horas a dizer continua agora a demorar duas horas a dizer, a diferença é que tem vídeo e essas coisas. A questão da pluralidade das formas de teatro contemporâneo é que no meio desta discussão do que é e não é teatro, do que agora é importante no teatro, nos esquecemos da tomada de pulso que é o espectador. Porque nenhuma das formas de teatro contemporâneo dissolve o espectador, embora algumas invoquem essa dissolução. Todas elas são feitas em cima da ideia de espectador e, portanto, apesar de serem distintas, como um indivíduo de pele branca é distinto de um indivíduo de pele negra, no fundo são, exatamente, a mesma coisa: teatro.

FRANCISCO Sim, absolutamente de acordo. Não estamos a falar da participação do espectador, pois não?

NUNO Não.

FRANCISCO Isso seria realmente catastrófico. Tenho alguns bons exemplos de participação do espectador. Alguns levaram mesmo à

destruição das obras expostas. A participação foi tal que o motivo da reunião dos espectadores foi dissolvido na ferocidade dessa participação. Aconteceu comigo.

NUNO Sim, mas mesmo isso é um tipo de ação em que o público é visto. A forma que se escolheu para o fazer talvez seja perniciosa, mas a questão a montante é a mesma.

FRANCISCO Precisamente, há sempre alguém que é chamado à participação. O problema é que esse apelo à atividade do outro é compulsivo e, portanto, baseia-se na passividade do outro. Até a posição da participação está pré-distribuída, pré-tematizada. Neste sentido, a participação não chega a ser idónea, porque o participante está sob coação institucional, cultural ou, pior ainda, moral. Concordo que há uma crise do espectador, mas é uma crise duplicada a partir da crise reiterada do criador. Conheces aquele conto do Balzac chamado *A Obra-Prima Desconhecida*? Um pintor diz: vou pintar a obra que me vai resgatar para a eternidade. Retira-se e produz essa obra. Um dia, convida os amigos mais próximos para um jantar em sua casa, para lhes revelar a obra acabada. Os amigos, evidentemente, estão cheios das melhores expectativas e ansiosos por desfrutar da obra-prima. Ao fim do serão, o pintor descerra a tela, os amigos olham para lá, e não entendem nada. Ninguém percebe o que lá está, a não ser o próprio artista, que olha embevecido para a sua obra. Há um silêncio embaraçoso. Por fim, um dos amigos aponta para o canto da tela e diz: bem, eu aqui percebo um pé. E é tudo. Os amigos retiram-se em silêncio. A grande arte, a arte vital, a arte em que o grande artista se empenhou até à dilaceração defraudou-os. O que é que isto significa? Dá conta de uma cisão, de uma duplicidade da obra. Há uma obra que é do criador – o projeto da vida daquele pintor – e há uma obra que é do espectador – o pé ao canto da tela –, e as duas travam uma luta de morte. A partir de certa altura, creio que do final do Renascimento, dois discursos antagónicos ocupam a superfície da obra: o discurso do criador, que é existencial

e não precisa de outra formulação além daquela que a obra lhe confere, e o discurso do espectador, que se traduz na estética, na teoria do gosto e do belo, e por fim, abertamente, já no nosso tempo, na teoria do espectador ele mesmo, do seu acesso à obra, da sua educação por serviço, da sua participação. Este segundo discurso, que se tornou dominante, tem como efeito o recalçamento do poder originário e temível da obra de arte, da função- peste que Artaud lhe associava, e amansou a obra com o mesmo poder de negação da vida com que se administra um sonífero à fera que está atrás da jaula, exposta ao olhar seguro e satisfeito do espectador. Na obra de arte, o espectador vê a satisfatória oportunidade para regressar a si mesmo. É um empobrecimento da obra e, paradoxalmente, do espectador ele próprio. Só vê um pé, que é uma coisa que ele também tem.

NUNO Falavas há pouco da necessidade, a partir dos anos sessenta, de fazer do público uma dimensão da obra de arte. Um dos momentos mais brutais da *Morte de Danton*, de que, pela distância, nos esquecemos ou parecemos não perceber, é aquele momento em que Danton e Camille descem ao passeio público – que eu escolhi hiper-teatralizar, para lhe fazer o negativo – e, logo a seguir, Camille fala do teatro e da realidade. É um primeiro gesto, demolidor, de, com a imaginação daquela altura, reencontrar as pessoas, o concreto, o real. Nesse gesto, *A Morte de Danton* é absolutamente de agora. Mas sim, estou de acordo. É como se a relação entre o público e o criador fosse um casamento.

FRANCISCO Destinado ao fracasso.

NUNO E os casamentos têm sempre uma falésia a meio. Nunca houve, na minha opinião, um gesto tão lancinante como o de Büchner. Talvez Beckett seja tão avassalador como ele. E o que eu acho extraordinário é que nesta luta titânica de que temos estado a falar se abre uma cisão que permite o florescer de outra coisa. Se até ao Renascimento tínhamos os mecenas, hoje temos uma espécie de demiurgos, de psicólogos de casais, que

são os programadores. Agora conto-te eu uma história, também do Benjamin, que é a história de Potemkin, que tinha grandes depressões e ficava fechado no quarto. Um dia, a Catarina da Rússia pergunta pelas aldeias que andam a fazer na Crimeia, quer saber onde anda a gastar o dinheiro, e os ministros não sabem o que fazer, porque os processos precisam da assinatura de Potemkin. Mas há um secretário, Shuvalkin, que tem a mania que manda nos ministros todos. Pede-lhes os processos que é preciso assinar e diz: eu trato disso. Vai ter com Potemkin, põe-lhe a pena na mão e manda-o assinar. E ele assina tudo. E Shuvalkin traz os processos de volta, dá-os aos ministros, mas eles não sabem o que dizer, porque Potemkin assinou Shuvalkin... Shuvalkin... Shuvalkin... Isto não é uma crítica aos programadores – eu também o sou –, não é uma crítica a coisas que são inultrapassáveis. É, acima de tudo, a necessidade que eu sinto, a cada espetáculo, de termos consciência de que estamos sempre equilibrados na ponta do dedo grande do pé em cima da cabeça de um alfinete.

FRANCISCO Isso não é excessivo?

NUNO Não, eu acho que a força deste texto e deste autor, de quem já fiz o *Woyzeck* e que admiro profundamente, é que são poucos os autores que sentem isso na carne. Shakespeare sente-o e tradu-lo de outra forma. Acho que Büchner também o sente. Acho que Beckett também o sente.

FRANCISCO É o que acontece com os escritores naturais: Shakespeare, Camilo, Kafka, poucos mais. Não são mais do que instrumentos da urgência da obra. Büchner também, no sentido em que produziu em três anos uma obra admirável.

NUNO Sim. Uma espécie de urgência. Porque a morte, por mais longe que esteja, está sempre demasiado perto.



“Como reinventar esse terror hoje em dia?”

SLAVOJ ŽIŽEK*

Se toda a gente gosta das rebeliões democráticas, explosões espetaculares/carnavalescas da vontade popular, a inquietação nasce quando essa vontade quer persistir, institucionalizar-se – e quanto mais a rebelião é “autêntica” tanto mais essa institucionalização se revela “terrorista”. É a esse nível que se deveria procurar o momento decisivo do processo revolucionário: digamos, no caso da Revolução de Outubro, não na explosão de 1917-1918 nem sequer na guerra civil que se lhe seguiu, mas nas experimentações intensas do princípio dos anos 20 do século XX, nas tentativas (desesperadas, às vezes ridículas) feitas para inventar novos rituais de vida quotidiana: por que coisa substituir os procedimentos pré-revolucionários do casamento e dos funerais? Como organizar a mais vulgar das interações numa fábrica, num imóvel? Foi ao nível do que, por oposição ao “terror abstrato” ou à “grande” revolução política, somos tentados a chamar “terror concreto”, o que visa impor uma ordem nova na vida quotidiana, em que os jacobinos, a Revolução Soviética e a Revolução Chinesa acabaram por esbarrar – não por falta de tentativas nesse sentido, antes pelo contrário. Os jacobinos eram especialistas, não no terror teatral, mas nas explosões utópicas da imaginação política em torno da reorganização da vida quotidiana: estava lá tudo, proposto no decurso de uma atividade frenética condensada em poucos anos, da auto-organização das mulheres aos alojamentos comuns em que os velhos poderiam passar os seus últimos anos em paz e dignidade. (Mas que dizer da tentativa bastante ridícula de Robespierre para impor uma nova religião civil, um culto do Ser Supremo? Robespierre formulou sucintamente a principal razão da sua oposição ao ateísmo: “O ateísmo é aristocrático.”¹ O ateísmo era para ele a ideologia de aristocratas cínicos-hedonistas que tinham perdido qualquer sentido da sua missão histórica.)

A dura consequência que precisamos de aceitar aqui é que esse excesso da democracia igualitária sobre o procedimento democrático não pode “institucionalizar-se” senão na forma do seu contrário, como *terror* revolucionário-democrático. Assim, mais uma vez, como reinventar esse terror hoje em dia? Alain Badiou, em *Logique des mondes*,² analisa a Ideia eterna da política da justiça revolucionária, que esteve em vigor desde os antigos “legistas” chineses até Lenine e Mao, passando pelos jacobinos – a qual consiste em quatro momentos: o voluntarismo (a crença de que se pode “mover montanhas”, ignorando os obstáculos e as leis “objetivas”), o terror (a vontade implacável de esmagar o inimigo do povo), a justiça igualitária (a sua brutal imposição imediata, sem consideração pelas “circunstâncias complexas” que supostamente devem obrigar-nos a proceder de maneira progressiva) e, *last but not least*, a confiança no povo. Basta pensar aqui em dois exemplos, no próprio Robespierre, na sua “grande verdade” (“O carácter do governo popular é o de ser confiante no povo e severo para consigo mesmo.”), e na crítica por Mao da obra de Estaline, “Problemas Económicos do Socialismo na URSS”, em que qualifica o ponto de vista deste como “quase inteiramente falso. O erro fundamental é a desconfiança em relação aos camponeses”.³

* Excerto de “Robespierre ou a ‘violência divina’ do terror”. In Maximilien Robespierre: *Virtude e Terror*. Tradução Miguel Freitas da Costa. Silveira: BookBuilders, 2018. p. XLII-LII.

Por fim, não seria a única maneira apropriada de contrariar a ameaça de catástrofe ecológica que paira no horizonte precisamente combinar estes quatro momentos? O que se exige, com efeito, é:

- uma estrita *justiça igualitária* (toda a gente deveria pagar o mesmo preço em termos de renúncias, isto é, deveriam impor-se as mesmas normas mundiais de consumo de energia por habitante, de emissões de dióxido de carbono, etc.; os países desenvolvidos não deveriam ser autorizados a continuar a poluir o ambiente ao ritmo atual, na mesma altura em que censuram aos países em desenvolvimento do Terceiro Mundo, do Brasil à China, estarem a arruinar o nosso meio ambiente comum pelo seu desenvolvimento rápido);
- o *terror* (um castigo implacável para todos aqueles que violem as medidas protetoras impostas, entre as quais fortes limitações das “liberdades” liberais e o controlo tecnológico dos prospetivos fora-da-lei);
- o *voluntarismo* (a única maneira de fazer frente à ameaça da catástrofe ecológica é tomar medidas coletivas em grande escala, que irão ao encontro da lógica imanente e “espontânea” do desenvolvimento capitalista – não se trata de ajudar a realizar-se a tendência ou a necessidade histórica, mas de “parar o comboio” da História, que rola em direção ao precipício da catástrofe mundial);
- a *confiança no povo* que, *last but not least*, se acrescenta aos três momentos precedentes (a aposta de que a grande maioria do povo apoia estas medidas severas, as considera apropriadas e está pronta a participar na sua aplicação. Não se deve temer, com efeito, reativar, como combinação de terror e confiança no povo, uma das grandes figuras de todo o terror igualitarista-revolucionário, o “delator” que denuncia os culpados às autoridades. Já no caso do escândalo da Enron, a revista *Time* teve razão em celebrar como verdadeiros heróis públicos os informadores que, de dentro da empresa, alertaram as autoridades financeiras).⁴

Em princípios do século XVII, depois do estabelecimento do regime do xogunato, o Japão tomou a decisão coletiva de se isolar das culturas estrangeiras e de seguir o seu próprio caminho, o de uma vida controlada, de uma reprodução equilibrada, centrada no refinamento cultural e evitando a expansão selvagem. O período que começou então e que durou até meados do século XIX não terá sido mais do que um sonho isolacionista do qual o Japão foi despertado cruelmente pelo comandante Perry na sua canhoneira? E se o sonho for o de que possamos continuar indefinidamente o nosso expansionismo? Que seria dele se tivéssemos todos de repetir, *mutatis mutandis*, a decisão japonesa e decidirmos coletivamente intervir no nosso desenvolvimento pseudonatural para mudar a sua direção? A tragédia é que a própria noção de uma decisão coletiva deste tipo está hoje em dia totalmente desacreditada. Quando se pensa na desintegração do socialismo de Estado, há vinte anos, não se deveria esquecer que, quase no mesmo instante, a ideologia do Estado-Providência sofreu, também ela, um golpe severo; deixou repentinamente de funcionar como o imaginário capaz de suscitar uma adesão coletiva apaixonada. A noção de que “passou o tempo do Estado-Providência” faz hoje parte da crença popular. Ora, o que estas duas ideologias desfeitas partilhavam era a ideia de que a humanidade, enquanto sujeito coletivo, tinha a capacidade de limitar, de uma ou de outra maneira, o desenvolvimento sócio-histórico impositivo e anónimo, de o conduzir na direção desejada.

Hoje, esta ideia é imediatamente rejeitada como “ideológica” e/ou “totalitária”: o processo social é de novo percebido como dominado por um Destino anónimo que escapa a qualquer controlo social. O advento do capitalismo mundial é-nos apresentado como um Destino deste tipo, contra o qual não se pode lutar – ou nos adaptamos ou saímos da História e somos esmagados. A única coisa que se possa intentar é fazer de modo que o capitalismo mundial seja tão humano quanto possível, é bater-se por um “capitalismo mundial de rosto humano” (é disso que se trata, em definitivo, na Terceira Via – ou se tratava). Precisamos, aqui, de romper a barreira do som, precisamos de assumir o risco de aprovar de novo decisões coletivas em grande escala – e isso constitui talvez, para nós, hoje, a principal herança de Robespierre e dos seus companheiros.

Alguns instantes antes da morte de Robespierre, o carrasco reparou que a cabeça dele não poderia passar na luneta da guilhotina, devido às ligaduras que envolviam a sua mandíbula ferida, de modo que as arrancou com brutalidade; da garganta destrocada de Robespierre saiu então um grito penetrante e pavoroso, que a lâmina da guilhotina cortou em seco ao cair-lhe sobre a nuca. O estatuto desse último grito é lendário: suscitou um vasto leque de interpretações, a maior parte das quais em torno do tema do grito desumano e aterrorizador do espírito maligno parasitário, que exprime um último protesto impotente no momento em que perde a posse do corpo humano que o abrigava – como se, nesse momento derradeiro, Robespierre se humanizasse, repelisse a personagem que tinha encarnado a virtude revolucionária e reaparecesse como um ser humano miserável e aterrorizado.

A imagem popular de Robespierre é a de uma espécie de *Elephant Man* às avessas: se este último tinha um corpo terrivelmente disforme no qual se escondia uma alma inteligente e sensível, Robespierre era um homem polido que dissimulava uma determinação fria e cruel, traída pelos seus olhos verdes. Enquanto tal, Robespierre serve perfeitamente os liberais antitotalitários de hoje, que já não têm necessidade de o retratar como um monstro cruel com um desdenhoso sorriso malévolo, como foi o caso dos reacionários do século XIX: toda a gente está pronta a reconhecer a sua integridade moral e a sua completa devoção à causa revolucionária, pois é a sua própria pureza que constitui um problema, é ela a causa de todo o mal, como o indica o título de uma das biografias de Robespierre recentemente saídas: *Fatal Purity*, de Ruth Scurr.⁵ O título de alguns dos artigos que acompanham a aparição do livro são também eles reveladores: “O Terror de casaca verde”, “O bom terrorista”, “Um executor demoníaco da virtude” e, ultrapassando todos, o “Verde mar e doido como um peixe”, de Graham Robb.⁶ Antonia Fraser, por seu lado, para que toda a gente perceba bem, esboçou “uma lição assustadora para nós hoje em dia”: Robespierre era pessoalmente honesto e sincero, mas “os banhos de sangue provocados por este homem ‘sincero’ advertem-nos de que a crença na nossa própria retidão, com exclusão de qualquer outra, pode ser tão perigosa como a mais cínica motivação de um tirano confesso”.⁷ Saboreemos então a alegria de viver sob o reinado de manipuladores cínicos da opinião pública e não sob o de fundamentalistas muçulmanos sinceros de mais, prontos a entregarem-se de corpo e alma aos seus projetos... Que melhor prova da miséria ético-política da nossa época, cujo tema mobilizador último é a desconfiança em relação à virtude! Não deveríamos afirmar antes, contra um tal realismo oportunista, essa fé simples na Ideia eterna de liberdade que persiste através de todas as derrotas e sem a qual,

como bem sabia Robespierre, “uma revolução não passa de um crime fragoroso que destrói um outro crime”, essa crença que encontra a sua expressão mais pungente no último discurso de Robespierre, pronunciado em 8 de Termidor do ano II, na véspera da sua detenção e da sua execução:

Mas existe, garanto-vos, ó almas sensíveis e puras; existe essa paixão terna, imperiosa, irresistível, tormento e delícia dos corações magnânimos; esse profundo horror da tirania; esse zelo compassivo pelos oprimidos, esse amor sagrado da Pátria, esse amor mais sublime e mais santo da humanidade, sem o qual uma grande revolução não passa de um crime fragoroso que destrói um outro crime: existe sim, essa ambição generosa de fundar sobre a terra a primeira República do mundo.⁸

1 Maximilien Robespierre, *Œuvres complètes*, Paris, Ernest Leroux, 1910-1967, vol. 10, p. 195.

2 Ver Badiou, *Logiques des mondes*, op.cit., “Introduction”.

3 Toda a habilidade está, bem entendido, na ambiguidade da palavra “povo”: as pessoas em quem se deposita confiança serão elas o conjunto dos indivíduos “empíricos” ou o Povo em nome do qual se pode transformar o terror contra os inimigos do povo em terror contra os indivíduos que compõem o povo? Não representa o desafio ecológico uma oportunidade única para reinventar esta “Ideia eterna”?

4 No entanto, a tentação a evitar incondicionalmente aqui é a de ver as catástrofes ecológicas elas próprias como uma espécie de “violência divina” da natureza, a justiça/vingança da natureza – uma tal conclusão seria uma projeção obscurantista inaceitável do senso para a natureza.

5 Ruth Scurr, *Fatal Purity*, London, Chatto & Windus, 2006.

6 Ver *The Daily Telegraph*, 6 de maio de 2006.

7 Antonia Fraser, “Head of the Revolution”, *The Times*, secção Livros, 22 de abril de 2006, p. 9.

8 “Discurso de 26 de julho de 1794/8 de Termidor do ano II”, art. cit.

Criaturas da revolução

RUI TAVARES*

PAINE: Considera este mundo perfeito?

MERCIER: Não.

Quando chegar o momento, no início do terceiro ato, gostaria que o espectador prestasse atenção a duas personagens secundárias que discutem filosofia entre um grupo de prisioneiros. São eles Thomas Paine e Louis-Sébastien Mercier. O primeiro pergunta ao segundo se considera este mundo perfeito; o segundo responde-lhe que não. São também das poucas personagens históricas incluídas nesta peça a terem a fortuna de morrerem de velhas.

Thomas Paine representa o espírito cosmopolita do Iluminismo no início da era das revoluções – de todas as revoluções. Inglês de origem, foi aprendiz de cordoeiro com o seu pai, trabalhador manual e precursor do sindicalismo; emigrante para o novo mundo, chegou a Filadélfia em 1774, a tempo de se juntar à Revolução Americana e tornar-se cidadão dos EUA recém-acabados de formar; exilado em França em 1792, foi feito cidadão honorário e eleito deputado à Convenção Nacional, apesar de mal saber falar a língua do país. Entre cada mudança, Thomas Paine foi autor de um livro que, mais do que marcar o seu tempo, fez o seu tempo. Com *Senso Comum*, de 1776, lançou os fundamentos do argumentário independentista americano, e ganhou o direito de ser considerado um dos pais fundadores dos EUA. Com *Os Direitos do Homem*, de 1791, acrescentou lastro filosófico à conquista mais importante da Revolução Francesa, a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, e defendeu a legitimidade de abolir a monarquia e instituir uma república, o que viria a acontecer no ano seguinte.

Louis-Sébastien Mercier é um caso menos conhecido mas ainda mais curioso. Foi ele o autor de *O Ano 2440*, o primeiro romance futurista da história da literatura europeia, e um dos maiores *best-sellers* do século XVIII, apesar de ter sido proibido em várias jurisdições europeias, ou talvez por isso mesmo (Portugal incluído: a obra de Mercier foi proibida pelos censores do Marquês de Pombal pouco depois da sua publicação em 1772). Ora, quando se diz que *O Ano 2440* foi o primeiro romance futurista da literatura europeia, quer-se dizer duas coisas. Em primeiro lugar, que é o primeiro romance que se passa num futuro terreno, material, num século XXV que é feito de humanos vivendo uma vida real, e não numa eternidade providencial de tipo religioso, num inferno, paraíso ou purgatório, como tinha sido habitual na literatura apocalíptica até então. Por outro lado, é preciso distinguir *O Ano 2440* por aquilo que ele não é: não se trata de um romance de ficção científica, e no futuro descrito por Mercier para 2440 não cabiam, ao contrário do que nós saberíamos hoje, quaisquer inovações tecnológicas. É que cada passado tem o seu futuro, e o futuro que o século XVIII conseguia imaginar através de Mercier era acima de tudo um mundo profundamente mudado do ponto de vista social: sem privilégios, sem aristocracia, governado pela razão e pela igualdade.

Thomas Paine morreu aos 72 anos no bairro nova-iorquino de Greenwich Village; apenas seis pessoas compareceram ao seu funeral, dois dos quais homens negros libertados da escravidão. Louis-Sébastien Mercier morreu em Paris aos 74 anos; está enterrado no cemitério do Père-Lachaise.

* Historiador.

Porquê começar por eles, porquê começar por duas personagens secundárias nesta peça que Georg Büchner fastidiosamente documentou para ser tão fiel quanto possível aos factos, atos e palavras históricos de quem viveu o Terror (1793-1794), o período de frenesi repressivo que se seguiu à proclamação da República Francesa em 1792 e à Revolução Francesa em 1789? Precisamente porque Paine e Mercier não são o tipo de homens e mulheres a que *A Morte de Danton* se dedica a tentar compreender. A geração de Paine e Mercier pode ter sido a que lançou as fundações filosóficas da era das revoluções. Mas neste momento, eles estão reduzidos a esperar numa cela de prisão, com demasiado tempo livre entre eles, empenhados a discutir sobre a existência ou não de Deus. Deste lugar passivo, porém, eles usufruem de um extraordinário apanágio: o de assistir de camarote à passagem pelos mesmos calabouços das sucessivas vagas de líderes revolucionários enviados pelos seus sucessores para a guilhotina. É assim que eles veem Danton chegar: olhando desconfiados para quem foi no passado carrasco e virá a ser no futuro próximo vítima – mas talvez também aceitando intimamente a convicção de que o presente agora pertence aos homens (e mulheres) daquela geração mais jovem. A geração de Danton, Desmoulins, Marat e Robespierre. A geração de Lucile Desmoulins e de Charlotte Corday. A geração que ficará para sempre jovem, porque jovem matará e morrerá.

Danton morreu aos 34 anos, condenado por Robespierre e Saint-Just, depois de ter ele próprio liderado a repressão contra os “exagerados”, cujo líder, Jacques-René Hébert, foi guilhotinado aos 36. O companheiro de Danton, Camille Desmoulins, foi guilhotinado também aos 34. A sua mulher, Lucile Desmoulins, uma semana depois, diz-se que por ter gritado “Viva o Rei!”, com a intenção de que garantidamente a prendessem e executassem – exemplo que parece ter sido seguido por outras mulheres à época. Lucile tinha 24 anos. Robespierre morreu no dia 28 de julho de 1794, aos 36. O seu fiel Saint-Just morreu no mesmo dia, aos 26. Charlotte Corday morreu aos 24 anos, depois de assassinar a única exceção relativa neste grupo, Jean Marat, que morreu aos 50 anos. (O rei Luís XVI, cuja morte fora votada pelos deputados à Convenção, de que fizeram parte a maioria dos nomes atrás citados, morreu aos 38 anos, no dia 21 de janeiro de 1793. A sua mulher, a rainha Maria Antonieta, que nascera um dia depois do Grande Terramoto de Lisboa, a 2 de novembro de 1755, morreu uns meses depois dele, em outubro de 1793, aos 37 anos.)

Mercier e Paine não tinham apenas mais tempo diante deles, porém. Tinham também mais tempo atrás deles. Isto não deve ser só entendido do ponto de vista factual – de não só serem já mais velhos do que Danton e Robespierre quando as suas vidas se cruzam, como também de virem a chegar bem mais longe nas suas vidas do que Danton e Robespierre, ao sobreviverem ao Terror e verem chegar o século XIX – mas também do ponto de vista existencial. As biografias de Mercier e Paine são, como as da maior parte de nós, um compósito de várias épocas, de várias fases nas suas vidas, de várias atitudes perante os tempos e perante contextos diferentes. Além disso, como intelectuais e autores, as suas obras tinham marcado (e sido marcadas) pelas eras muito diferentes em que as suas vidas decorreram: eram já autores importantes durante o Antigo Regime, os seus livros influenciaram decisivamente a era revolucionária, e as suas memórias (sobretudo as crónicas de Mercier em *Le Nouveau Paris*, que Georg Büchner utilizou intensamente em *A Morte de Danton*) moldaram decisivamente a imagem com que ficámos do período pós-revolucionário.

Por isso é importante começar por estas personagens secundárias. Para se entender por contraste o tipo de pessoas sobre quem *A Morte de Danton* não é, e portanto, o tipo de pessoas sobre as quais esta peça foi escrita.

Ao contrário de Mercier e de Paine, Danton e Robespierre, os Desmoulins e Saint-Just são os homens (e as mulheres, se contarmos com Lucile Desmoulins e Charlotte Corday) cujas vidas se definem inteiramente pelo período revolucionário. Eles e elas nascem como figuras públicas com a Revolução e através da Revolução, e sem a Revolução é quase certo que hoje não conheceríamos os seus nomes. Escreveu Mona Ozouf, uma das grandes historiadoras da Revolução Francesa no século XX: “Danton, como Robespierre e Marat, é uma criação da Revolução.”

Georges Danton era um modesto advogado, nascido numa cidade do Leste da França em 1759 e desconhecido até às jornadas revolucionárias de 1789. A primeira vez que é notado em público é precisamente na noite de 13 de julho desse ano, véspera da Tomada da Bastilha, quando aquele homem, até então “doce, modesto e silencioso”, como o descrevia um amigo, dá por si arengando à multidão e chamando o povo à revolta. O cenário é o do clube dos “Cordeliers”, um antigo convento de franciscanos (cuja alcunha de “cordeliers” vinha de apertarem os seus hábitos de frades com uma corda), onde agora se reunia a Sociedade dos Amigos dos Direitos do Homem e do Cidadão. É daqui que nascerá o lema que é ainda hoje o da República Francesa: *Liberté, Égalité, Fraternité*.

Antes de ser considerado um grande homem, Danton foi primeiro visto como um homem grande. Tudo nele era de dimensão exagerada: o corpo massivo, o rosto grande e expressivo como uma caraça, os gestos extravagantes, a oratória tonitruante. Terá sido em grande medida essa teatralidade que o levou a ser uma “cara” da Revolução, e que inspirou muitos dos outros membros dos *cordeliers*, a começar pelo seu amigo Camille Desmoulins, um ano mais novo do que ele – Danton tinha 29 anos no dia da Revolução e faria 30 em outubro de 1789 – e que o acompanharia até ao fim.

No entanto, ninguém verá Danton no dia seguinte, na tomada da Bastilha propriamente dita. O mesmo virá a acontecer em 1791, a 17 de julho e a 10 de agosto, quando o rei Luís XVI tentará sem sucesso reconquistar Paris e domar a Revolução, embora Danton reapareça mais tarde para retirar as lições políticas do que estivera para acontecer. Dessa coincidência entre uma grande presença de espírito, antes ou depois dos eventos, e uma notória ausência de corpo durante os mesmos, Danton adquiriu uma fama talvez injusta de ser bom para fazer excelentes discursos mobilizadores *a priori* e boas análises políticas *a posteriori*, mas de se esquivar à linha de fogo nos momentos decisivos – fama essa que será mais tarde explorada por Robespierre e sobretudo por Saint-Just no processo que levará Danton à guilhotina. Nesta visão, a generosidade e entrega de Danton e Desmoulins seriam reinterpretadas como volubilidade e hedonismo, ao passo que a frieza e a implacabilidade de Robespierre e Saint-Just seriam apresentadas como virtude incorruptível.

Maximilien Robespierre era um ano mais velho do que Danton (nascera em 1758 em Arras, e recebera uma bolsa para estudar em Paris, num colégio onde foi colega de Camille Desmoulins). No ano anterior à Revolução, envolvera-se na política a nível local e conseguira ser eleito deputado da sua região aos Estados Gerais, onde chegou com 31 anos acabados de fazer, relativamente pobre, sem prototores, e praticamente desconhecido. Em maio e junho, assistiu ao braço-de-ferro

entre a coroa e o “Terceiro Estado” (ou seja, o povo e a burguesia), que exigia ser agregado aos clérigos e aos aristocratas numa única Assembleia Nacional. Em julho, poucos dias depois da queda da Bastilha, fez o seu primeiro discurso nessa assembleia, longo e pouco elogiado. Em agosto, participou das votações para a abolição dos direitos feudais e para a aprovação dos Direitos do Homem e do Cidadão. E nos finais de agosto e inícios de setembro de 1789, assistiria à discussão sobre se o rei poderia ter um direito de veto sobre a legislação que saísse da Assembleia Nacional, discussão essa que fez nascer pela primeira vez as noções de esquerda (contra o veto do rei) e de direita (a favor do veto do rei), a partir das localizações relativas dos deputados na sala da assembleia, quando vistos a partir da mesa da presidência (caso contrário, a direita seria a esquerda e a esquerda, a direita).

No outono de 1789, Robespierre foi um dos fundadores de um clube que virá a ser o grande rival dos *cordeliers* de Danton e Desmoullins: a Sociedade dos Amigos da Constituição, mais conhecida também pelo nome do convento e colégio onde se reuniam, os Jacobinos. Criado em primeiro lugar para coordenar as atividades dos deputados bretões à Assembleia Nacional, e por isso inicialmente chamado de “clube Bretão”, o clube dos Jacobinos ganhará uma natureza cada vez mais ideológica ao opor-se ao clube dos Girondinos, deputados maioritariamente provinidos da região da Gironda, em torno de Bordéus, e favoráveis a um federalismo oposto ao centralismo dos jacobinos. A polarização entre jacobinos e girondinos é uma das que mais convulsões internas criam no campo da Revolução, mas não será a única nem muito menos a última. Dicotomias violentas opõem os deputados da *Montanha* (os que se sentavam nas cadeiras mais altas do lado esquerdo da Assembleia, tidos por extremistas) e os da *Planura* ou do *Paúl*, o *Marais*, que se sentavam nas cadeiras mais baixas da esquerda do parlamento, e se consideravam mais moderados. Entre os *cordeliers*, que no início da Revolução se gabavam de ser dos clubes políticos mais inclusivos e populares de Paris, surgem os “exagerados”, liderados por Jacques Hébert, que após a decapitação do rei exige uma purga sanguinária dos elementos supostamente menos fiáveis da Revolução, os quais acabam por sua vez purgados pelos “indulgentes” de Danton – “indulgentes” apenas considerados como tal naquele contexto fervoroso, uma vez que não foram nada indulgentes, nem com os “exagerados” nem com os 22 girondinos executados no fim de outubro de 1793, facto que Mercier lembra a Danton na peça de Büchner: “o sangue dos vinte e dois está a afogar-te.” Para o Mercier da peça de Büchner, como para Paine, Danton era “o mastim com asas de pomba”, um “génio maligno da revolução”, aquele que “virou o dente à mãe, mas ela foi mais forte”. Ou seja, indulgente apenas quando comparado com a impenitência de Robespierre.

Robespierre recebeu em 1790 uma carta muito elogiosa de um jovem provincial: era Louis-Antoine de Saint-Just, então com apenas 23 anos. Saint-Just não escrevera só a Robespierre; endereçara também uma carta a Desmoullins, o que quer dizer que facilmente se poderia ter encontrado do outro lado da guilhotina (uns meses antes do que veio a suceder). Mas foi Robespierre quem lhe respondeu. E foi assim que Saint-Just se tornou seu fiel secretário, parceiro e cúmplice na sua ascensão ao poder, até ao dia 28 de julho de 1794, quando veio a ser guilhotinado aos 26 anos.

Saint-Just está ao lado de Robespierre quando os jacobinos tomam o poder na Primeira República Francesa, proclamada em setembro de 1792, e quando

Robespierre é agregado à Junta de Salvação Pública a seguir à repressão aos girondinos, em julho de 1793. Entre agosto desse ano e julho do ano seguinte, é a partir da Junta que Robespierre exercerá o seu consulado “incorrupível”, “virtuoso” e da “vontade popular”, bases sobre as quais se estabelecerá o Terror, e serão decapitados os seus adversários, incluindo Danton e Desmoullins. Dominando a Junta de Salvação Pública e fulminando os seus opositores com a sua retórica fanatizada até ao ano seguinte, a queda de Robespierre é abrupta. A 27 de julho de 1794, é confrontado por um dos deputados que ele dominava pelo medo, e a Convenção ganha de repente a coragem que lhe faltara durante o ano anterior. Robespierre e Saint-Just são guilhotinados no dia seguinte. A “reação termidoriana” – cujo nome vem do mês no calendário republicano em que a revolta contra Robespierre se deu, Termidor – toma conta da Junta de Salvação Pública, e segue-se um período, que mais tarde viria a ser chamado de “terror branco”, durante o qual os jacobinos são perseguidos e o seu clube extinguido.

“Revolução” é, na sua origem, um termo astronómico que se refere ao percurso que os planetas fazem em torno do seu Sol até voltarem ao mesmo ponto inicial. É assim que o termo é entendido no seu sentido político durante o Antigo Regime: como uma reposição da ordem anterior. Os revolucionários do fim da Idade Média, do período do Renascimento e da Reforma, ou da era do Absolutismo, justificavam assim as suas ações por uma retórica que se orientava para o passado e não para o futuro: quando tinham de se revoltar, era sempre em nome do restabelecimento dos direitos passados, do cristianismo original, ou das “liberdades antigas”, mesmo que de caminho se criassem novas instituições. Essa máscara cai definitivamente com a Revolução Americana e depois com a Revolução Francesa. Ambas foram inicialmente justificadas “à antiga”, como reposições de ordem que se haviam perdido por ação dos monarcas de Inglaterra e de França. Mas passado pouco tempo, a única forma de segurar a independência ou as repúblicas recém-adquiridas passa por inovar, no sentido de criar radicalmente de novo, fazendo tábua rasa do passado, pelo menos do recente (os revolucionários americanos e franceses permaneciam, contudo, obsessivamente fascinados pelo passado longínquo de Grécia e Roma, prolongando assim o sentido original de “Revolução” como um regresso ao passado no meio do sentido moderno de Revolução como uma invenção do futuro).

A revolução é assim um conceito que tem sobretudo que ver com uma visão do tempo, aquilo a que costumo chamar “tempovidência”, em vez de uma visão do mundo, ou “mundividência”. O mais importante numa revolução, dizem todos aqueles que viveram no decurso de uma, é que a textura do tempo muda. A intensidade com que se vive a revolução faz, dizem eles e elas, com que cada dia esteja mais cheio de acontecimentos do que aqueles que em fases banais tem um ano. O termo de comparação que às vezes se utiliza é o da paixão amorosa, quando parece que a realidade das coisas fica suspensa, lá fora e longe das criaturas enamoradas.

A era revolucionária por excelência, o fim do século XVIII, alterou a textura do tempo em mais sentidos do que apenas neste, porém. Vimos antes como, nos antecedentes da Revolução, um autor como Mercier tinha conseguido imaginar um tipo de ficção que até então fora impossível de conceber: a ucronia, ou seja, o tipo de romance que se passa num futuro real, diferenciando-se das visões escatológicas religiosas do futuro que se virá a passar numa eternidade pós-apocalíptica, e também das utopias renascentistas que nasceram com Thomas More e a

sua *Utopia* de 1516 – romances passados numa geografia desconhecida, mas no tempo presente. Foi crucial esse “clique” mental que se deu um pouco menos de duas décadas antes da Revolução Francesa, e uns quatro anos antes da Revolução Americana. Só imaginando que é possível um futuro muito diferente do nosso passado e do nosso presente, mas a atingir neste mundo e não “no outro mundo” dos espíritos ou das almas no paraíso e no inferno. Um mundo real, assim, mas mudado pela ação humana que teria dado a si mesma esse direito.

E quando teria a humanidade dado a si mesma esse direito? Essa é uma questão complicada. Ela exerce-o nas Revoluções Americana e Francesa, prescindindo das hierarquias políticas anteriores, descobrindo e persuadindo-se de que poderia viver sem a figura do rei, e inventando novas constituições e instituições. Mas para fazer tudo isso foi primeiro necessário ao mundo do Iluminismo – com as instituições reais e imaginárias que foi criando durante o século XVIII, como a “República das Letras”, de que faziam parte autores como Paine e Mercier muito antes de chegarem a fazer parte de qualquer república nacional – concluir que aquilo a que poderemos chamar “o contrato do Absolutismo” já não fazia sentido.

O contrato do Absolutismo era um contrato simples entre três tomadores: Deus, Rei e os súbditos. Mesmo que nas suas origens estivesse um qualquer juramento medieval a partir do qual os súbditos jurassem fidelidade ao Rei, eles faziam-no não para transferir soberania (só o soberano tinha soberania) mas antes para reconhecer o direito divino que dera ao Rei autoridade sobre os súbditos. Em caso de falha, o remédio era reforçar a obediência a Deus e a lealdade ao Rei.

Este contrato era extremamente difícil de denunciar por parte dos súbditos, uma vez que ele não era sua criação – eles limitavam-se a reconhecer que o Rei era rei por “graça de Deus”. A única forma de deixar este contrato para trás era se se chegasse à conclusão de que ele já não era – ou nunca fora – válido.

Um dos momentos cruciais desse reconhecimento deu-se no Reino de Portugal, quando a 1 de novembro de 1755 um violento terramoto, tsunâmi e incêndio destruiu grande parte da cidade e corte de Lisboa. Por grande que tenha sido a catástrofe, outras houve de magnitude semelhante, antes e depois. O que conta é a interpretação do acontecimento que veio a revelar-se vitoriosa – e essa foi a interpretação que via o acontecimento como *não* tendo tido origem divina e não tendo qualquer interpretação moral. Figuras tão opostas como Voltaire, na República das Letras, ou o próprio Pombal, em Portugal, defenderam esta tese de que Deus não tinha nada que ver com o Grande Terramoto, contra as anteriores interpretações dominantes de que evidentemente acontecimentos catastróficos faziam parte do plano de Deus para a humanidade (Teodiceia, como lhe chamava Leibnitz).

A consequência involuntária de retirar Deus da equação moral da natureza foi retirá-lo também – primeiro, sem se dar por isso – do contrato político do Absolutismo. E se se podia retirar Deus, porque não retirar o Rei também? Não é por acaso que a maior parte dos atores decisivos das revoluções – não só Danton e Robespierre em França, mas Hamilton nos EUA, nascido no próprio 1755 do Terramoto de Lisboa – seja daquela década de 1750, em que o Iluminismo mudou e se tornou mais caótico e imprevisível. É esse estado de espírito que se vai consolidar nas mentes dos revolucionários, e levá-los a usar como pressuposto de base a possibilidade de poderem recriar o corpo político com as suas mãos, escreverem diretamente novas constituições, e substituírem o contrato entre Deus-Rei-súbditos por um novo entre povo, estado e nação.

Há no entanto muitas formas diferentes de chegar a esse novo contrato. E se para alguns revolucionários – como os federalistas americanos – a forma de lá chegar é através do processo de deliberação coletiva que não permite a nenhuma parte da sociedade assenhorear-se das outras, para a versão jacobina que Robespierre (mas não só ele) defende, o novo contrato dependia da existência de uma vontade popular coletiva, e uma que fosse diferente da soma das vontades individuais dos cidadãos. É dessa “vontade do povo” que eles se erigem intérpretes únicos, um pouco à maneira de como os antigos monarcas absolutos se arrogavam a interpretação da “graça de Deus”.

Talvez seja essa certeza absoluta que os leva a investir tanto em tão pouco tempo. Se a textura do tempo muda, então que diferença faz vivê-la ao longo de uma vida longa, ou concentrar toda a sua essência em poucos anos de vida com um significado superlativo? Tal atitude põe de novo em marcha as rodinhas da história cultural e das mentalidades, dando-nos uma nova atitude, cujo nome aparece uma única vez na peça de Büchner, como um anacronismo desejado e antecipado: o Romantismo.



Büchner: Uma Revelação

STANLEY KAUFFMANN*

No que respeita a Georg Büchner, o assombro não cessa nunca. E como poderia cessar? Sempre que regressamos às peças e à novela inacabada, ofuscam-nos dois milagres: a qualidade do trabalho e a brevidade da vida que o produziu. Acrescente-se a angústia histórica: o facto – podemos com certeza chamar-lhe um facto – de que se as suas peças tivessem sido mais conhecidas na época em que foram escritas, todo o teatro do século XIX teria sido afetado por elas. Wilhelm Emrich, crítico alemão do século XX, afirma: “Os escritos de Georg Büchner contêm já, em forma condensada, todos os elementos compositivos fundamentais da literatura moderna do nosso século.” É impossível sustentar que Büchner não teria exercido qualquer influência em Ibsen e Strindberg, Hebbel e Zola, caso *A Morte de Danton* tivesse sido divulgada. O legado desses autores subsequentes é rico o bastante – porém, não será ocioso supor que poderia ter sido mais rico ainda.

Uma outra revelação emerge do trabalho de Büchner. Reli recentemente *A Morte de Danton* no contexto de um seminário que conduzi, dedicado ao tema da tragédia. Um aspeto da peça – que já conhecia, mas ao qual tinha dado pouca atenção – atingiu-me poderosamente: a forma. Nenhuma peça anterior apresenta a mesma feroz fragmentação da forma tradicional. Büchner foi obviamente influenciado por Shakespeare – para dar um exemplo: o cruzamento de cenas vulgares (nas duas aceções do adjetivo) com personagens de primeira grandeza é um expediente tipicamente shakespeariano. Contudo, ao longo de toda a peça, tomei consciência de algo inédito, torrencial: o impacto que a peça exerce mediante o desenrolar da sua própria estrutura.

É óbvio que Büchner – apaixonadamente humano, politicamente rebelde, cheio de impaciência – pretendeu que a forma da peça servisse o radicalismo das suas ideias sobre carácter, política e história. A estrutura tradicional teria sido inibidora numa peça que antecipa filosoficamente o existencialismo do século XX, denuncia o idealismo soporífico da ação pública e demole as prescrições aristotélicas. *A Morte de Danton* é a primeira peça cuja ação começa *depois* do clímax. O destino do protagonista – a sua execução pelo grupo de Robespierre – está selado antes mesmo do início da peça. Esta bem poderia chamar-se *A Agonia de Danton*. Sob a pressão dos amigos, o protagonista ainda tenta defender-se; porém, desde o primeiro momento, o assunto está arrumado, e ele sabe que morrerá. Assim, o pouco convencional propósito dramático de Büchner compeliu-o a dispensar as estruturas clássicas dos seus admirados Shakespeare e Goethe, e a construir a peça de um modo tão inovador e exploratório quanto o seu pensamento.

Sugiro, pois, que Büchner escreveu *A Morte de Danton* como um guião de cinema. Sim, bem sei que isto era literalmente impossível em 1835. Os filmes só surgiram sessenta anos mais tarde, e não pretendo afirmar que Büchner tivesse previsto o seu advento. Contudo, a peça depende de uma cadência, de um ritmo de progressão e de um fluir cénico que hoje associamos ao cinema e que parecia estar, antes do seu tempo, ao alcance de Büchner. O teatro do século XIX, como demonstra A. Nicholas Vardac no seu *Stage to Screen*, estava ansioso por vencer

* In HotReview.org, Hunter Online Theater Review, uma publicação digital fundada e editada por Jonathan Kalb (www.hotreview.org/articles/buchnerarev.htm).

Trad. Rui Pires Cabral.

as suas limitações físicas, quase como se os criadores e o público do teatro estivessem a exigir – sem o saberem – a invenção do cinema. Büchner, enfeitando a prática teatral do seu tempo, suplantou-a: abraçou uma estética que ainda nem sequer existia.

Consideremos alguns pormenores em particular. A peça não tem início. Estas vidas têm vindo a desenrolar-se há já algum tempo: limitamo-nos a juntar-nos a elas. A cena 1 não começa com o estabelecimento das coordenadas de tempo ou espaço – que se tornarão aparentes à medida que avançamos –, mas com um sentimento de que estamos a entrar numa situação humana em curso. (É o que Shakespeare faz por vezes – em *Otelo*, por exemplo.) Para os espectadores de hoje, o efeito não será tão novo como para o público do passado. Reconhecemos o método de inúmeros filmes, embora Büchner logre intensificar o seu impacto mediante a natureza intrínseca do próprio enredo. Mal nos dá tempo para recuperar o fôlego: Danton graceja maliciosamente na primeira fala e desnuda a alma na segunda, com a facilidade de quem desabotoa a camisa. A peça não tem mais de um minuto e já estamos totalmente imersos nela. Nós, que vivemos num mundo saturado de cinema, reconhecemos o processo, utilizado aqui com resultados excepcionais.

O ritmo da peça é quase aturdidor – o que é paradoxal, já que algumas das cenas são profundamente introspectivas, como aquela em que Danton discorre sobre o ato de se vestir. Devia apressar-se, para comparecer em tribunal e defender-se; porém, divaga sobre essa fatigante e repetitiva rotina. Ao longo da peça, cenas curtas e longas, agitadas e meditativas, quase se entrecrocavam, estando o seu pleno efeito dependente da própria velocidade do contraste. (Max Spalter afirma: “A multiplicidade episódica permite a Büchner converter a nota de rodapé de uma cena no conteúdo de outra cena.”) Esta abordagem torna absurdo o método habitual da mudança de cena, o que é prodigioso, tanto mais que a prática teatral dos tempos de Büchner não conhecia senão esse método. A ideia de fundir as cenas mediante mudanças de luz e de foco, uma estratégia extremamente familiar no teatro atual – e, claro está, no cinema –, era embrionária num teatro que ainda não tinha, nem sequer concebia, luz elétrica.

Depois de Danton ser avisado da sua detenção, vemo-lo subitamente no meio de um campo, sozinho, pensando em voz alta. Isto não é uma mudança de cena – é um corte num filme. Mais adiante, Lucile Desmoulins, no exterior da prisão do marido, chama-o a uma janela alta. Segue-se de imediato uma cena no interior da cela, com Desmoulins olhando Lucile através da janela. Isto não é uma mudança de cenário teatral – é um campo e contracampo cinematográfico.

De facto, fizeram-se duas adaptações ao cinema de *A Morte de Danton*, ambas na Alemanha – uma versão muda em 1921, e outra sonora em 1931. Porém, ambas parecem ter alterado o texto original. Versões televisivas foram realizadas na Alemanha em 1963 e na Grã-Bretanha em 1978. (O *Danton* de Andrzej Wajda, de 1982, adapta outra peça.) Não vi nenhum dos filmes baseados em Büchner, mas o que me ficou no espírito como prototípico da peça foi o que li sobre as encenações de Max Reinhardt. Da primeira, de 1916, retive as reveladoras descrições das cenas em que intervém a turba de Paris. Um crítico contemporâneo escreveu:

As cenas iluminavam-se por um segundo ou dois. [...] As últimas palavras de uma cena ainda estavam a ser proferidas quando soavam as primeiras palavras da cena seguinte, e a luz mudava em conformidade. Ouviam-se vozes

cantando, assobiando *A Marselhesa*, o tropel de muitos pés, apupos, os ecos de um discurso público, aplausos na escuridão. Um lampião acende-se e vemos a população a enforcar um aristocrata.

Tudo isto – uma magnífica apropriação – é pura montagem cinematográfica aplicada ao teatro. Reinhardt atingira a maturidade num país que rapidamente se tornava um líder mundial na arte do cinema, e é razoável supor que a cultura cinematográfica que se desenvolvia à sua volta o tornava particularmente sensível às oportunidades e aos elementos cinemáticos de *A Morte de Danton*.

Em todo o caso, a minha última leitura da peça revelou-me, mais claramente do que nunca, um outro aspeto do génio de Büchner. Esse génio permitiu-lhe idear uma arte que ainda não existia e colocá-la ao serviço do teatro.



Ensaios para a morte e ressurreição de atores

JORGE LOURAÇO FIGUEIRA*

Ofereço-me para escrever sobre a encenação de *A Morte de Danton* que vai estreiar-se no Teatro Nacional São João. Semanas depois, entro na sala de ensaios, no último andar do Mosteiro de São Bento da Vitória, para ver o ensaio. Apanho o ensaio a meio, no intervalo, e os atores a trocarem de roupa para ir lá fora tomar café, fumar um cigarro, comer qualquer coisa. Procuo um lugar para me sentar. Há comida em *tupperwares* pousados na mesa. Ou talvez não haja. Escrevo mais de um mês depois e as imagens da sala de ensaio misturam-se com outras. Mas é um lugar de trabalho, uma oficina onde se transformam coisas noutras coisas. A mesa à volta da qual a equipa de trabalho se reuniu nas primeiras sessões, a ler e discutir o texto, serve agora para pousar coisas, as mochilas, os sacos, as camisolas, é tudo roupa de trabalho, e os *tupperwares*, um ou outro, estou para jurar. As roupas que os atores trocam por outras não se distinguem, a não ser por estarem enopadas em suor ou não. Quando trocam de roupa a meio do ensaio para ir ao intervalo, ou quando escolhem uma peça de guarda-roupa para entrar na personagem, trocam-se por dentro também. A um canto, o carrinho com figurinos pendurados é usado para os atores escolherem as peças que melhor se ajustam à improvisação que se segue.

São homens e mulheres novos, e conheço quase todos, de outras peças, outros ensaios, de aulas, da rua. São eles que se estão a transformar. Nesta oficina fazem-se personagens com atores. Mas quando os apanho agora, ainda a meio do intervalo, não parecem ter sido ainda transformados nas figuras da peça. E recordando esse momento e as improvisações que se seguiram, o mais difícil era acreditar que aquelas pessoas se iam transformar numas figuras que fazem parte do jogo cénico idealizado por Nuno Cardoso para fazer jus à escrita do autor alemão, e que no fim do espetáculo serão apenas corpos degolados estendidos no palco, à boca de cena, fantasmas que se erguem, convocados para encarnar no corpo dos atores, durante um par de horas, vindos do tempo da Revolução Francesa, quais figuras de museu de cera, e que agora se libertam, por um dia, até amanhã. Conheço-os bem, já os vi fazer inúmeras figuras, sei que se vão transformar, que não é ilusionismo, que se transformam aos poucos, como cientistas fantásticos que lentamente se tornam monstros, após injeções e poções resultantes de anos de pesquisa em laboratório. É isso que vejo quando o ensaio recomeça, homem em monstro, todos, cada um, aos poucos. As improvisações são essas apostas múltiplas, feitas em sociedade, de que se há de encontrar um tom, um jeito, uma atitude, um pensamento capaz de suportar as ações da peça. O ensaio é feito por tentativa e erro, tentativa e acerto, até estabilizar numa forma própria que mostra a ação. No caso, a morte dos revolucionários.

Na parede, está um painel imenso, repetido, como o carrinho, de outros ensaios com esta equipa. Faz parte do método do encenador. No chão, há fita adesiva que simula as fendas no piso do cenário e indica as barreiras sólidas que se não de erguer, uma planta do cenário em tamanho natural. É nesta área que se trabalha

* Dramaturgo, encenador e professor de Dramaturgia na ESMABE.

agora. E assim como não há nada a não ser o espaço imaginário, e trapos a servir de guarda-roupa, também os corpos estão em projeto. Na enorme folha de papel-cenário, podem ler-se as categorias de análise do texto, como se fosse um jogo de *stop* gigante. Na coluna da esquerda, estão os quatro atos e as respetivas cenas, numeradas. No topo, numa linha na horizontal, estão as definições das categorias a preencher: personagens / tempo / espaço / conflito / ação original / ação principal / símbolo / jogo / oposições. A peça de Büchner está ali esquadrinhada. Na cena é mais concreto: o jogo é o do touro na arena. Danton é importunado por todos. O touro na arena é também um dos modelos possíveis para descodificar outra peça de Büchner, *Woyzeck*, que Nuno Cardoso encenou no Teatro Carlos Alberto, há anos. Há pelo menos uma questão comum a ambos os textos: como domar a animalidade humana?

Neste primeiro ensaio, ainda ninguém sabe que papel vai fazer. Estão só a experimentar situações. Mas o papel de Danton vai ser feito pelo ator Albano Jerónimo. E estou a vê-lo, e vejo-o na rua, nos cartazes de um anúncio não me lembro a quê, e em casa, no anúncio do último filme de Tiago Guedes, *A Herdade*, a estrear em breve, e no *Mercador de Veneza*, de Shakespeare, encenado há anos por Ricardo Pais, e depois disso no *Coriolano*, dirigido pelo próprio Nuno Cardoso, e as coisas misturam-se e não se misturam. Um ator é o que nele se projeta e o que dele se recorda, mas também, claro, o que ele é, ou pelo menos o que julgamos conhecer e reconhecer dele nas personagens, papel após papel. Há um curto-circuito ao enumerar estes papéis, que faz contrastar a figura das personagens de Danton, Coriolano, etc., como se fossem a amálgama de uma figura só, com a figura de governantes, revolucionários e heróis famosos. Sobressai a franqueza e a vitalidade que o ator põe nestes papéis, como se nos recordasse de que massa são feitos os mártires e de que massa são feitos os cínicos. É como se aquele Danton fosse tudo. Vai ser. E não é só ele. Esta trupe de caras conhecidas é um coletivo que vai fazer a sua versão de um episódio da Revolução Francesa, trazendo para o presente os episódios do Terror, dando cara às figuras revolucionárias de outrora. O que está no ensaio são as possibilidades do que vai acontecer em cena. O que está em cena são as possibilidades do que vai acontecer na vida lá fora, nas assembleias e nos tribunais.

Quando voltarem a trabalhar, o encenador vai indicar aos atores uma circunstância específica para melhor agarrarem um texto de circunstâncias tão distantes e estranhas. Pois quem sabe realmente o que aconteceu em determinado dia de 1793, a não ser pelos livros? Passam-me um texto para as mãos, com notas e cortes. E das outras vezes que eu vier espreitar o ensaio, novas versões terão sido distribuídas, com cortes, mudança de ordem, acrescentos. O texto não é uma vaca sagrada, pelo contrário, ainda é só o cavername no estaleiro onde se constrói este navio. Entretanto, o texto vai sendo fixado para esta encenação em particular. Büchner está habituado. As suas peças conheceram versões diversas, quase todas publicadas e estreadas depois da morte do autor.

Diz o encenador: “Decidam se são a favor ou contra o *Brexit*.” A peça é sobre o destino da Europa, hoje. Naquele dia, era grande a possibilidade de eleições antecipadas em Espanha, Itália e Reino Unido, quando a peça estresse. Já para não falar que este espetáculo sobre a revolução estreia a quinze dias da votação para eleger os deputados à Assembleia da República portuguesa. Como não confundir as caras dos atores com as caras dos candidatos? Saem melhor na fotografia, os atores, em todo o caso, para mal dos nossos pecados.

O *Brexit* não é a única analogia feita para que os atores se entendam uns com os outros. Desde o início, o encenador mencionou que um dos atos seria como a noite de São João. Depois, mais à frente, dirá que é como uma noite no Pérola Negra. A festa é o modelo de interação preferido de Nuno Cardoso para levantar a ação de qualquer peça, arrisco dizer, e boa parte destes ensaios são para recriar os passos de uma festa. Aqui, a festa já caminha para a crueza do fim da noite, quando a partilha se tornou egoísmo e a sedução é um ato predatório. Que festa é esta? Danton encarna um princípio de libertinagem que roça a decadência, quando perde o foco na transformação social. Salve-se quem puder. Se concordarmos que as encenações de Nuno Cardoso tecem comentários indiretos sobre a sociedade portuguesa, qual será a coisa que este espetáculo está a tentar demonstrar? O sistema é capitalista, versão neoliberal. A Revolução Francesa foi burguesa. A República Portuguesa é o quê? A peça foi escrita escassos 40 anos depois da revolução de que fala. É como se em 2014 alguém tivesse feito uma peça sobre um capitão de Abril condenado por ser demasiado revolucionário, nada austero, bastante hedonista. Danton é um cristo libertino?

Na improvisação, os atores tentam escavar os atos da peça e sobreviver a eles. A analogia pode ser com o jogo de futebol, o ator pode regatear como um feirante, vale tudo para descobrir o sentido concreto do texto e das ações. Agora só o caos importa. Os atores são deixados à solta. No fim, a interpretação será marcada ao pormenor. O encenador tem a peça na cabeça, os avanços e recuos. Agora, a câmara que ainda filma o que acontece, ou os vídeos feitos com o telemóvel, são só variantes de câmaras de vigilância em circuito fechado. Mas daqui a umas semanas, o vídeo vai intercalar-se com o jogo de cena para produzir uma outra coisa, que ainda não se sabe o que será.

Os atores vão trocando de parceiro como quem troca de camisa. E de facto, pelo menos um dos atores troca literalmente de camisa a cada duas horas. Forma-se um grupo aqui, outro ali, mas à boca de cena ou mais ao centro, em busca do que foi combinado e do que pode melhorar. Como vedores à procura de água debaixo da terra, sentem quando acharam o que procuravam.

Os atores escolhem uma das suas falas e buscam o transe. Não haverá transformação real sem deixarem para trás quem são na vida fora do palco. Mas não se podem deixar ir completamente, sob pena de esquecer o que têm a fazer. Corre em duas pistas, o ator: por um lado, sabe o que tem de fazer; por outro, vive como se fosse a personagem. Se perder de vista quem é, perde o ponto de vista sobre a personagem. Por isso é que o encenador recomenda: “O ator tem de estar lá...” Não quer que os atores se percam e se esqueçam do que fixaram do texto e do que é para fazer. É a capacidade destes atores jogarem em dois tabuleiros ao mesmo tempo que faz deles os favoritos, os cromos repetidos, as caras que se reconhecem de vários dos trabalhos de Nuno Cardoso. E é essa repetição de elenco que legitima esta versão da *Morte de Danton* como fruto de uma ação coletiva.

O encenador vai pondo música para estimular os atores. A preparação da improvisação continua: “Escolham uma frase, deem cá para fora, e quando a música parar, comecem com a primeira cena.” O encenador dá uma instrução clara: “Vocês fodem tanto a cabeça ao Danton que ele tem de fugir.” A improvisação caminha para a festa do hedonista Danton, um anticristo que decidiu viver completamente. Depois de uma seleção de temas musicais que faria inveja a qualquer DJ de festa particular, quando o hino *pop*, *The Power of Love*, dos Frankie Goes to Hollywood, é interrompido, o elenco entra imediatamente na situação do começo da peça.

As emoções estão cruas. As tiradas de retórica parlamentar e judicial da peça são movidas pela energia do desejo, acumulada, durante os ensaios, na bateria elétrica das personagens. Os atores agora entendem nas entranhas o que se passava com aquelas figuras. Sabem de cor, tiram de letra. A peça caminha. E assim termina aquele primeiro dia.

Regresso à sala de ensaios uma semana e pouco depois. Entretanto, houve uma paragem para férias do elenco. No entanto, os papéis foram distribuídos. O ensaio começa com os atores a virem à frente dizer o seu nome, aliás, o nome das personagens que fazem, e se elas são a favor ou contra o *Brexit*, repetindo o tópico anterior. Os atores desdobram-se em mais do que uma personagem, que passam a apresentar. Alguns ainda dizem: “A minha personagem é ‘fulano’ e é a favor do *Brexit*.” Mas outros já falam na primeira pessoa, em situação, no papel, como se nós estivéssemos no tempo e espaço ficcionais da peça. O encenador filma as apresentações com o telemóvel. Robespierre é contra os interesses da elite europeia. São desafiados os prós e os contras. Um dos atores, que faz de cidadão anónimo, vira-se, baixa as calças e finge falar pelo cu: “Eu sou o povo.” Na verdade, ao dizerem-se a favor ou contra o *Brexit*, estão a declarar o voto a favor ou contra a integração europeia.

No dia anterior, tinham estado à roda da mesa a ler o texto, a última versão, cortada e alterada. No dia seguinte, iriam fazer uma primeira improvisação de todos os atos. Agora, a passagem de um dos atos. Mas antes, de novo, a música de dança, com o encenador a escolher os ritmos e batidas. É preciso treinar o jogo e pensar nos posicionamentos de cada um. A improvisação começa e é dada liberdade aos atores para fazerem o que quiserem, individualmente, aliás, isoladamente, até ao ponto em que começar o diálogo escrito por Büchner. Aos poucos, começam a brincar juntos. Os atores jogam frases batidas para provocar o outro e ver o que acontece. Tentam criar novas tiradas no lugar das velhas. Tresleem o original, dizem o que lhes apetece. Os atores fazem trinta por uma linha, tiram a roupa, atiram-se ao chão, colam-se ao outro, recriam intimidade, dão vazão à histeria melodramática, reduzem-se a impulsos físicos. Esta mistura de aquecimento e improvisação é uma brincadeira grotesca, cheia de excessos e barbaridades, tal como as caixas de comentários nas notícias *online*, os fios do Twitter, os grupos de WhatsApp, as publicações no Facebook. É preciso paciência para esperar que os atores se transformem. São eles que se estão a transformar, a descobrir o caminho para a monstruosidade, para que depois vejamos apenas os monstros revolucionários e contrarrevolucionários. Enquanto isso não é feito, enquanto esse itinerário cena a cena não é percorrido, não há muito para ver, não mais do que se veria num documentário sobre qualquer ofício. Os ensaios repetem-se muito. Mas cada pequena descoberta é um entusiasmo para quem está de fora.

Uma hora depois, os atores começam a dar mais espaço uns aos outros, perdem a ânsia de mostrar as personagens. Guiados pelas categorias no papel-cenário penduradas na parede, já traduzidas para o corpo pensante de cada ator, e entretanto esquecidas, os atores inventam. O método é o da análise ativa: fazer uma coisa próxima da experiência do ator para entender o texto, fazer ações físicas para descobrir o sentido concreto da ação dramática. Têm a ação cartografada,



mas precisam do vento para navegar. Conhecem os factos da peça, as suas causas e efeitos, mas inteiram-se dos factos por associação livre de ideias, para a entenderem com o corpo e a imaginação. Vem daí o fôlego da atuação.

Muitas vezes, dizem por aí, ao fim de uma improvisação de seis horas, os atores estão todos nus. Começo a pensar que é um boato, ou então que páram de repente e se vestem todos à pressa, antes da chegada das visitas à sala de ensaios. Posto no lugar de mirone, vejo apenas que os atores, mais ou menos vestidos, estão de facto sempre nus, valha a metáfora. Todo o propósito do ensaio parece ser uma longa mudança de pele da cobra.

Fim do ensaio. Agora, vão diagramar o ato que vão passar amanhã.

Volto para um último ensaio. Hoje é dia de corrido. Vão fazer as cenas todas de enfiada, ainda sem luz nem cenário, nem figurinos nem adereços. Só os corpos dos atores. As movimentações de cena acabaram de ser marcadas no dia anterior, ao fim de uma semana e pouco. A expressão dos atores está diferente. Têm mais cara de personagem. Pode ser de mim. Mas a transformação já se deu, as caras não são as mesmas.

O encenador dá uma pequena palestra de treinador de equipa: “Se tiverem dúvidas, não fiquem a pensar muito nisso. Lembrem-se do que vos disse ontem. Lembrem-se do desejo da primeira parte, do desejo de suicídio, de como Robespierre se julga Deus. Só pensem no medo depois.” O objetivo é que, durante o espetáculo, ocorra uma mudança de estado de alma das personagens, entre uma primeira parte mais festiva e o final, quando são sacrificadas.

Repetem-se os procedimentos. O encenador põe música. Desta vez, temos também o sonoplasta na sala de ensaios, que já pode ir fazendo experiências durante o ensaio. Antes de começar, apaga-se da memória a filmagem dos dias anteriores, para poder filmar tudo de novo.

O começo reproduz fases dos ensaios anteriores, do aquecimento à improvisação, que se transformaram numa cena de multidão. Ouvem-se fragmentos de botas a marchar. Tiros de arma automática. Há uma entrada ao som de uma obra de Ligeti. Os atores formam um coro anárquico. A multidão está nas ruas, e ao centro, Albano Jerónimo, o nosso Danton, como uma estátua, ícone da Revolução. As figuras de transeuntes saúdam-se, conversam e despedem-se ao ritmo da banda sonora. Nuno Cardoso reproduz a sociedade, à escala do palco, figurando o mundo em cena. A reprodução é feita não só pelo realismo dos gestos, mas também pela oposição de mundos, sugerida pelo arcaboço dos atores, que, ao todo, no confronto de ideias, representam uma coisa viva, não só uma visão mas também uma recriação da sociedade.

Sucedem-se as cenas. Nuno Cardoso confere o som. Um coro faz lembrar a caça aos Pides nos primeiros dias a seguir à Revolução dos Cravos. Robespierre vem defender a virtude e o terror na cara do espectador. Mulheres desfilam como numa *passerelle*. Os crimes são expostos. Termina o corrido. Este Danton, firme mas perdulário, faz lembrar o carácter irredutível de outra famosa personagem alemã, o Baal, de Brecht.

A assistir ao ensaio tinham estado o cineasta Saguenail e a poeta Regina Guimarães. Enquanto os atores não voltam, Saguenail, conta, sente falta do medo

e da conspiração constantes. O cineasta compara Robespierre e Danton a Cunhal e Soares. A Revolução Francesa seria o arquétipo de todas as revoluções. Há coincidências com a história de Lenine, Trótski e Estaline, também.

No fim da semana, o grupo iria fazer um primeiro teste no palco do TNSJ, “para ver o tamanho dos atores” no teatro. O encenador agora já está a pensar nos separadores e transições entre cenas, nos tempos de mudança de luz, no vídeo com o ensaio que vai mandar para o iluminador, nos excertos da peça que vai filmar para projetar em simultâneo à atuação.

Os atores regressam e o encenador dá as notas finais. Pede que, cena a cena, os atores que estão de fora entrem e interfiram, como um coro grego em segundo plano: “Não se esqueçam, tem de haver sempre uma revolução a passar, como nas primeiras cenas. De vez em quando, tem de passar a revolução, para nos lembrarmos dela.”

Os atores comentam e dão sugestões sobre o trabalho. A produção é feita no fio da navalha financeira, com os salários rebaixados e o orçamento reduzido. Discute-se qual a melhor maneira de esconder as cabeças dos atores para a cena final. O encenador pensa usar passa-montanhas. A cena final fará alusão às imagens de tortura de Abu Ghraib? Já mais distendido, o encenador conta histórias.

De que fala Nuno Cardoso, hoje? Quem é o Danton do nosso tempo? No fim, a mulher de Camille segue o destino do marido. O sentido trágico da *Morte de Danton* é dado também pelo desperdício da potência das mulheres, causado pela cegueira dos homens, que continuam a lutar entre si e contra elas. Ter um dia amado alguém é a falha fatal de uns e outros. No fim, restam na nossa imaginação as cabeças cortadas dos atores. Os corpos degolados lembram que mesmo uma sociedade em paz está em pé-de-guerra latente, e tem uma frente de batalha, mais ou menos distante da capital, consoante a época histórica. Os corpos estendidos no palco evocam a pilha de cadáveres da Revolução Francesa, sobre a qual assentam os direitos humanos, e sob a qual está soterrado o poder popular e a propriedade coletiva.

...nas suas revoluções, tem a natureza espiritual de guardar maiores escrúpulos que a natureza física?... que importa se é de uma epidemia que se morre ou de uma revolução?... são lentos os passos da humanidade, é por séculos que se contam, e a sua marcha semeia os túmulos de gerações inteiras... tal como a terra refloriu após o dilúvio universal, assim, deste banho de sangue, reerguer-se-á a humanidade, dotada de membros de um vigor primordial, como se acabasse de ser criada... a igualdade brande a sua foice por cima de todas as cabeças, escorre a lava da revolução, a guilhotina republicaniza... hoje tudo é feito com carne humana... fui eu que, como quem lança a luva em desafio, atirei uma cabeça de rei aos pés de todos os monarcas... foi minha a voz que forjou armas para o povo com o ouro dos ricos e da nobreza... podíamos voltar a amar a vida, como um filho que deu vida a si mesmo... a dor é o único pecado, e o sofrimento, o único vício... o povo, por instinto, gosta de ser humilhado, nem que seja só com o olhar...

Súmula da Revolução Francesa até à morte de Danton*

- × A situação geral da França antes de 1789 tornara-se caótica. Na agricultura, o atraso técnico era enorme, devido à organização feudalista em que se apoiava. Por outro lado, a indústria, se bem que longe do florescimento industrial inglês contemporâneo, ganhava notável desenvolvimento, sucedendo-se a criação de vários complexos industriais e o aparecimento da classe operária. O regime feudal entravava, porém, o progresso industrial. A extrema miséria do camponês (a grande massa da população), a regulamentação absolutista governamental, a divisão provincial da França, que estabelecia barreiras alfandegárias internas, reduziam o poder de compra. Igual crise sofria o comércio que, no entanto, antevia imensas perspectivas. A grande força do capital continha-se perante a orgânica feudal.
- × O rei era o máximo poder, sem limites, apoiado numa gigantesca máquina burocrática e num acervo de regulamentações e leis anacrónicas, tipicamente feudais.
- × Na organização social, mantinha-se a velha distinção: o clero (Primeiro Estado), a nobreza (Segundo Estado) e o resto da população (Terceiro Estado). “O clero serve o rei pela oração, a nobreza pelas armas, o povo pelos bens”, era a fórmula medieval.
- × O Terceiro Estado representava mais de 90% da população e compreendia todos os que não eram nobres nem religiosos, isto é, burgueses, camponeses, operários, profissões liberais, etc.
- × No fim do século XVIII, a burguesia endinheirada era a classe mais poderosa do ponto de vista económico. Os camponeses, representando a maioria da população, eram os que mais dolorosamente sofriam o regime feudal.
- × Como consequência de toda esta situação já em si revolucionária, a literatura, o teatro, o pensamento e as artes assumiram o comando mental das reivindicações. Nomes como os de Vauban, Saint-Simon, La Bruyère, Lesage, Perrault, entre os mais antigos, e Meslier, Montesquieu, Voltaire, Diderot, D’Alembert (os enciclopedistas), Helvétius, Robinet, Morelly, Mably, Rousseau (o filho do relojoeiro de Genebra de que se fala na peça), Beaumarchais, Marat, etc., iam fundindo no cadinho do pensamento toda a envolvimento revolucionária de que a França estava possuída.
- × No campo económico, surgiu em França o fisiocratismo (Quesnay, Nemours, Turgot, etc.), cuja doutrina se baseava nos “direitos naturais” e combatia o feudalismo como seu violador – o feudalismo atentava contra a liberdade pessoal, a propriedade privada, a iniciativa particular.

* Adaptado de: Georg Büchner – *A Morte de Danton: Drama em 4 Atos*. Introdução, tradução e notas de **Orlando Neves**. Lisboa: Início, imp. 1967.

- × Marat (o *Amigo do Povo*, título de um jornal que editava) é o nome principal da teorização pré-revolucionária. As obras *Cartas Polacas* e *As Cadeiras da Escravidão*, profundamente influenciadas por Rousseau e Montesquieu, obtiveram grande êxito.
- × Por outro lado, concomitantemente com o aumento crescente da miséria popular (muito agravada pela péssima colheita de 1787), na corte grassava a maior corrupção. O escândalo do “caso do colar”, a dívida pública que atingia a cifra de cinco bilhões, o esgotamento do tesouro e a impossibilidade de contrair novos empréstimos levaram o Estado à quase bancarrota.
- × O rei convoca a Assembleia dos Notáveis em 1787. Nela, estala um conflito entre o monarca e a nobreza devido a uma proposta de alteração fiscal que iria atingir a última. A Assembleia é dissolvida e o rei consente na marcação da reunião dos Estados Gerais para 1789.
- × Mais do que nunca, 1789 adivinhava-se um ano de fome e crise. Rebentam revoltas camponesas e operárias por toda a França. Realizam-se as eleições para os Estados Gerais, que abrem a 5 de maio de 1789, em Versalhes. No dia seguinte, irá discutir-se a forma da verificação de poderes dos deputados, o que imediatamente porá o problema da forma de votação. A nobreza e o clero pretendem a votação por Estados, o que lhes daria a maioria, enquanto o Terceiro Estado deseja a votação por cabeça, que lhes traria o domínio da Assembleia. A discussão deste assunto arrasta-se durante um mês. O conde de Mirabeau assume a defesa da posição do Terceiro Estado, do qual é representante. Entretanto, o povo dá mostras de impaciência. Depois de várias intervenções favoráveis ao Terceiro Estado, em que se destacaram Le Chapelier, Barnave e outros, o abade Sieyès proclama que o Terceiro Estado irá proceder ele próprio à verificação dos poderes dos deputados de todos os Estados e ameaça aqueles que não compareçam de serem excluídos dos trabalhos. Muitos membros do baixo clero juntam-se-lhe. A 17 de junho, o Terceiro Estado proclama-se Assembleia Nacional.
- × O alto clero, a nobreza e o rei, aterrorizados por esta decisão, contra-atacam. No dia 20, o rei manda fechar as salas de Versalhes e impossibilita assim a reunião do Terceiro Estado. Este, amparado pelo povo, dirige-se a uma sala em Paris, onde se jogava a péla e aí se processa o juramento de que o Terceiro Estado não se deixará amedrontar com qualquer decisão régia. É o célebre Juramento do Jogo da Péla. A 23 de junho, o rei declara nulas todas as decisões da Assembleia Nacional, mas os membros desta não acatam a decisão real. O rei teve de reconhecer o novo órgão que, a 9 de julho, se proclama Assembleia Constituinte.
- × Em Paris e na província, levantava-se uma forte onda revolucionária. Entretanto, o rei concentrava o exército em Paris e Versalhes e anunciava o despedimento de Necker do Ministério das Finanças. O povo viu nestas duas atitudes o princípio do ataque das forças contrarrevolucionárias. A 14 de julho, o Terceiro Estado, agindo ainda em bloco, marcha contra a Bastilha, a fortaleza-prisão de Paris, onde se encontrava grande parte do exército e, após duro combate, conquista a sua posse.
- × A tomada da Bastilha marca o início da constatação do povo da sua enorme força. E arrasta todo o povo de França. Em grande parte das cidades francesas, as autoridades administrativas de então são destituídas e substituídas por membros eleitos pelo povo. Em toda a parte, depois do 14 de julho, as autoridades locais são burguesas. Nos campos, os camponeses pegavam em armas e rebelavam-se contra os antigos senhores feudais.
- × O poder passa praticamente para as mãos da alta burguesia (aristocracia burguesa). Constitui-se a Guarda Nacional, o exército da Revolução, cujo comando é entregue ao marquês de Lafayette. Entretanto, na Assembleia Constituinte, os Estados dividem-se em duas posições: a direita (nobres e clero) e a esquerda (o Terceiro Estado). Barnave, Lafayette e Mirabeau são os principais chefes do Terceiro Estado, pertencentes à alta burguesia. A Assembleia, alarmada com a crescente revolta dos camponeses, resolve a 4 de agosto preocupar-se com o problema agrário. Mas as decisões tomadas em nada modificaram a situação. A 16 de agosto, vota-se a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, burguesa, se bem que representasse um notável progresso na queda do feudalismo.
- × Entretanto, na corte, o rei opunha o seu veto às decisões da Assembleia e garantia-se do apoio do Exército. Marat adverte o povo da ameaça que o rei prepara e incita-o a marchar sobre Versalhes. A 5 de outubro, o povo marcha para Versalhes. Chega também a Guarda Nacional mas Lafayette hesita. A 6, dá-se o recontro entre o povo e as tropas reais e o palácio de Versalhes é invadido. O rei apressa-se a sancionar as decisões da Assembleia e muda-se para as Tulherias. Principia aqui a viragem política de Lafayette.
- × Sucedendo ao clube Bretão, fundado aquando da Assembleia Nacional, surge a Sociedade dos Amigos da Constituição, também chamada o clube dos Jacobinos por as suas reuniões se efetuarem na biblioteca dos monges daquela ordem eclesiástica. O clube dos Jacobinos que, no início, agrupava todos os revolucionários, desde Mirabeau, Lafayette a Robespierre, Danton e Marat, irá desempenhar no prosseguimento da Revolução um papel fundamental.
- × A Assembleia Constituinte, que devia a sua permanência ao movimento popular de 5 de outubro, decreta, porém, uma lei autorizando o uso da força contra os futuros levantamentos populares. Marat insurge-se mas é obrigado a esconder-se. A Assembleia, em dezembro de 1789, divide os cidadãos franceses em ativos e passivos, cabendo aos primeiros, por terem determinados bens de fortuna, o direito a voto e a serem elegíveis. A maioria da população passava a ser formada por cidadãos passivos. Outras decisões da Assembleia: abolição da nobreza hereditária e dos títulos, reorganização administrativa da França, que termina com o parcelamento feudal, com as barreiras alfandegárias, os privilégios senhoriais, etc., nacionalização dos bens do clero, reforma da Igreja, que passa a depender do governo e não do Papa, a venda dos bens do clero, etc.

- × Para pagamento da compra dos bens do clero, tornados bens nacionais, a Assembleia decretou a emissão de obrigações especiais – os assinados. A partir de certa altura, os assinados (*assignats*) de tal maneira se multiplicaram que passaram a circular como moeda a par da tradicional. Esta venda dos bens nacionais aproveitou, evidentemente, à burguesia, a única que dispunha de dinheiro para os comprar.
- × Outra decisão importante da Assembleia é a chamada lei de Le Chapelier, que proibia os operários de se constituírem em grupos ou sociedades e interditava as greves.
- × Em setembro de 1791, o rei promulga a Constituição, que proclama que o poder vinha da Nação e reconhecia o rei como chefe do poder executivo. O poder legislativo cabia à Assembleia Legislativa. Como se disse, só os cidadãos ativos poderiam fazer parte dela, ou seja, a burguesia. As outras classes do Terceiro Estado permaneciam assim no seu *statu quo*.
- × A série de leis antidemocráticas da Assembleia tinha, no entanto, encontrado forte oposição dentro do próprio corpo de deputados. Chefiava essa oposição Robespierre (o advogado de Arras). Nos jacobinos começavam as dissensões. Fundara-se um novo clube, o dos Cordeliers (reunia na igreja com esse nome), ou Sociedade dos Amigos dos Direitos do Homem e do Cidadão. Lá se encontravam Danton, Camille Desmoulins, Marat, Robert, Momoro, etc., que se distinguem pela sua oposição às leis da Assembleia e pelo seu espírito republicano. Outro clube que adquiriu grande projeção foi o Círculo Social, cujos chefes, Fauchet e Bonneville, punham em dúvida o princípio da propriedade privada.
- × Cavavam-se, assim, grandes dissensões entre os revolucionários. De um lado, os constitucionalistas, do outro, os opositores. Ou seja, a alta burguesia e as restantes classes. Mirabeau, chefe dos primeiros, entra em conversações secretas com a corte e trai a Revolução. Marat denuncia-o. Entretanto, Mirabeau morre. Lafayette, Bailly, Le Chapelier e Sieyès continuam e constituem o setor jacobino da direita.
- × Há muito já que começara a emigração dos nobres. Em Coblença, sob o comando do duque de Artois, preparam a contrarrevolução, na qual o rei secretamente colabora. Fala-se de um plano para a intervenção dos estrangeiros em França. A 21 de junho de 1791, o povo sabe da fuga do rei e da rainha. O clube dos Cordeliers pede à Assembleia a abolição da monarquia, sendo apoiado por Brissot, futuro chefe dos girondinos. O rei é capturado em Varennes e regressa a Paris prisioneiro. O povo aguarda os resultados. O clube dos Cordeliers e o Círculo Social, com Camille Desmoulins, Danton, Chaumette, Condorcet e outros, pedem o castigo do rei e a implantação da República. A Assembleia Constituinte refreia os ímpetus populares e pretende demorar a resolução do problema do rei. Para os membros da alta burguesia, a Revolução está a ir longe de mais, pretendem travá-la.

- × A 17 de julho de 1791, reúnem-se no Campo de Marte milhares de parisienses para discutirem a sorte do rei e da monarquia. Por ordem da Assembleia Constituinte, a Guarda Nacional, comandada por Lafayette, carrega sobre o povo desarmado e assassina algumas dezenas. É o chamado morticínio do Campo de Marte, que imediatamente adquire grande importância política. Uma parte do Terceiro Estado pegava em armas contra outra. Em setembro, com a promulgação da Constituição, a Assembleia Constituinte deixa de existir.
- × Com a constituição da Assembleia Legislativa pelos elementos da burguesia e pelos intelectuais burgueses nasce uma nova etapa da Revolução. Como afirmou um dos deputados da Assembleia, a “propriedade privada é a abóbada deste grande edifício que abrange 24 milhões de almas; abalai essa abóbada e todo o edifício desabará”. Os partidos da Assembleia não eram já os mesmos na Constituinte. A direita, em vez de ser preenchida pelos membros da nobreza e do clero, passa a sê-lo pelos *feuillants*, partidários acérrimos da Constituição, o que significava que a alta burguesia, acima de tudo, pretendia fazer escorar a revolução nas medidas antidemocráticas que a Constituinte decretara. A esquerda era constituída pelos jacobinos, agora divididos em duas fações: os brissotinos (chefiados por Brissot e também chamados girondinos por a maior parte pertencer ao departamento da Gironda), que representavam os interesses da burguesia provinciana, comerciante e industrial e da burguesia fundiária, e os montanheses (por se sentarem nos lugares mais altos da Assembleia), chefiados por Robespierre, que representavam a esquerda. Nela se distinguem ainda Chabot e Couthon. Mas o maior número de deputados da Assembleia, que eram o fiel da balança, situava-se ao centro, e por isso se denominavam ironicamente o “pântano” ou a “planície”.
- × Enquanto a situação económica se ia agravando e se registavam vários motins, especialmente devido à falta dos principais produtos de subsistência, na corte continuava a maquinar-se, com o conluio da nobreza, clero e alta burguesia, a contrarrevolução. Os *feuillants* eram agora partidários da reação. Cada vez mais forte, sentia-se a ameaça dos exércitos de Coblença e a intervenção do estrangeiro. Por outro lado, os girondinos faziam uma propaganda de guerra, chegando Brissot a sugerir que a França tomasse a iniciativa do ataque contra o despotismo estrangeiro. Embora as massas populares se deixassem suggestionar por esta chamada às armas, os jacobinos faziam constantes apelos no sentido de atrasar a guerra com o estrangeiro, pois à Revolução convinha ganhar tempo e solidificar a sua posição. Nos girondinos, a intenção era convencer o povo de que a pátria estava em perigo e assim desviar a sua atenção dos problemas internos essenciais. Ao rei, convencido de que a França revolucionária perderia a guerra exterior se a ela se aventurasse, a atitude dos girondinos interessava. Assim, apesar dos insistentes alertas que Robespierre lançava, o rei, em março de 1792, formou um ministério girondino. Brissot e Dumouriez tomaram conta do governo. A 20 de abril de 1792, a França declarou guerra à Boémia e à Hungria, que o mesmo é dizer-se à Áustria, visto o rei daqueles territórios ser o Imperador da Áustria. A guerra, apesar de desejada pelos girondinos, era uma guerra defensiva e não de ataque. O povo acolheu com entusiasmo a defesa da pátria e armou-se. Mas, ajudados pela contrarrevolução interna, a França revolucionária foi vencida pelos exércitos estrangeiros nas primeiras batalhas travadas junto das fronteiras.

- × A indignação do povo francês subiu ao rubro e as advertências de Marat e Robespierre foram finalmente ouvidas. De novo, Marat é alvo de perseguições por parte, agora, dos girondinos. E a separação entre as duas fações dos jacobinos avizinha-se. Mas Robespierre, Marat e Danton exortavam o povo à guerra, já que, uma vez começada, havia que vencê-la. Entretanto, o rei, convicto de que as forças externas e internas iriam vencer as hostilidades, demitiu o ministério girondino e chamou de novo ao poder os *feuillants*. Os girondinos forçaram o povo a manifestar-se contra o rei, o que aconteceu em 20 de julho, oito dias depois da queda do seu ministério. Robespierre e os jacobinos não apoiaram esta manifestação.
- × As tropas inimigas conquistavam terreno rapidamente, mercê sobretudo das inúmeras traições dos oficiais e generais franceses. Marat, Robespierre e Danton chefiavam o movimento popular. Os girondinos pretendiam acalmar o povo. A 3 de agosto, é divulgado em Paris o manifesto de Brunswick, general ao serviço da Prússia, que demonstrava as traições internas da França, e segundo o qual a invasão se destinava a restaurar o poder absoluto do rei em França. Este manifesto provocou no povo francês uma enorme agitação. Na madrugada de 10 de agosto, o povo, comandado pela Comuna, invade as Tulherias e derruba o rei. A Comuna Revolucionária fica senhora da situação. O rei é preso no Palácio do Luxemburgo. A Assembleia nomeia novo governo girondino, do qual faz parte apenas, como jacobino, Danton. A Comuna Revolucionária, que, dirigida pelos jacobinos da Montanha, encabeçara o 10 de agosto é, agora, a par da Assembleia Nacional, o órgão da Revolução. À sua frente, além de Danton, estão os jacobinos Robespierre, Marat, Chaumette, etc. Os girondinos procuram travar a ascendência da Comuna mas nada podem fazer pois Danton está entre eles. A luta entre a Comuna e a Assembleia Legislativa era, noutra plano, a luta entre girondinos e jacobinos.
- × A 2 de setembro, Verdun é tomada pelos exércitos de Brunswick. O caminho de Paris estava livre para os invasores. É nesta altura que a Comuna toma a seu cargo a defesa da França e organiza o contra-ataque. Enquanto os girondinos propõem a retirada da Assembleia de Paris, Danton, indignado, profere a frase que ficou na história e a que a peça de Büchner se refere: “Para vencermos, senhores, precisamos de audácia, mais audácia, sempre audácia – e a França será salva!” Encorajado pelos jacobinos e em especial por Danton, o povo lança-se à rua e vence os exércitos invasores em Valmy.
- × A 21 de setembro, no dia imediato à vitória de Valmy, por proposta de Collot d’Herbois, a Convenção decreta a abolição da Monarquia e proclama a República. Na Convenção, a nova Assembleia, as direitas já não são constituídas pelos *feuillants* mas sim pelos girondinos. Nas esquerdas, os homens da Montanha – os jacobinos Robespierre, Danton, Marat, Desmoulins, Collot, Billaud-Varenne. Ainda aqui, porém, a maioria pertencia ao centro, o Pântano, a Planície. Chaumette é eleito procurador da Comuna e Hébert seu substituto. Finalmente, no clube dos jacobinos dá-se a cisão. Os girondinos saem e advogavam o perdão do rei. Mas os jacobinos decretam a sua morte, por traição à pátria. Em 21 de janeiro de 1793, Luís XVI é guilhotinado.
- × Em consequência da guerra, a situação económica do país piora e as lutas de classes agravam-se. A situação miserável do povo dá lugar ao aparecimento de uma nova facção extremista, os “furiosos”, chefiados por Roux, Varlet, a atriz Claire Lacombe, etc., que pretendiam a abolição da aristocracia e a concessão de regalias ao povo. Os girondinos foram os primeiros a combater os “furiosos”. Os jacobinos, embora não os apoiassem claramente, favoreceram-nos enquanto estes foram úteis na sua luta contra os girondinos. Mas, nos próprios jacobinos, havia uma extrema-esquerda – Chaumette, Pache, Chalier – que mais sinceramente os incitava. A reivindicação principal dos “furiosos” era o limite dos preços dos géneros (o *maximum*), também defendido por Robespierre, Marat, Saint-Just, etc.
- × A Inglaterra, com Pitt no governo, assim como a Espanha e a Holanda intervieram na guerra contra a França. Em março de 1793, Dumouriez, que gozava da confiança dos girondinos, trai a Revolução, encaminhando o seu exército para a tomada de Paris após sucessivas e mal esclarecidas derrotas. Falhada a tentativa, foi obrigado a exilar-se junto do inimigo. Os jacobinos tomam a seu cargo a defesa do país, cuja independência perigava ainda mais do que em 1792. Nomeia-se então a primeira Junta de Salvação Pública, cujo elemento mais influente é Danton. O exército é reorganizado. A Convenção, dando satisfação às exigências dos “furiosos”, estabelece o *maximum* do trigo. Entretanto, os girondinos manobravam no sentido de acusar os jacobinos de várias traições. No entanto, Marat é libertado da acusação e levado em triunfo pelo povo que, em 31 de maio e 2 de junho, se amotina e pede o castigo dos girondinos. Estes motins marcam a queda definitiva dos girondinos e a chegada ao poder dos jacobinos, que mais tarde governarão em ditadura.
- × Mas a Junta de Salvação Pública dirigida por Danton não conseguiu ter a energia suficiente para resolver os problemas do país. Promulga-se em 1793 a Constituição, que tem o nome desse ano e foi considerada uma das mais democráticas de sempre. Robespierre e Saint-Just são as figuras dominantes desta época. A lei agrária de 10 de junho, de inspiração jacobina, atribuía os bens comunais aos camponeses e distribuía a terra em partes iguais para cada habitante. O problema do povo, dos *sans-culottes*, que haviam sido a base das insurreições de maio e junho, continuava por resolver devido à fraqueza da Junta de Danton. Os “furiosos” e Roux fazem de novo as suas reivindicações mas apresentam-nas como combate à política dos jacobinos e como crítica à nova Constituição. Daí terem caído em desgraça.
- × A 10 de junho, Danton e a sua Junta são afastados do poder pela Convenção. Da nova Junta irão fazer parte Robespierre, Barère, Couthon, Collot d’Herbois, Saint-Just, Billaud-Varenne, entre outros. Robespierre será o cérebro máximo desta Junta.
- × A nova Junta liquidará, sucessivamente, os “furiosos”, os dantonistas e os hebertistas. Inflexível, dura, a ditadura jacobina afastará pelo terror todos os que considerou inimigos da Revolução. Assim aconteceu com Danton, que se havia retirado para usufruir dos prazeres de uma vida calma. Para Danton,

o tempo das audácias passara, e embora fazendo parte da Montanha ele estivera sempre mais próximo da Planície. Apesar disso, continuava a gozar de grande prestígio. A partir de outubro de 1793, Danton e os seus amigos (Camille Desmoulins, Fabre d'Églantine, Legendre, Delaunay, etc.) tornaram-se adeptos da moderação. Pediram o abrandamento da ditadura revolucionária, o fim do terror, a criação de uma comissão de clemência, etc. Embora atacando Robespierre, faziam incidir sobre os ultrarrevolucionários – Hébert e os jacobinos de esquerda – os seus ataques. Chabot e Fabre tinham adquirido grandes fortunas por processos nem sempre honestos. Criava-se uma nova burguesia especuladora. Contra ela, Robespierre irá lançar o seu fogo, assim como o fará contra os hebertistas que se situavam no pólo oposto a Danton, na medida em que levavam ao cúmulo da drasticidade as reformas que preconizavam, as quais iam desde a abolição do tribunal revolucionário e a sua substituição por tribunais populares improvisados, à perseguição da Igreja, ao culto da “santa guilhotina”, etc. Em 30 de março de 1794, Hébert e alguns dos seus partidários são executados e seis dias depois Danton, Desmoulins e Philippeaux são presos. Danton estivera até ao fim convencido de que os membros da Junta e da Convenção não ousariam tocar-lhe, e quando o aconselharam a fugir declarou: “Acaso se leva a pátria agarrada à sola dos sapatos?” A 16 de abril, Danton e os seus amigos são executados. A 13 de junho, Chaumette é executado.

- × Entretanto, no campo das reformas e da luta contra o estrangeiro, a ditadura jacobina prosseguia, vitoriosa, a sua caminhada. Mas Robespierre não dominara completamente os hebertistas e os dantonistas. Tinham ficado de fora homens como Collot, Carrier, Legendre, Tallien, Thuriot, que irão tomar conta da Revolução: executarão Robespierre e darão àquela definitivamente um caminho burguês, com o regresso ao poder da alta burguesia e culminando na Constituição antidemocrática de 1795.

“Uma oblação de sangue e ossos”

Setembro de 1792

SIMON SCHAMA*

As notícias da queda de Verdun chegam prematuramente a Paris, no dia 2 de setembro [de 1792]. Nessa altura, as assembleias de secção, prevendo o pior, já estão a aprovar moções que exigem, como a da secção de Popincourt, “a morte dos conspiradores antes da partida dos cidadãos”. Outras, como a dos Gobelins, onde Santerre é o líder dos jacobinos, insistem no internamento das famílias dos emigrados e monárquicos como reféns para impedir a violência prussiana.

Aquilo que se segue não tem igual nas atrocidades cometidas durante a Revolução Francesa pelas fações. Perturbados pelo seu horror e mal apetrechados no seu discurso profissional para contemplarem o que se passou, os historiadores tendem a virar a cara para o lado e a ignorar o evento como incidental ou “irrelevante” para uma análise séria da dinâmica da Revolução. A tradição anglofona deste século, que em quase todos os outros aspetos deu um contributo poderoso e prolífico para a historiografia da Revolução, tem um cadastro particularmente egrégio de embaraço silencioso, como o do convidado para jantar que se depara com um acidente infeliz e inexplicável à mesa do anfitrião.

Em França, até há muito pouco tempo, a literatura relativa aos massacres de setembro era dominada pela martirologia contrarrevolucionária ou pelo maciço volume de Pierre Caron, conscientemente empenhado em purgar o registo dos mitos hagiográficos. O argumento de Caron foi que um exame minucioso das fontes contemporâneas proporcionaria um relato mais “objetivo” do episódio, purgado de moralizações tendenciosas. O livro que daí resultou, e que continua a ser citado com reverência pelos historiadores, é um monumento de cobardia intelectual e ilusão moral. Pretendendo avaliar os relatos testemunhais com base num pseudo-índice de fiabilidade académico, Caron acaba por privilegiar aqueles que refletem a versão revolucionária oficial e ignora as fontes emanadas dos próprios presos (como o abade Sicard), classificando-as, por definição, como “suspeitas”. Numa tentativa forçada de enquadrar o sucedido no leito procrustiano da “explicação histórica objetiva”, Caron argumenta que, de alguma forma, ninguém foi responsável pelos massacres. Pelo contrário, os massacres foram o resultado inevitável de forças históricas impessoais: o medo sentido pelas massas e, implica ele amiúde, um justificável desejo de vingar as baixas sofridas a 10 de agosto. O efeito global da obra pretende ser confortante para o historiador da Revolução: é a normalização académica do mal.

É óbvio que a chacina a sangue-frio de pelo menos mil e quatrocentas pessoas foi consequência de uma condição fóbica provocada pela crise militar e pela retórica apocalíptica da conjura prisional. Existiu também um elemento de saneamento armado, a consumação lógica das jeremiadas de Mercier contra as imundícies cloacais da metrópole. O lixo a eliminar compreendia todas as suas fontes especificadas de contaminação: aristocratas janotas, padres venais, prostitutas

* Excertos de “Sangue Impuro: Agosto de 1792-Janeiro de 1793”. In *Cidadãos: Uma Crónica da Revolução Francesa*. Tradução Miguel Mata. Porto: Civilização Editora, 2011. p. 537-544.

doentes e lacaios da corte. Mas a eliminação de todas estas infeções humanas não teve origem numa mobilização de massas indiscriminada, como sugere Caron. Pelo contrário, como argumentou François Bluche num relato corajoso e perceptivo, as matanças foram obra de agentes humanos específicos e identificáveis e não existe escassez de fontes que descrevem os atos para o historiador, se assim o entender, nelas concentrar a sua atenção. Àqueles que insistem que acusar não é tarefa de historiador, pode-se responder que também não é tarefa de historiador praticar o esquecimento seletivo no interesse do decoro académico.

Para começar, não é difícil descobrir aqueles que têm alguma responsabilidade por terem olhado para o lado e que não fizeram mais para impedir a matança, apesar de ocuparem incontestavelmente posições que lho teriam permitido. Os principais são Roland, o ministro do Interior, e Danton. É verdade que Roland ficou perturbado com os “excessos” com que os “filhos da liberdade não se devem macular”, mas só *depois* do dia 2 de setembro; na altura, manteve um silêncio discreto. A impassibilidade de Danton talvez seja muito mais incriminadora porque ele possuía uma influência poderosíssima nas secções e nos comités policiais. É verdade que no dia em que começaram as matanças ele estava a fazer o discurso da sua vida, convicto de que, se não se instilasse determinação nos franceses e, mais particularmente, no povo de Paris, assistir-se-ia a uma desintegração total. Talvez tivesse razão, até porque Roland era a favor de transferir a sede do governo para Tours. Seja como for, o discurso foi um apelo às armas brilhantemente musculado, um lisonjeiro autorretrato de prontidão marcial e, ao mesmo tempo, um tranquilizador manifesto de vitória:

A patrie será salva... Está tudo em movimento, toda a gente anseia pela luta... Enquanto uma parte do povo acorre às fronteiras, outra escava as nossas defesas e uma terceira, armada com piques, defenderá as nossas vilas e cidades... Paris secundará estes esforços... O rebate que soará não é um sinal de alarme mas um apelo à carga sobre os inimigos da pátria. Para os vencermos, senhores, precisaremos de audácia e mais audácia [*toujours de l'audace*] e a França será salva!

O efeito desta oração, declamada naquilo a que os contemporâneos chamavam a imensa *vox humana* de Danton (não era por acaso que os seus inimigos o apodavam de “o Mirabeau da *canaille*”), deve ter sido eletrizante. Mas, na mesma altura, o ministro da Justiça faz vista grossa à violência que ele sabe claramente que está para acontecer em Paris. Quando o inspetor das prisões, Grandpré, chega à Câmara Municipal, onde o ministro se encontra reunido com a Comuna, para dar conta dos seus receios acerca da vulnerabilidade dos presos, Danton despacha-o secamente: “Je me fous bien des prisonniers; qu'ils deviennent ce qu'ils pourront!” (“Estou-me nas tintas para os presos; que se desenrasquem!”). No dia 3 de setembro, segundo Brissot, Danton afirma que “as execuções eram necessárias para apaziguar o povo de Paris... um sacrifício indispensável... O adágio mais verdadeiro e republicano que conheço é *Vox populi, vox Dei*”.

[...] Os massacres de setembro custaram a vida a cerca de metade da população prisional de Paris. Nalguns lugares, como na Abadia e nas Carmelitas, pereceram 80% ou mais dos reclusos. Houve sinais de remorsos e mesmo de desespero

entre os impotentes deputados à Legislativa e até entre alguns membros da Comuna, entre os quais Manuel, que se referiu a cenas a que tinha pessoalmente assistido como *douloureux*. Mas a Comuna nunca puniu os assassinos e vários dos seus membros louvaram os seus atos como uma purga útil de uma quinta-coluna. Os sinais enviados aos fanáticos das províncias foram claros, dado que nas duas semanas seguintes se verificaram vários julgamentos sumários e execuções nas províncias, quase todas de padres e suspeitos monárquicos. Um grupo de cerca de quarenta presos estava em trânsito de Orleães para Paris e a Assembleia Legislativa decidiu desviá-lo para Saumur para sua própria segurança, mas um dos seccionistas mais militantes, Fournier, o Americano, partiu com uma companhia de homens armados para garantir o cumprimento do plano inicial. Em Versalhes, o grupo, que incluía De Lessart, o *feuillant* ministro dos Negócios Estrangeiros, foi massacrado de forma que parece ter sido premeditada.

Durante vários dias, os locais das matanças foram cuidadosamente esfregados e lavados com vinagre mas em algumas prisões, tais como La Force, não se conseguiu eliminar as manchas de sangue. Um desenho da autoria de Béricourt retrata de forma bastante vívida a banalização administrativa do assassinio em massa. Em baixo, à direita, um funcionário envolto numa faixa tricolor inspeciona a eliminação dos cadáveres enquanto a figura que se encontra ao seu lado toma nota num registo. À direita de ambos, vê-se um *vainqueur de la Bastille*, reconhecível pelo capacete; outra figura olha despreocupadamente para uma cabeça decepada. Na carroça, os homens estão a gostar do seu trabalho.

Nos últimos dias da Legislativa e nas primeiras semanas da Convenção Nacional que lhe sucedeu, os políticos girondinos – eles próprios bastante comprometidos com o sucedido – procuraram usar as matanças como arma para atacar os inimigos que tinham entre os jacobinos. Brissot, em particular, acreditava com alguma justificação que ele e os seus amigos também tinham sido escolhidos para extinção e que haviam escapado por um triz.

Precisamente porque os massacres se tornaram rapidamente um elemento dos combates partidários da Convenção, são frequentemente vistos como mais um episódio nas polémicas das fações. Nesta forma, ou como aberração psicológica ligada ao pânico provocado pela guerra, o evento foi marginalizado como algo de interesse exclusivo para a história sensacionalista e anedótica, e indigno de uma análise séria. No entanto, os massacres de setembro podem ser justificadamente vistos como o evento que, mais do que qualquer outro, expôs uma verdade central da Revolução Francesa: a sua dependência do assassinio organizado para a prossecução de fins políticos. Por muito virtuosos que fossem os princípios de uma França sem rei, a sua capacidade para fidelizar dependeu, desde o princípio, do espetáculo da morte.

Uma testemunha contemporânea, pelo menos, reconheceu de forma precisa a miséria moral do dilema revolucionário. Numa carta a uma amiga, que ficará inacabada e por enviar, Claude Basire, deputado jacobino e robespierrista pelos quatro costados, expressa o seu alívio porque

os vossos belos olhos não foram maculados pelas visões hediondas que tivemos à nossa frente nestes últimos dias... Mirabeau disse que não há nada mais lamentável ou revoltante nos seus pormenores do que uma revolução, mas que também não existe nada mais belo nas suas consequências para

a regeneração dos impérios. É possível, mas é preciso coragem para se ser um estadista e manter a cabeça fria no meio de tais tumultos e crises terríveis. Conheceis o meu coração, avaliai a situação da minha alma e o horror da minha posição. Um *homme sensible* tem de cobrir a cabeça com a capa e passar depressa pelos cadáveres para se encerrar no templo da lei [a legislatura].

Tal como Bluche observa, é exatamente quando Basire é forçado a sair da sua concha de proteção oficial que o seu relato se interrompe. Nomeado pela Assembleia um dos seis comissários enviados para devolver a paz às prisões, ele desloca-se à Abadia “gemendo por dentro perante a lentidão do nosso cortejo”. À frente do edifício, onde há “uma escuridão profunda, penetrada apenas pela luz sepulcral de algumas tochas e velas”, ele pára e a sua narrativa pára também. É como se a realidade existente no interior fosse demasiado forte para o *cœur sensible*: a declaração oracular da Vontade Geral expressa numa oblação de sangue e ossos.



...vai, saint-just, e compõe aqueles teus parágrafos em que cada vírgula é um golpe de sabre e cada ponto final uma cabeça cortada... **ainda vão fazer da guilhotina um remédio para a sífilis...** robespierre quer converter a revolução numa aula de moral e usar a guilhotina como cátedra... **ainda não passaste tempo suficiente a desejar a morte...** fartei-me dos bancos de escola; fiquei com calos nas nádegas, como os macacos... **a criação expandiu-se de tal modo que já não há vazio, tudo transborda...** durante cinquenta anos esgatanhamos a tampa do caixão... é a ditadura: acaba de rasgar o véu, levanta a cabeça, marcha sobre os nossos cadáveres... vós quereis pão e eles atiram-vos cabeças, tendes sede e eles fazem-vos lambe o sangue nos degraus da guilhotina... **a vida é uma puta, fornicava com o universo inteiro...** somos todos anjos e canalhas, génios e imbecis... **pensas que impedirás as nossas cabeças de se beijarem no fundo da cesta?...** é coisa acertada, isto de a morte ser assim tão pública...

Georg Büchner: uma biografia

JOÃO BARRENTO*

No ano da graça de **1813**, na manhã de 17 de Outubro, às cinco horas e meia, nasceu do senhor Ernst Karl Büchner, doutor em cirurgia, e de sua esposa Louise Caroline, de solteira Reuss, o seu primeiro filho, que foi baptizado a 28 de Outubro com o nome de Karl Georg...

(Registo da paróquia de Goddelau, pelo pastor Jakob Wiener)

O nascimento de Georg Büchner em Goddelau, uma pequena cidade do Grão-Ducado de Hessen-Darmstadt, um dos trinta e nove territórios da Confederação Alemã, coincide com uma viragem decisiva da história europeia do século XIX, a derrota final de Napoleão perto de Leipzig. A fase restauracionista e revolucionária que se seguiu reflecte-se na obra e na acção política do escritor.

Oriundo de uma família com grandes tradições médicas, teria cinco irmãos, quatro dos quais se destacaram também nas respectivas áreas: Wilhelm, químico, inventor de processos de fabrico de tintas e deputado no Parlamento da Confederação; Louise, escritora e feminista; Ludwig, médico e divulgador das doutrinas do materialismo com o livro *Energia e Matéria*; Alexander, revolucionário de 1848, professor de História da Literatura em França.

Em **1816**, a família muda-se para Darmstadt, onde o pai exercerá funções de médico conselheiro. A formação escolar básica de Büchner começa por ser feita pela mãe, em **1819-20**, antes da entrada na escola particular do Dr. Carl Weitershausen em **1822**. No encerramento do ano seguinte, Büchner e um companheiro de classe proferem uma alocução, em latim, subordinada ao tema “Cuidados a Ter com o Consumo da Fruta!”.

No dia 3 de Junho de **1821**, Johann Christian Woyzeck, ex-soldado e barbeiro, assassina a golpes de faca a sua amante Christiane, viúva do cirurgião Woost, em Leipzig. Motivo do crime: ciúmes. O caso Woyzeck será objecto de estudo e análise forense e médica nos anos seguintes, com vários pareceres sobre o seu perfil moral e mental, até à sua condenação e execução pública em Leipzig, em 27 de Agosto de **1824**. Büchner terá mais tarde, por volta de 1834, acesso aos documentos deste processo, através da revista de medicina que o pai assinava e de que também era colaborador. Os fragmentos da peça serão escritos em Estrasburgo e Zurique, em 1836-37.

Em **1825**, entra no Liceu de Darmstadt, onde estudará com resultados brilhantes até 1831. Em **1828**, organiza um círculo escolar que poderá estar na origem da Sociedade dos Direitos do Homem, uma associação considerada de alta traição, que fundaria em Giessen seis anos mais tarde. O ano de **1830** será assinalado na vida escolar de Büchner por dois textos importantes: a recensão “Sobre o Suicídio”, justificado com argumentos e exemplos históricos diversos, entre os quais o de Catão, objecto de um segundo texto, o “Discurso em Defesa de Catão de Útica”, onde defende o suicídio como forma de afirmação da liberdade contra a opressão, e escreve:

* Ensaísta, tradutor.

Não sendo Catão um cristão, não se lhe podem aplicar os princípios cristãos; só podemos vê-lo como romano e como estóico. [...] Se Catão continuasse a viver, se se tivesse submetido ao usurpador renegando os seus princípios, essa vida serviria de justificação a César; se não tivesse desejado isso, teria de ter entrado em conflito aberto, vertendo desnecessariamente sangue. Só havia uma saída, o suicídio. Este representa a apologia de Catão, e a mais terrível acusação contra César.

Em 1831, Büchner começa a preparar-se para o estudo da Medicina no laboratório do pai, e em Novembro desse ano matricula-se na Faculdade de Medicina de Estrasburgo. Vive em casa do pastor Johann Jakob Jaeglé, de cuja filha Louise Wilhelmine (Minna) ficará noivo dois anos depois. É admitido na associação estudantil “Eugenia”, descobre os vestígios da passagem de Goethe pela cidade e da paixão que levava à loucura o poeta e dramaturgo Reinhold Lenz (protagonista da sua novela fragmentária com o mesmo nome), e junta-se à oposição republicana da Sociedade dos Amigos do Povo.

A situação está desesperada, pode haver guerra, e se vier a guerra a Alemanha será a primeira a ser atingida por uma confusão babilónica, e só Deus sabe qual será o desfecho do drama. [...] Que Deus se amerceie das mui ilustres e ungidadas cabeças carneiras, porque nesta terra, espero bem, ninguém vai ter piedade delas.

(Carta à família, Dezembro de 1831)

Em 24 de Maio de 1832, Büchner faz uma conferência na “Eugenia” sobre a situação política na Alemanha. Três dias depois terá lugar a grande marcha liberal até ao castelo de Hambach, conhecida como “Festa de Hambach”. Um ano mais tarde, a 3 de Abril de 1833, dá-se o assalto à esquadra central da polícia em Frankfurt, que Büchner comenta em mais uma carta à família:

Recebi hoje a vossa carta com as notícias sobre os acontecimentos de Frankfurt. A minha opinião é esta: se há uma solução para este nosso tempo, ela é a da violência. Sabemos o que podemos esperar dos nossos príncipes. Todas as concessões que fizeram foram-lhes arrancadas pela necessidade. [...] Acusam-se os jovens de fazerem uso da violência. Mas não nos encontramos nós num permanente estado de violência? Como nascemos e crescemos no cárcere, já nem damos conta por que estamos num buraco, agrilhoados de pés e mãos e com uma mordalha na boca. A que coisa chamam vocês legalidade? A uma lei que faz da grande massa dos cidadãos um rebanho escravizado, para satisfazer as necessidades desnaturadas de uma minoria insignificante e corrupta? E essa lei, apoiada na força bruta dos militares e na esperteza saloia dos seus agentes, essa lei é uma violência brutal e perpétua que se faz ao direito e à razão, e eu combatê-la-ei sempre que puder, por palavras e actos. Se não participei no que aconteceu, nem vou tomar parte no que provavelmente ainda vai acontecer, não é porque desaprovo ou tema, mas porque neste momento considero qualquer movimento revolucionário uma empresa gorada, e não partilho a cegueira daqueles que vêm nos alemães um povo preparado para lutar pelos seus direitos.

(Carta à família, 5 de Abril de 1833)

Em Junho, volta a escrever à família assegurando que não se irá meter nas “brincadeiras dos meninos revolucionários”, mas reconhece que é necessária uma acção violenta para resolver os problemas políticos e sociais.

Em Julho, Büchner fica oficialmente noivo de Minna Jaeglé e, em Outubro, matricula-se na Universidade de Giessen para aí prosseguir os estudos de Medicina.

Na sequência de uma meningite que foi possível controlar, e de um período depressivo que se lhe seguiu, Büchner conhece em Janeiro de 1834, através do amigo e revolucionário August Becker, o reitor e pastor de Butzbach, Friedrich Ludwig Weidig, conhecido pela sua acção política no Sul da Alemanha. Também Büchner planeava já organizar no Estado do Hesse grupos políticos clandestinos.

Não desprezo ninguém, muito menos devido à sua inteligência ou instrução, porque não está na mão de ninguém evitar ser um imbecil ou um criminoso – em circunstâncias iguais todos seríamos iguais, mas as circunstâncias não dependem de nós. A inteligência é apenas um aspecto mínimo da vida do espírito, e a instrução apenas uma forma bastante contingente dela. [...] Dizem que sou trocista. É verdade que me rio muitas vezes, mas não do modo como alguém é um ser humano, simplesmente do facto de ele ser um ser humano, coisa contra a qual nada pode fazer, e ao rir, rio-me de mim próprio, porque partilho o seu destino. [...] Mas tenho ainda outra maneira de troçar, não por desprezo, mas por ódio. O ódio é tão lícito como o amor, e eu tenho o maior ódio àqueles que desprezam. E são muitos os que, de posse de uma aparência ridícula a que se chama instrução, ou de velharias mortas a que se chama erudição, sacrificam a grande massa dos seus irmãos ao egoísmo do seu desprezo. O aristocratismo é o mais vergonhoso desprezo do sagrado espírito no homem; contra ele uso as suas próprias armas: arrogância contra arrogância, escárnio contra escárnio.

(Carta à família, Fevereiro de 1834)

Em Março, é fundada em Giessen a Sociedade dos Direitos do Homem. Em Abril, Büchner abrirá uma secção desta Sociedade em Darmstadt. É desta altura a célebre carta à noiva sobre “o fatalismo da História”:

Já há alguns dias que constantemente pego na pena, mas não consigo escrever uma palavra. Tenho andado a estudar a história da Revolução. Senti-me como que aniquilado sob o terrível peso do fatalismo da História. Encontro na natureza humana uma espantosa igualdade; nas relações humanas, uma violência inevitável, inerente a todos e a ninguém. Cada indivíduo é apenas espuma na crista da onda; a grandeza, um puro acaso; a força do génio, um jogo de fantoches, uma luta ridícula contra uma lei de ferro: reconhecê-la é o máximo que podemos alcançar, dominá-la é impossível. Deixei de me curvar diante dos grandes nomes e dos pilares da História. Habituo o olhar ao sangue. Mas não sou nenhuma lâmina de guilhotina. O “tem de ser” é uma das palavras de maldição que presidiram ao baptismo do homem. É aterradora a sentença: os males virão, e aí daqueles por quem eles passem. O que é que em nós mente, mata, rouba?

(Carta à noiva, entre 9 e 12 de Março de 1834)

Em Maio, é redigida por Büchner e Weidig (que atenua o radicalismo da versão original e introduz alusões e citações bíblicas) a primeira versão do panfleto *O Mensageiro do Hesse*, dirigido à população rural deste território, e apelando à sublevação:

Este folheto destina-se a dizer a verdade à região do Hesse, mas quem diz a verdade é enforcado; e até aqueles que lêem a verdade poderão ser condenados por juízes perjuros. [...]

PAZ ÀS CHOUPANAS! GUERRA AOS PALÁCIOS!

No ano de 1834, a situação parece querer desmentir a Bíblia. É como se Deus tivesse criado os camponeses e artesãos ao quinto dia e os príncipes e os grandes senhores ao sexto, e tivesse dito a estes: “Reinai sobre todos os animais que rastejam sobre a terra”, e tivesse incluído os camponeses e os burgueses entre os vermes. A vida dos grandes senhores é um longo domingo: vivem em belas casas, vestem fatos elegantes, têm caras gordas e falam uma língua só deles. O povo, porém, está diante deles como o estrume nos campos. O camponês anda atrás da charrua, mas o grande senhor anda atrás dele e da charrua, empurrando-o a ele e ao boi; fica com o grão e deixa-lhes a palha. [...]

A lei é propriedade de uma classe insignificante de nobres e sábios que através das suas maquinações se atribui a si própria o poder. Esta justiça é apenas um meio de vos manter em ordem, para mais facilmente vos poderem esfolar; apoiada em leis que vós não entendeis, em princípios de que nada sabeis, ela pronuncia sentenças que para vós são enigmas. É incorruptível, porque se faz pagar suficientemente caro para não precisar de subornos. Mas a maior parte dos seus oficiais venderam-se de corpo e alma ao governo. [...]

Pobres de vós, servidores desses ídolos! Sois como os pagãos que adoram o crocodilo que os devora. Colocais-lhe na cabeça uma coroa, mas é uma coroa de espinhos que ponde na vossa própria cabeça; meteis-lhe na mão um ceptro, mas é uma vara com que vos disciplina; sentai-lo no vosso trono, mas é uma cadeira de tortura para vós e para os vossos filhos. O príncipe é a cabeça da sanguessuga que rasteja sobre vós, os ministros são os seus dentes e os funcionários, a cauda. [...] Este governo não é de Deus, é o pai de todas as mentiras.

Em Agosto, Karl Minnigerode, membro da Sociedade dos Direitos do Homem, é apanhado com 158 exemplares d'*O Mensageiro do Hesse* e preso, na sequência de uma denúncia. Regressando a Giessen, Büchner encontra os armários selados e os seus papéis remexidos. Não se encontram provas, o mandado de captura é anulado, mas segue-se uma vaga de prisões.

Em Outubro, de novo em Darmstadt, e dada a impossibilidade de continuar as actividades políticas (a Sociedade dos Direitos do Homem local é dissolvida), Büchner trabalha no laboratório do pai e lê, entre outros, Espinosa, Rousseau e descrições da Revolução Francesa. Tenta em vão tirar Minnigerode da prisão. Em Novembro, o pastor Weidig, contra quem as autoridades não encontraram provas, é transferido para uma aldeia remota, e publica uma segunda edição d'*O Mensageiro do Hesse*.

Entre fim de Janeiro e fim de Fevereiro de 1835, Büchner escreve a sua primeira peça, *A Morte de Danton*. Dá-a a ler ao escritor Karl Gutzkow, que recomenda a sua publicação ao editor Sauerländer. Uma semana depois é intimado

a depor em Darmstadt. Não comparece e foge, atravessando a fronteira francesa, para Estrasburgo, onde permanecerá até Outubro do ano seguinte, ocupando-se com trabalhos científicos e literários. Em 13 de Junho, é emitido um mandado de captura contra Georg Büchner. Ao passar a fronteira, escreve à família e a Gutzkow:

Acabo de chegar a bom porto. A viagem foi rápida e sem problemas, e quanto à minha segurança pessoal, podem estar completamente tranquilos. [...] Só as razões mais prementes me poderiam ter obrigado a abandonar desta maneira a minha terra e a minha casa... Podia ter-me apresentado à nossa inquisição política. Não tinha nada a temer do resultado de um inquérito, mas tudo do próprio inquérito. Estou convencido de que daqui a dois ou três anos nada impedirá o meu regresso. Se ficasse, passaria esse tempo num cárcere em Friedberg, e sairia física e moralmente destruído. Isto era para mim tão claro que preferi o grande mal de um exílio voluntário. Agora tenho a cabeça e as mãos livres... e vou dedicar-me de alma e coração às ciências médicas e filosóficas. [...] É um grande alívio estar liberto do medo constante e secreto da prisão e outras perseguições que me atormentavam sem descanso em Darmstadt. (Carta à família, Weissenburg, 9 de Março de 1835)

Meu caro,

Talvez tenha sabido da minha partida de Darmstadt por um mandado de captura publicado no *Frankfurter Journal*. Já estou aqui há uns dias, mas não sei se vou ficar, isso dependerá de vários factores. O meu manuscrito terá seguido secretamente o seu caminho.

O meu futuro é tão problemático que começa a interessar-me a mim próprio, o que quer dizer muito. Não consigo decidir-me facilmente pelo suicídio subtil do trabalho; espero poder fazer durar a minha preguiça pelo menos um trimestre, e depois peço um adiantamento aos Jesuítas pelo serviço de Maria, ou aos saint-simonistas pelo da *femme libre*, ou então morro com a minha bem-amada. Veremos. Talvez ainda cá esteja quando a catedral puser de novo o barrete frígio. [...] De momento, o meu *Danton* é apenas um cordãozinho de seda e a minha musa um Sansão disfarçado.

(Carta a Gutzkow, Estrasburgo, Março de 1835)

No mês de Abril, é descoberta a conspiração do Alto Hesse, por denúncia de um dos membros da Sociedade dos Direitos do Homem, Gustav Klemm, que faz acusações graves contra Becker, Weidig e Büchner, como autor d'*O Mensageiro do Hesse*. Becker e Weidig são presos.

Em Julho, é publicada *A Morte de Danton*, com algumas alterações e um subtítulo apócrifo (“Quadros Dramáticos do Domínio do Terror em França”). Será a única obra de Büchner publicada em vida. Conclui as traduções de Victor Hugo, *Lucrécia Bórgia* e *Maria Tudor*. Numa carta à família, Büchner dá conta da sua primeira peça e expõe de forma concisa a sua teoria dramática:

Tenho de vos dizer alguma coisa sobre a minha peça. E antes de mais que abusaram da minha autorização para serem feitas algumas alterações. Em quase todas as páginas foram feitos cortes e acrescentos, e quase sempre da forma mais prejudicial para o conjunto. [...] Quanto àquilo a que chamaram a imoralidade do livro,

tenho a dizer o seguinte: a meu ver, o poeta dramático não é mais do que um historiador, mas está acima dele ao criar a história pela segunda vez, ao nos transportar de forma directa para a vida de uma época, sem fazer dela uma narrativa seca, ao nos dar caracteres em vez de características, figuras em vez de descrições. [...] O seu livro não tem de ser mais moral ou menos moral que a própria história; mas a história não foi feita pelo bom Deus para servir de leitura a donzelas ingênuas, e ninguém me pode censurar por a minha peça também não servir para esse fim. [...] O poeta não é professor de moral. [...] E no que respeita aos chamados poetas idealistas, o que penso é que eles só nos deixaram marionetas de nariz azul-celeste e maneiras afectadas, mas não homens de carne e osso com quem se possa partilhar alegrias e tristezas e cuja acção nos inspire repulsa ou admiração. Numa palavra, admiro muito Goethe ou Shakespeare, e muito pouco Schiller. (Carta à família, Estrasburgo, 28 de Julho de 1835)

No Outono e no Inverno, estuda anatomia e filosofia e escreve, em francês, o trabalho “Sobre o Sistema Nervoso do Barbo”. Ocupa-se da figura histórica do dramaturgo J.M. Reinhold Lenz e dos diários do pastor Oberlin, que o acolhe na fase da loucura, começando a escrever a novela *Lenz*.

Reuni aqui uma série de apontamentos interessantes sobre um amigo de Goethe, um poeta infeliz chamado Lenz, que andou por estes lugares com Goethe e ficou meio louco. Penso publicar um ensaio sobre este assunto na *Deutsche Revue*. (Carta à família, Estrasburgo, Outubro de 1835)

Tenho a certeza de que em Darmstadt me atribuem as mais loucas aventuras; já por três vezes deram ordens para me prenderem na fronteira. [...] Tenho as melhores notícias da Suíça. É possível que ainda antes do fim do ano seja doutorado pela Faculdade de Zurique, e caso isso aconteça, começo a dar aulas na próxima Páscoa. Não se pode desejar mais aos vinte e dois anos. [...] O meu nome apareceu recentemente no jornal *Allgemeine Zeitung*, a propósito de uma grande revista literária, a *Deutsche Revue*, para a qual prometi escrever. Ainda antes de os artigos aparecerem já a revista foi atacada, o que quer dizer que bastaria nomear os senhores Heine, Börne, Mundt, Schulz, Büchner, etc., para se ter uma ideia do êxito que a revista teria. (Carta à família, Estrasburgo, 2 de Novembro de 1835)

No princípio de 1836, escreve a comédia *Leôncio e Lena* e a novela *Lenz*, que fica inacabada, e ainda o drama *Pietro Aretino*, que se perdeu. Em Abril e Maio, apresenta à Sociéte d’Histoire Naturelle, em três sessões, a investigação “Sobre o Sistema Nervoso do Barbo”, que é publicada nas “Mémoires” desta sociedade científica. Prepara, para Zurique, uma lição sobre “A Evolução da Filosofia Alemã desde Descartes”.

Em Setembro, ainda em Estrasburgo, começa a escrever os fragmentos de *Woyzeck*.

Desta peça que não chegou a lê-lo ficaram quatro manuscritos, num conjunto de cenas sobrepostas e com variantes que não chegaram a encontrar forma definitiva. Os fragmentos só seriam publicados em 1879, e a peça teve a sua estreia absoluta em 1913, em Munique.

Entretanto, Büchner escreve a um dos irmãos sobre as suas perspectivas futuras:

Estou muito satisfeito comigo próprio, excepto quando temos chuva sem parar ou vento de nordeste; nessas alturas, sou daqueles que à noite, quando se vão deitar e ainda só descalçaram uma meia, eram capazes de se enforçar na porta do quarto, porque acham que não vale a pena o trabalho de descalçar a outra. [...] Concentrei-me totalmente no estudo das ciências naturais e da filosofia, e daqui a pouco estarei em Zurique para, na minha qualidade de membro supérfluo da sociedade, fazer para os meus semelhantes conferências sobre coisas igualmente supérfluas, como os sistemas filosóficos dos alemães depois de Descartes e Spinoza. Entretanto, vou fazendo algumas personagens matarem-se ou casarem-se no papel, e peço a Deus que me arranje um editor simplório e um grande público, tão desprovido de gosto quanto possível. É preciso ter coragem para muita coisa neste mundo, incluindo a de ser docente de Filosofia... (Carta a Wilhelm Büchner, Estrasburgo, 2 de Setembro de 1836)

Em Outubro, muda-se para Zurique, onde faz a lição inaugural em 5 de Novembro (“Sobre os Nervos do Crânio”) e é aceite como docente de Ciências Naturais. A vida na Suíça parecia prometer alguma tranquilidade:

No que diz respeito à agitação política, podem ficar descansados, e não se deixem perturbar pelas histórias dos nossos jornais. A Suíça é uma república, e como as pessoas não sabem dizer mais a não ser que todas as repúblicas são impossíveis, todos os dias encham os ouvidos dos bons dos alemães com histórias de anarquia, mortes e assassinios. [...] O povo é saudável e vigoroso, e tem um bom governo por pouco dinheiro, um governo simples e genuinamente republicano, que se mantém através de um imposto sobre a fortuna; na Alemanha, dir-se-ia por toda a parte que é o cúmulo da anarquia. [...] Escreveram-me a dizer que Minnigerode morreu, ou seja, que o torturaram durante três anos até à morte. Três anos! [...] E existem ainda cerca de quarenta pessoas presas, mas não, isso não é anarquia, é ordem e direito, e esses senhores sentem-se cheios de indignação quando pensam na Suíça anárquica. Mas juro-vos que essa gente está a acumular um grande capital de que um dia lhes irão pedir pesados, pesadíssimos juros... (Carta à família, Zurique, 20 de Novembro de 1836)

Mas no dia 2 de Fevereiro de 1837, surge uma epidemia de tifo em Zurique, e Büchner adoece. Antes, tinha escrito à noiva, dando conta de uma constipação que o levava à cama, mas também da continuidade do trabalho literário:

Quando nos sentimos assim adoentados, temos uma enorme vontade de preguiçar; mas a roda do moinho continua a girar sem descanso. [...] E é bom que assim seja: a calma no meio de uma vida do espírito agitada, e a alegria de ver nascer as minhas obras literárias. O pobre Shakespeare era escriba durante o dia e tinha de escrever à noite, e eu, que não sou digno nem sequer de lhe desatar os sapatos, tenho uma vida muito melhor. [...]

Minha querida – tu, com a tua dedicação, preocupas-te comigo e quase adoeces de medo, até parece que vais morrer. Mas eu não tenho vontade nenhuma de morrer e estou outra vez de boa saúde. [...]

O mais tardar dentro de oito dias, publicarei *Leôncio e Lena* e outras duas peças. (Cartas à noiva, de 20 e 27 de Janeiro de 1837)

A 14 de Fevereiro, é-lhe diagnosticada uma infecção tifóide. No dia 17, Minna Jaeglé chega a Zurique, vinda de Estrasburgo. No dia 19 de Fevereiro, às três e meia, Büchner morre nos braços de Minna. É enterrado a 21 no cemitério de Zeltberg, em Zurique.

Texto originalmente publicado no Manual de Leitura de *Woyzeck* (TNSJ, 2005).
Escrito de acordo com a antiga ortografia.

Francisco Luís Parreira

Tradução

Nascido em 1965. Doutorado em Ciências da Comunicação, na especialidade de Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias. Licenciado em Filosofia. Enquanto docente universitário, as suas áreas de ensino, comunicação e publicação académica foram a teoria da cultura, as artes performativas, a estética e a teoria política. Como autor e dramaturgo, tem colaborado com diversas companhias e instituições artísticas nacionais. Publicou poesia e teatro. Tem atividade como guionista, artista plástico e crítico literário. Traduziu, para a cena ou para edição, entre outros, Beckett, Yeats, Bernhard e Pinter. É autor da edição crítica em língua portuguesa do poema babilónico de Gilgamesh.

Nuno Cardoso

Encenação

Canas de Senhorim, 1970. Como encenador, tem vindo a desenvolver um universo estético próprio, coerente, que tanto se aplica a adaptações de textos contemporâneos como de clássicos, muitas vezes em colaboração com o cenógrafo F. Ribeiro. E tanto cria espetáculos de palco como desenvolve projetos mais experimentais com comunidades, cruzando profissionais e não-profissionais. Enquanto estudante universitário, iniciou a sua carreira em 1994, no CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. No mesmo ano, no Porto, é cofundador do coletivo Visões Úteis. Aí, estreou-se como encenador. No Teatro Nacional São João, encenou *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind (2004); *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005); e *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006). Entre 1998 e 2003, assegurou a direção artística do Auditório Nacional Carlos Alberto e,

entre 2003 e 2007, do Teatro Carlos Alberto, integrado já na estrutura do TNSJ. Em 2001, é cofundador do Ao Cabo Teatro, de que foi diretor artístico até 2018. Para esta companhia, encenou inúmeros espetáculos, com textos de autores como Sófocles, Ésquilo, Racine, Molière, Tchekhov, Ibsen, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Friedrich Dürrenmatt, Sarah Kane, Lars Norén, Marius von Mayenburg, entre outros. Destaque-se, em especial, as suas incursões nos territórios dramáticos de Tchekhov (*Platónov*, *A Gaiivota* e *As Três Irmãs*, 2008-11) e de Shakespeare (*Ricardo II*, *Medida por Medida*, *Coriolano* e *Timão de Atenas*, 2007-18). Como criador, vem procurando – e encontrando – nos repertórios clássico e contemporâneo a matéria poética que alimenta uma ideia de teatro como máquina de interpretação e reescrita do presente. Assumiu, em fevereiro de 2019, o cargo de diretor artístico do Teatro Nacional São João.

F. Ribeiro

Cenografia

Lisboa, 1976. Iniciou a sua formação artística na área da Pintura, com Alexandre Gomes, tendo completado o Bacharelato em Realização Plástica do Espetáculo e a Licenciatura em Design de Cena (2008) na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Concluiu igualmente o curso de Pintura da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, o curso de Ilustração da Fundação Calouste Gulbenkian e o curso de técnica fotográfica do Instituto Português de Fotografia. Na área do teatro, concebeu espaços cénicos para espetáculos dirigidos por Adriano Luz, Alberto Villareal, Ana Luísa Guimarães, Andrzej Sadowski, António Cabrita, António Durães, António Feio, António Fonseca, António Pires, Beatriz Batarda, Carla Maciel, Cláudia Gaiolas, Crista Alfaiate, Denis Bernard, Dinarte Branco, Fernando Moreira, Fernando

Mota, Gonçalo Waddington, Inês Barahona, Joana Antunes, João de Brito, João Mota, Joaquim Horta, John Romão, José Carretas, José Pedro Gomes, José Wallenstein, Luís Assis, Manuela Pedroso, Manuel Coelho, Marco Martins, Marco Paiva, Marcos Barbosa, Maria João Luís, Marina Nabais, Marta Pazos, Miguel Fragata, Natália Luiza, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, Paula Diogo, Pedro Carraca, Pierre Woltz, Rita Blanco, Rogério Nuno Costa, São Castro, Sara Carinhas, Tiago Guedes, Tiago Rodrigues, Tim Carroll, Tónan Quito, Victor Hugo Pontes e Yaron Lifschitz. Em 2004, foi galardoado com o segundo prémio de Escultura pela Cena d'Arte da Câmara Municipal de Lisboa. Em 2015, recebeu uma menção honrosa pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

Nelson Vieira *Figurinos*

Enveredou cedo pelo mundo da Moda. Licenciado em Design de Moda, finalizou posteriormente cursos de Fotografia, Maquilhagem e Marketing de Moda, de forma a adquirir uma mais completa visão da sua área de interesse. Esta formação diversificada permitiu-lhe conquistar um lugar como estilista, diretor de criação e consultor de marca. Detentor de uma estética própria, trabalhou com diversas personalidades criativas da cena da moda nacional. Atualmente, tem somado múltiplas colaborações com marcas portuguesas e visto o seu trabalho publicado em diversas revistas nacionais e internacionais, incluindo *Vogue Portugal*, *Vogue Italy Jewellery*, *Vogue Italy Accessories*, *Men's Health*, *REVS*, *Schön!*, *Vice* e *Elle Finland*.

José Álvaro Correia *Desenho de luz*

Lisboa, 1976. Desenhador de luz, licenciado em Produção de Teatro, ramo Luz e Som, e especialista em Design de Iluminação pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Tem vindo a desenhar luz para concertos, óperas, espetáculos de teatro e dança, exposições, vídeo, instalações, espaços públicos e eventos. Orienta, desde 2000, oficinas de iluminação para espetáculos e colabora regularmente com diversas instituições. É professor na Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha e é coautor do *Manual Técnico de Iluminação para Espetáculos*. No TNSJ, assinou o desenho de luz de *Concerto de Primavera* (dir. cénica Ricardo Pais, 2008) e de *Antes dos Lagartos*, de Pedro Eiras (2001), *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind (2004), *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005), *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006), *Platónov*, de Anton Tchekhov (2008), espetáculos encenados por Nuno Cardoso, e *A Promessa*, de Bernardo Santareno (2017), encenação de João Cardoso.

João Oliveira *Sonoplastia*

Porto, 1979. Frequentou a Academia Contemporânea do Espetáculo, entre 2003 e 2006, no curso de Realização Técnica. Entre 2006 e 2008, trabalhou com várias companhias, entre as quais As Boas Raparigas..., ASSÉDIO e Ensemble – Sociedade de Actores. Desde 2008, integra o departamento de Som do TNSJ, recebendo diversas companhias e assegurando a montagem e operação de várias produções próprias. No TNSJ, fez o desenho de som do espetáculo *Lulu*, de Frank Wedekind (2018), encenação de Nuno M Cardoso, e *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp (2019), encenação de Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos.

Fernando Costa *Vídeo*

Vila Nova de Gaia, 1979. Estudou marketing, publicidade e audiovisuais. Em 2000, ingressa no TNSJ como técnico de maquinaria, tendo, em 2002, passado a ser responsável pelo respetivo departamento de Vídeo. Tem feito o registo videográfico de todos os espetáculos do TNSJ e colaborado nas filmagens da maioria dos DVD editados. Fez a adaptação do *video mapping* nacional e internacional de *Sombras*, enc. Ricardo Pais, e em 2018, em colaboração com Filipe Pinheiro e Alexandre Vieira, o *video mapping* de *Em fio breve o coração*, espetáculo de celebração do Dia Mundial da Música, com direção musical de Miguel Amaral e direção cénica de Nuno Carinhas. É responsável pela operação vídeo dos espetáculos que o integram em cena, como, por exemplo, *Castro e um Hamlet a mais*, ambos encenados por Ricardo Pais. Concebeu vídeos de cena para os seguintes espetáculos: *O Bobo e a sua Mulher esta Noite na Pancomédia*, enc. João Lourenço, *A Morte do Palhaço*, enc. João Brites, *O Café*, enc. Nuno M Cardoso, *Espectros*, enc. João Mota, e *Uma Noite no Futuro*, enc. Nuno Carinhas.

Carlos Meireles *Voz*

Valença do Douro, 1980. Licenciado e Mestre em Música (Canto) pela ESMAE. O seu perfil profissional é transversal à música e ao teatro. É professor assistente convidado na cadeira Voz e Música no Departamento de Teatro da ESMAE, e professor de Voz e Canto no curso de Artes Dramáticas-Formação de Atores da Universidade Lusófona do Porto. Entre 2007 e 2010, trabalha profissionalmente em teatro musical com o encenador Filipe La Féria como cantor/ator, diretor vocal, diretor musical e compositor. Neste período, contacta com o pedagogo João Henriques, com quem

adquire as ferramentas matriciais relativas ao texto e à elocução. Atualmente, é diretor artístico do Absolute Vocem Ensemble. Colabora com a Capella Sanctae Crucis, agrupamento dirigido por Tiago Simas Freire, O Bando de Surunyo, dirigido por Hugo Sanches, e o ensemble Moços do Coro, dirigido pelo maestro Nuno Almeida. Apoiado no conceito de esculturas vestíveis explorado pela Escola Artística Soares dos Reis, Porto, encenou, em 2017, *Dido e Eneias*, de Henry Purcell, com direção musical de Adrián van der Spoel. No TNSJ, teve as seguintes colaborações: apoio vocal em *Habeas Corpus*, espetáculo dirigido por Ruben Marks; assistência de encenação no domínio musical em *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016); apoio vocal em *Lulu*, de Frank Wedekind, enc. Nuno M. Cardoso (2018); voz e elocução em *Otelo*, de William Shakespeare, enc. Nuno Carinhas (2018); e preparação vocal de atores em *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp, enc. Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2019).

Elisabete Magalhães *Movimento*

Nasceu em 1975. Começou a dançar aos 10 anos com Alexandrina Alves Costa. Mestre em Artes Cénicas – Interpretação e Direção Artística. Pós-graduada em Dança Contemporânea pela ESMAE. Licenciada em Cinema e Audiovisual pela ESAP. Concluiu o curso de Dança no Balletteatro Escola Profissional. Frequentou a Escola Superior de Dança. Como bolseira, frequentou o Centro de Dança Études Paris Goubé e a Ménagerie de Verre. Participou nos encontros Les Repérages de Danse à Lille (2002 e 2007). Colaborou com Né Barros, Isabel Barros, Javier de Frutos (no âmbito da Companhia Instável), La Ribot, Tânia Carvalho, Alberto Magno, Ricardo Pais e Victor Hugo Pontes. Participou em *Sursauts*, de Mathilde Monnier,

Branças de Neve, de Catherine Bay, e no *Ballet Neoconcreto*, de Lygia Pape, com direção de Né Barros. Tem desenvolvido trabalhos como coreógrafa e em vídeo: *Auto Retrato*, *Passagens*, *Imago*, *When I Die I Wanna Go To Hell*, *Dança e Arte Digital* (documentário), *Multiplex*, *Grau Zero*, *Um Corpo Que Espera*. Docente do Balleteatro Escola Profissional. Coreografou e deu formação, em colaboração com a CMP, através do seu Pelouro de Animação da Cidade, no projeto Descobrir o Teatro e a Dança, a jovens de outras áreas. Artista-tutor do TNSJ no projeto *10x10* da Fundação Calouste Gulbenkian (2014-15). Professora de Corpo e Movimento na ULP, no Curso de Interpretação e Direção de Atores. Integrou a semana de compositores e coreógrafos 2018-19 – EVC (Estúdios Víctor Córdon), com orientação de Víctor Hugo Pontes e Luís Tinoco.

Ricardo Braun *Dramaturgia*

Porto, 1986. Frequentou o curso de Arquitetura da FAUP e em 2008 licenciou-se em Som e Imagem pela Universidade Católica do Porto. Colaborou em processos dos encenadores Ana Luena e Nuno Carinhas, e trabalhou como assistente de dramaturgia e encenação de Nuno Cardoso, Rogério de Carvalho e João Pedro Vaz. Em 2012, fundou a OTTO e coencenou *Katzelmacher*, a partir da peça e filme homónimos de Rainer Werner Fassbinder. Assegurou, entre 2015 e 2017, a orientação do grupo amador de teatro DST, formado em 2013, dirigindo-o nos espetáculos *Um Ensaio* (a partir de Jean Anouilh, 2015) e *Volpone* (a partir de Ben Jonson e Stefan Zweig, 2017). Para além dos textos já referidos, traduziu ainda *A Pedra*, de Marius von Mayenburg (As Boas Raparigas..., 2011), *Demónios*, de Lars Norén (Ao Cabo Teatro, 2014), *Fé Caridade Esperança*, de Ödön von Horváth (TEP, 2015 e HomemBala, 2017), e *Perplexos*, de Marius von Mayenburg (Causas Comuns, 2018).

Nuno M Cardoso

Assistência de encenação

Encenador, ator, diretor artístico e professor. Encenou obras de, entre outros, Ésquilo, Eurípides, Shakespeare, J.W. Goethe, G.E. Lessing, Friedrich Schiller, Georg Büchner, Bertolt Brecht, Mikhail Bulgákov, Karl Kraus, Frank Wedekind, Alfred Jarry, Apollinaire, Samuel Beckett, Ingmar Bergman, R.W. Fassbinder, Bernard-Marie Koltès, Heiner Müller, Peter Handke, Stig Dagerman, Lars Norén, James Joyce, Wole Soyinka, Martin Crimp, Enda Walsh, Dimítris Dimitriádis, Angélica Liddell, Irmãos Presniakov, Javier Tomeo, Falk Richter, Sheila Callaghan, Fernando Pessoa, Luís de Sttau Monteiro, Miguel Torga, Al Berto, Mickaël de Oliveira, Marta Freitas, José Maria Vieira Mendes, Tiago Rodrigues, Jorge Palinhos, Jorge Loureiro Figueira, Cláudia Lucas Chéu, Jacinto Lucas Pires, Sónia Baptista, Patrícia Portela e Pedro Eiras. Como ator, trabalhou com os encenadores Ricardo Pais, Nuno Cardoso, Giorgio Barberio Corsetti, Jean-Louis Martinelli, Cláudio Lucchesi, Rogério de Carvalho, Manuel Sardinha, António Durães, Paulo Castro, José Carretas, Marcos Barbosa, António Lago, e com os realizadores Manoel de Oliveira e Saguenail. É membro do GIEP – Grupo de Investigação em Estudos Performativos, membro do comité português do EURODRAM, diretor do Projeto Cassandra para a RTP, diretor artístico da AMANDA, dedicada à nova dramaturgia contemporânea, e assessor da Direção Artística do TNSJ. Foi membro da direção do Teatro Só, Cão Danado e Ao Cabo Teatro e consultor de programação das Artes Performativas na Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura. Tem o mestrado de Teatro – Ramo Encenação da Escola Superior de Teatro e Cinema, o Curso Internacional Itinerante de Aperfeiçoamento Teatral da École des Maîtres e frequência da licenciatura em Matemática e Ciências da Computação da Universidade do Minho. É professor convidado na licenciatura em Teatro da Universidade do Minho e na Licenciatura em Artes Dramáticas da ULP, tendo também lecionado na ESMAE, Balleteatro, EPAOE Chapitô e ACE Escola de Artes.

Afonso Santos

Lacroix, Soldado, Cidadão, Deputado

Porto, 1987. Licenciou-se em Estudos Teatrais na variante de Interpretação, na ESMAE (2011). Encenou a peça *Chamava-se Ermo*, de João Costa (Teatro Bandido, 2010). Interpretou e encenou, com Teresa Arcanjo, *Sou o Vento*, de Jon Fosse (Teatro Anémico, 2015). Estreou-se profissionalmente como ator em *O Fidalgo Aprendiz*, de Francisco Manuel de Melo (2011), enc. João Pedro Vaz (Comédias do Minho/TNDM II). Trabalhou pela primeira vez com o encenador Nuno Cardoso em *Desejo Sob os Ulmeiros*, de Eugene O'Neill (TNSJ/Teatro do Bolhão, 2011), e passou a colaborar com frequência, como ator, nos seus projetos criativos: *Medida por Medida* (2012), *Coriolano* (2014) e *Timão de Atenas* (2018), de William Shakespeare; *Misanthropo*, de Molière (2016), *Veraneantes*, de Maksim Gorki (2017), *Bella Figura*, de Yasmina Reza (2018). Desde 2017, integra a direção do Ao Cabo Teatro, com Luís Araújo, por quem foi dirigido em *Caridade*, de Ödön von Horváth (TEP, 2015), e em *Katzelmacher*, de Rainer Werner Fassbinder (2013), em conjunto com Ricardo Braun. Estagiou, na qualidade de observador, no Toneelgroep Amsterdam, durante a produção de *A Longa Jornada Para a Noite*, de Eugene O'Neill, enc. Ivo van Hove. Colaborou em três projetos com a comunidade, inseridos no programa Cultura em Expansão da Câmara Municipal do Porto (2015-17), dirigidos por Nuno Cardoso. Em 2017, integrou a equipa de produção do FITEI.

Albano Jerónimo

Danton

Nasceu em 1979. Frequentou o Curso de Teatro em Formação de Atores da Escola Superior de Teatro e Cinema. Cofundador da companhia teatronacional21. Em teatro, trabalhou, entre outros, com Luís Fonseca,

Ricardo Gageiro, Fernanda Lapa, Cristina Carvalhal, Diogo Infante, João Mota, Isabel Medina, John Retallack, Tiago Guedes, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Nuno M Cardoso, Rui Mendes, Beatriz Batarda, Cláudia Lucas Chéu, Nuno Cardoso, Mickaël de Oliveira, John Romão, Jorge Andrade e Carlos Pimenta. Recentemente, foi intérprete em *Sócrates Tem de Morrer* e *A Vida de John Smith* (enc. Mickaël de Oliveira, 2018), *Quarteto*, de Heiner Müller (enc. Carlos Pimenta, 2016), *Pocilga*, de Pier Paolo Pasolini (enc. John Romão, 2015), *Coriolano*, de Shakespeare (enc. Nuno Cardoso, 2014), e *Pirandello*, baseado em *O Falecido Mattia Pascal*, de Pirandello (enc. Jorge Andrade/Mala Voadora, 2015). Estreou-se como encenador no TNDM II com a ópera tropical *Um Libreto para Ficarem em Casa Seus Anormais*, a partir de Rodrigo García (2017), reescrito por Mickaël de Oliveira. Dirigiu igualmente *Veneno*, de Cláudia Lucas Chéu (2018), e *O Amante*, de Harold Pinter (2019), coencenado com Cláudia Lucas Chéu. Trabalhou textos de Tim Carlson, Kay Adshead, Martin McDonagh, Moisés Kaufman, Judy Upton, Witold Gombrowicz, Paula Vogel, David Mamet, Cláudia Lucas Chéu, Mickaël de Oliveira, Dennis Potter, entre outros. Em cinema, trabalhou com Luís Fonseca, José Fonseca e Costa, Raúl Ruiz, Sérgio Graciano, Marco Martins, Francisco Manso, José Farinha, Sandro Aguilar, Pedro Varela, Miguel Gaudêncio, Gonçalo Galvão Teles, Solveig Nordlund, Vicente Alves do Ó, Mário Barroso, Valeria Sarmiento, Henrique Pina, Christian von Castelberg, Luís Galvão Teles, Jonas Rothlaender, Tiago Guedes, Carlos “Cacá” Diegues, Stan Douglas, Ciaran Donnelly, Stephen St. Leger, entre outros. Em televisão, participou em várias novelas e séries, destacando-se a série internacional *Vikings* (5.ª temporada, 2017) e *Sara*, de Marco Martins (2018). Nomeado para vários prémios, destacando-se o de Melhor Ator em *Caminhos Magnétykos*, de Edgar Pêra (2018), nos Prémios Entertainment, e em *Anestesia*, de Pedro Varela (2010), no Shortcutz; vencedor dos prémios de Melhor Ator

de Cinema no Festival de Cinema EUphoria, com *Florbela*, de Vicente Alves do Ó (2012), e do prémio Sophia de Melhor Ator Secundário, em *Linhas de Wellington*, de Valeria Sarmiento (2012); nomeado para Melhor Ator em Série, por *Cidade Despida*, no Festival de Televisão de Monte Carlo, e para um Globo de Ouro de Teatro por *Menina Júlia*, de August Strindberg, entre outros prémios.

António Afonso Parra

Hérault-Séchéelles, Jovem Cavalheiro, Cidadão, Deputado

Concluiu o curso de Teatro – Interpretação na ESMAE. Profissionalmente, trabalhou com Pedro Estorninho, José Carretas, Rogério de Carvalho, Luís Mestre, Fernando Mora Ramos, Paulo Calatré, António Durães, Manuel Tur, Tiago Correia, Luís Araújo, Jorge Pinto, Carlos Pimenta, Pedro Lamares, Ricardo Pais, Nuno Cardoso, Albano Jerónimo, Nuno M Cardoso, entre outros. É membro fundador das companhias de teatro A Turma e AMANDA. Foi assistente de encenação de Manuel Tur e de Rui Silva. Fundou, com Tiago Correia, o projeto musical Les Saint Armand, tendo já composto bandas sonoras para alguns espetáculos teatrais. Escreveu e coproduziu a web-série *A Velhinha que Fuma*. Em televisão, teve algumas participações em programas da SIC, SIC RADICAL, RTP1 e RTP2. Em cinema, fez curtas-metragens com Francisco Lobo, Hernâni Gonçalves, Patrícia Viana Almeida, Miguel Bonneville, entre outros. É, desde 2016, professor de Interpretação na ACE Escola de Artes, em Famalicão. No TNSJ, integrou o elenco de *Lulu*, de Frank Wedekind, encenação de Nuno M Cardoso (2018), e de *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp, encenação de Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2019).

Joana Carvalho

Lucile, Mulher de Simon, Adelaide, Thomas Payne, Mulher, Membro da Junta de Salvação Pública, Deputado

Porto, 1977. Licenciada em Psicologia pela Universidade do Porto. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Faz, desde 2001, dobragens e locuções para séries televisivas, desenhos animados e publicidade radiofónica. Trabalhou com os encenadores Fernando Mora Ramos, Ana Luena, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, João Cardoso, José Topa, Claire Binyon, Alberto Grilli, Ricardo Alves, José Leitão, Cristina Carvalhal, Lúgia Roque, André Braga e Cláudia Figueiredo, Joana Moraes, entre outros. Destaquem-se alguns dos últimos espetáculos em que participou: *Espírito do Lugar*, criação Circolando, direção de André Braga e Cláudia Figueiredo (2017); *Timão de Atenas*, de William Shakespeare (2018), *Veraneantes*, de Maksim Gorki (2017), *O Misanthropo*, de Molière (2016), *Demónios*, de Lars Norén (2014), encenações de Nuno Cardoso (*Ao Cabo Teatro*); *Cordel*, enc. José Carretas (Panmixia, 2016); *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), *O Feio*, de Marius von Mayenburg, e *Fly Me to the Moon* (2014), de Marie Jones, encenações de João Cardoso (ASSÉDIO). É elemento integrante da companhia Musgo, destacando-se os espetáculos *A Casa de Georgienne*, *Eldorado* e *Gostava de ter um periquito*, criações coletivas com direção de Joana Moraes. No TNSJ, integrou o elenco de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de William Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac (2015), e *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp (2019), encenações de Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas; e *A Promessa*, de Bernardo Santareno, enc. João Cardoso (2017).

João Melo

Camille Desmoulins, Lionês, Cidadão, Deputado

O seu percurso como ator começa em 1994 na ODIT – A Oficina, em Guimarães. Natural do Porto, completa em 2002 o curso de Estudos Teatrais – Interpretação da ESMAE. Em 2005, participa no projeto Thierry Salmon. Tem trabalhado com diferentes estruturas e companhias, das quais se podem destacar as seguintes: Panmixia, Companhia de Teatro de Braga, Seiva Trupe, TNSJ, TNDM II, TEP, MetaMortemFase, Teatro Só, Teatro Meridional, Circolando, Musgo, Narrativensaio, Teatro do Bolhão e Ao Cabo Teatro. Trabalhou com Nuno Cardoso, José Carretas, Moncho Rodriguez, Rogério de Carvalho, Peta Lily, António Lago, Miguel Seabra, Carlo Cechi, Jean-Pierre Sarrazac, Luísa Pinto, Rui Madeira, Américo Rodrigues, Kuniaki Ida, Julio Castronuovo, Gonçalo Amorim, Nuno M Cardoso, entre outros.

Mafalda Lencastre

Julie, Lionês, Eugénie, Billaud-Varennnes, Mulher, Deputado

Porto, 1985. Em 2009, conclui a licenciatura e mestrado em Som e Imagem pela Universidade Católica do Porto e Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, ramo de Televisão e Argumento e especialização em Direção de Arte. Frequentou o curso profissional da ACT – Escola de Atores e o Mestrado em Artes Performativas da Escola Superior de Teatro e Cinema. Faz formação paralela em Artes Performativas, integrando, desde 2006, *workshops* de interpretação, dramaturgia, movimento e fotografia (por exemplo, Corpo Pensante, com Vera Mantero; Laban Bewegungsstudien, no Tanzfabrik Berlin; e Corpo e Identidade no Espaço Teatral, em O Rumo do Fumo). Como intérprete, trabalhou até 2017 principalmente em vídeo, cinema e televisão, com Emily Wardill, Marcelo

Félix, Tiago Guedes, Fernando Vendrell, Patrícia Sequeira, entre outros. Em teatro, destaca a participação em *Boris Yeltsin*, de Mickaël de Oliveira, e *Lulu*, de Frank Wedekind, peças encenadas por Nuno M Cardoso; em *A Science Fiction About Central Asia*, na École des Maîtres, edição dirigida por Constanza Macras; e em *Oleanna*, de David Mamet, encenação de Ricardo Pais. Trabalha como assistente de encenação desde 2012, tendo colaborado com Nuno M Cardoso, Nuno Carinhas e Nuno Cardoso em *Os Últimos Dias da Humanidade*, *Macbeth*, *Timão de Atenas* e *Bella Figura*. Começa a trabalhar como criadora em 2016, numa encenação no Teatro da Vilarinha. Em setembro de 2018, conclui Recurso, curso de teoria e criação teatral, uma parceria da Estrutura com a mala voadora e José Maria Vieira Mendes, onde cocriou e interpretou *There's Something About the Air*. Foi uma das atrizes selecionadas para o programa de promoção da internacionalização de atores portugueses, Passaporte 2019, criado pela Academia Portuguesa de Cinema. Leciona a disciplina de Interpretação no Balletteatro, onde escreveu e encenou a peça *Retiro* (2019).

Margarida Carvalho

Dama das Cartas, Rosalie, Barère, Mulher, Cidadão, Deputado

Nasceu em Braga, onde iniciou o seu percurso de atriz no Sindicato de Poesia, em 1999. Trabalhou com o Aquilo Teatro, na Guarda, de 2000 a 2001. Nesse mesmo ano, inicia o curso de Teatro na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, no Porto, que termina em 2005. Desde então, trabalha como atriz de teatro, cinema e televisão. Destacam-se os seguintes prémios: Melhor *Acting* no 48 Hour Film Project (2011); prémio RTP/SPA de Melhor Atriz de Cinema, e nomeação para os Globos de Ouro, na mesma categoria, por *Veneno Cura*, de Raquel Freire, ambos em 2010; menção honrosa por *Inércia*, no Fast Forward Portugal – Film Festival (2006).

Maria Leite

Marion, Baladeiro, Laflotte, Mulher, Deputado

Portimão, 1989. Licenciada em Ciências da Comunicação, nas variantes Comunicação, Cultura e Artes e Televisão e Cinema, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Frequentou, entre 2012 e 2014, a licenciatura de Teatro, na área de Interpretação, na Escola Superior de Teatro e Cinema. Trabalhou em regime de *freelancer* como revisora e editora de texto e como intérprete de teatro, cinema e televisão. De 2009 a 2011, foi editora de vídeo e produtora de conteúdos no Centro de Investigação para Tecnologias Interativas (FCSH/UNL). Começou a fazer teatro em 2007, no Grupo de Teatro da Nova. Em 2008, integra o elenco da curta-metragem *Inferno*, de Carlos Conceição, e em 2010, da longa-metragem *Guerra Civil*, de Pedro Caldas, vencedor da Competição Nacional do IndieLisboa em 2010. Trabalhou como produtora executiva no projeto Largo Residências, entre 2011 e 2012. Em 2013, integrou o elenco da companhia Teatro da Garagem, onde trabalhou como intérprete, videasta e coorientadora do Clube de Teatro Infantil. Fez parte do elenco fixo das telenovelas *A Única Mulher* e *A Impostora*, entre 2015 e 2016. Cocriou com Eduardo Breda o espetáculo *A Vila*, em 2017. Tem vindo a colaborar como intérprete com diversas estruturas e criadores: Colectivo 84, em *Sócrates tem de Morrer* e *A Vida de John Smith* (2018), *A Constituição* (2016) e *Uma das Minhas Maiores Confissões* (2016); Ao Cabo Teatro, em *Pulmões* (2017) e *Bella Figura* (2018); Teatro da Terra, em *A Menina do Mar* (2015). Integrou os elencos de *Madre Paula* (série para a RTP realizada por Rita Nunes e Tiago Santos), *Diamantino* (longa-metragem de Gabriel Abrantes e Daniel Schmidt, galardoada com o Grande Prémio da Semana da Crítica do Festival de Cannes), *Mar Infinito* (longa-metragem de Carlos Amaral, em pós-produção), e dos filmes *Les Traducteurs* e *Mutant Blast*, de Régis Roinsard e Fernando Alle, respetivamente.

Mário Santos

Philippeau, Legendre, Dillon, Cavalheiro

Gabela, Angola, 1973. Completou a sua formação de ator na Academia Contemporânea do Espetáculo, no Porto, em 1995. Nesse mesmo ano, torna-se membro fundador da companhia Teatro Bruto, onde permanece até ao final de 2007, tendo trabalhado como *freelancer* desde então. Ao longo da sua carreira teatral, colaborou com várias estruturas de produção e inúmeros encenadores. Na área do audiovisual, foi ator assistente no programa *Praça da Alegria*, entre 1995 e 1999 (RTP); participou ainda como ator nas novelas *A Lenda da Garça* (RTP) e *Coração D'Ouro* (SIC), e nas séries *Os Andrades*, *Garrett* e *Ora Viva*, todas da RTP. É ator de dobragens desde 1998, tendo trabalhado nesse domínio para vários canais de televisão e outras estruturas de produção desta área.

Nuno Nunes

Robespierre, Madame, Mercier, Carcereiro

Licenciado pela ESTC, estreou-se em 1997 com *Maria do Céu Guerra*, tendo desde então trabalhado em diversas companhias com encenadores como Carlos Avilez, João Lourenço, Solveig Nordlund, Nuno Pino Custódio, José Peixoto, Luis Miguel Cintra, João Brites, Nuno Cardoso, além de criações pontuais com Maria João Miguel, Giancarlo Cobelli, Amândio Pinheiro, Sónia Barbosa, Sofia Cabrita, Beatriz Batarda, Rogério de Carvalho, Cristina Carvalhal, entre outros. Trabalha regularmente em televisão e cinema. Estreou-se na encenação em 2002 com *O Escurial*, de Michel de Ghelderode (prémio Teatro n'A Década), e posteriormente encenou peças de António Patrício, José Régio, Franz-Xaver Kroetz, Gil Vicente, August Strindberg, Natália Correia, Boris Vian, e criações como *A Rulote*, *Efabulação* e *Da Imortalidade* (a partir da versão integral do *Épico de Gilgamesh*).

Conta com vários anos de experiência como professor de Interpretação em diferentes graus de ensino e como formador em projetos de âmbito internacional (Timor, Líbano, Itália, França, Palestina). É, desde 2007, professor de Interpretação na ACT – Escola de Atores.

Paulo Calatré

Simon, Hermann, Deputado

Porto, 1976. Frequentou o mestrado em Encenação da ESMAE. Lecionou a disciplina de Interpretação no Conservatório de Música da Jobra e colabora regularmente com a ESMAE e a ACE Escola de Artes, Famalicão e Porto. Como ator, colaborou com diversos encenadores e companhias, como João Cardoso (ASSÉDIO), Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro), Ricardo Alves (Teatro da Palmilha Dentada), Júlio Cardoso (Seiva Trupe), Alvaro Lavín (Teatro do Morcego e Seiva Trupe), Roberto Merino (Seiva Trupe), Luís Varela, Gonçalo Amorim e António Júlio (Teatro Experimental do Porto). Como encenador, destacam-se os seguintes espetáculos: *Diário de um Condenado*, a partir de *Diário de um Condenado à Morte*, de Victor Hugo; *Quarto 34*, a partir de *O Equívoco*, de Albert Camus; *R.III*, a partir de *Ricardo III*, de Shakespeare; *Gil & Vicente – Uma Viagem de Barca ao Inferno*, a partir de *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente; *Dodô – No Rasto do Pássaro do Sono* e *As Aventuras de Auren*, *O Pequeno Serial Killer*, de Joseph Danan; *Pervertimento*, de Sanches Sinisterra; *O Teatro Cómico*, de Carlo Goldoni; *Chatroom*, de Enda Walsh; *Esta Noite Improvisa-se*, de Luigi Pirandello; *Trilogia de Guerra*, de Edward Bond; *A Rua*, de Jim Cartwright e *Sonho de uma Noite de Verão*, de William Shakespeare. No Teatro da Rainha, foi dirigido por Fernando Mora Ramos em *O Estranho Corpo da Obra*, de Martin Crimp; *Jojo, o Reincidente*, de Joseph Danan (espetáculo onde também assumiu funções de encenador); *Dramoletes I & II*, de Thomas Bernhard; e *Letra M*, de

Johannes von Saaz/João Vieira. No TNSJ, integrou o elenco de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente, enc. Nuno Carinhas (2009); *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac, enc. Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2014); *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016); *Macbeth*, de William Shakespeare, enc. Nuno Carinhas (2017), e *A Promessa*, de Bernardo Santareno, enc. João Cardoso (2017). Destaca-se ainda o seu trabalho em cinema, com os filmes *Porto*, *Soleil Battant*, *Bad Investigate*, *Uma Vida Sublime*, *Estrada de Palha*, *Videovigilância*, *O Facínora*, *Amor Amor*, entre outros, e nas séries *Snu*, *Madre Paula*, *Sul*, *Dentro* e *4Play*.

Rodrigo Santos

Saint-Just, Cidadão, Cavalheiro, Carreteiro

Começa a fazer Teatro em 1996, ligado à fundação do Teatro Ação, sob a direção de Carlos Frazão. Até 1998, participa nas oficinas do Teatro Art'Imagem, no Festival Cómico da Maia, e nas oficinas do C.A.I.R.Te, com William Gavião e Valdemar Santos. Em 2001, sai da Faculdade de Direito da Universidade do Porto e ingressa na ESMAE, licenciando-se em 2010. Ainda em 2001, funda, com Ricardo Alves e Ivo Bastos, o Teatro da Palmilha Dentada. Trabalhou com Carlos Pessoa, Nikolaus Holz, António Durães, Pablo Rodriguez, Inês Vicente, Lee Beagley, Lúcia Ramos, João Henriques, Richard Tomes, Marina e Natália Pikoul, Cândido Pazó, John Britton, João Pedro Vaz, Vera Santos, Peter Michael Dietz, Paulo Calatré, Romulus Neagu, João Brites, Kuniaki Ida, João Cardoso, José Carretas, Marco António Rodrigues, Jorge Fraga, Ana Luena, Nuno Cardoso, entre outros. Paralelamente, desenvolve trabalho de criação e direção musical para teatro e dança. Em cinema e televisão, trabalhou com realizadores como Rodrigo Areias, Paulo Abreu, Henrique Oliveira ou Francisco Manso.

Sérgio Sá Cunha

Paris, Collot d'Herbois, Cidadão, Jovem

Nasceu em 1990. Frequentou o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo, no Porto. Como projeto final, integrou o elenco de *Punk Rock*, de Simon Stephens, enc. Victor Hugo Pontes. Integrou, entre outros, os elencos de *Do Alto da Ponte*, de Arthur Miller, enc. Gonçalo Amorim (TEP), *Katzelmacher*, a partir da peça e filme homónimos de Rainer Werner Fassbinder, enc. Luís Araújo e Ricardo Braun (OTTO Associação Cultural), *fAXAda para Obras*, enc. António Júlio e Joana Providência (ACE/Teatro do Bolhão), *Coriolano*, de William Shakespeare, enc. Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro), *É o Desejo de Ser Visto*, a partir de *Construtor(es) de Túneis*, de Don Duyns, enc. Luís Araújo e Ricardo Braun (Ao Cabo Teatro/OTTO Associação Cultural), *Kombi T7+5*, criação coletiva, enc. Tiago Araújo (Os Bisturi), = *(igual)*, criação coletiva a partir de *Num Dia Igual aos Outros*, de John Kolvenbach (Os Bisturi), *Turandot*, de Carlo Gozzi, enc. João Cardoso (ASSÉDIO), *Arquipélago – O Mundo é Redondo*, de Regina Guimarães e Pedro Cardoso (Peixe), *Veraneantes*, de Maksim Gorki, e *Timão de Atenas*, de William Shakespeare, encenações de Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro). Integrou ainda o elenco do filme *Cartas da Guerra*, de Ivo Ferreira.

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

Direção Artística

Nuno Cardoso

Conselho de Administração

Pedro Sobrado (Presidente)

Susana Marques

Sandra Martins

Assessor de Direção Artística

Nuno M Cardoso

Assistente da Administração

Paula Almeida

Motoristas

António Ferreira

Carlos Sousa

Direção de Produção

Maria João Teixeira

Alexandra Novo

Eunice Basto

Maria do Céu Soares

Mónica Rocha

Cristina Guerreiro

Cenografia

Teresa Grácio

Guarda-roupa e Adereços

Elisabete Leão

Nazaré Fernandes

Virgínia Pereira

Isabel Pereira

Guilherme Monteiro

Dora Pereira

Direção de Palco

Emanuel Pina

Diná Gonçalves

Cena

Pedro Guimarães

Cátia Esteves

Ana Fernandes

Som

Francisco Leal

António Bica

Joel Azevedo

João Oliveira

Luz

Filipe Pinheiro

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Rui M. Simão

Maquinaria

Filipe Silva

António Quaresma

Adélio Pêra

Carlos Barbosa

Joaquim Marques

Joel Santos

Jorge Silva

Lídio Pontes

Paulo Ferreira

Vídeo

Fernando Costa

Direção de Comunicação,

Relações Externas

e Mediação Cultural

Pedro Sobrado

Comunicação e Promoção

Patrícia Carneiro Oliveira

Carla Medina

Joana Guimarães

Edições

João Luís Pereira

Ana Almeida

Fátima Castro Silva

Centro de Documentação

Paula Braga

Legendagem

Cristina Carvalho

Fotografia

João Tuna

Susana Neves

Centro Educativo

Lúisa Corte-Real

Teresa Batista

Relações Públicas

Rosalina Babo

Ana Dias

Frente de Casa

Fernando Camecelha

Bilheteiras

e Atendimento Público

Sónia Silva (TNSJ)

Patrícia Oliveira (TeCA)

Manuela Albuquerque

Sérgio Silva

Telmo Martins

Patrícia Teixeira

Bar

Júlia Batista

Direção de Edifícios

e Manutenção

Carlos Miguel Chaves

Liliana Oliveira

Cedência de Espaços

Lúisa Archer

Manutenção

Celso Costa

Abílio Barbosa

Manuel Vieira

Paulo Rodrigues

Nuno Ferreira

Ernesto Lopes

Limpeza

Beliza Batista

Direção de Contabilidade

e Controlo de Gestão

Domingos Costa

Carlos Magalhães

Fernando Neves

Goretti Sampaio

Sistemas de Informação

André Pinto

Paulo Veiga

Susana de Brito

Direção de Recursos Humanos

Sandra Martins

Helena Carvalho

produção executiva

Alexandra Novo

Mónica Rocha

direção de palco

Emanuel Pina

adjunto do diretor de palco

Filipe Silva

direção de cena

Pedro Guimarães

Ana Fernandes

cenografia

Teresa Grácio (coordenação)

luz

Filipe Pinheiro (coordenação)

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Rui M. Simão

maquinária

Filipe Silva (coordenação)

Adélio Pêra

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joaquim Marques

Joel Santos

Jorge Silva

Lídio Pontes

Paulo Ferreira

som

João Oliveira

vídeo

Fernando Costa

guarda-roupa e adereços

Elisabete Leão (coordenação)

mestra-costureira

Nazaré Fernandes

costureira

Virgínia Pereira

aderecista de guarda-roupa

Isabel Pereira

aderecistas

Dora Pereira

Guilherme Monteiro

língua gestual portuguesa

CTILG – Serviços de Tradução

e Interpretação de Língua Gestual,

Lda.

audiodescrição

AR Produções

operação de legendagem

Amarante Abramovici

apoios



INUNO BALTAZAR

apoios à divulgação



agradecimentos TNSJ

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

Teatro Nacional D. Maria II

Hotel Peninsular

Hotel Moov

Nadia Mattos Reis

Sara Moura

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

edição

Departamento de Edições do TNSJ

coordenação

João Luís Pereira

documentação

Paula Braga

modelo gráfico

Joana Monteiro

capa e paginação

Dobra

fotografia

João Tuna

impressão

Rainho & Neves, Lda.

Não é permitido filmar, gravar
ou fotografar durante o espetáculo.
O uso de telemóveis ou relógios
com sinal sonoro é incómodo,
tanto para os intérpretes como
para os espectadores.

SAINT-JUST: São lentos os passos da humanidade, é por séculos que se contam, e a sua marcha semeia os túmulos de gerações inteiras. Cada descoberta, a aquisição dos princípios mais simples, custou a vida aos milhões que caíram pelo caminho. Não é óbvio, por conseguinte, que numa época em que o passo da história se acelera, também aumenta o número daqueles a quem falta o fôlego? – Concluiremos de maneira breve e concisa: posto que todos fomos criados nas mesmas condições, todos somos iguais, exceto naquelas diferenças que é a natureza a determinar; em consequência, todos podemos ter vantagens, mas nenhum terá privilégios: nem um indivíduo, nem uma classe mais ou menos numerosa. – Através do Mar Vermelho e do deserto guiou Moisés o seu povo enquanto a velha geração corrupta não se consumiu; só depois fundou ele o novo estado. Legisladores! Nós não temos deserto nem Mar Vermelho, mas temos a guerra e a guilhotina! – A Revolução é como as filhas de Pélias: esquarteja a humanidade para rejuvenescê-la. Tal como a terra refloriu após o dilúvio universal, assim, deste banho de sangue, reerguer-se-á a humanidade, dotada de membros de um vigor primordial, como se acabasse de ser criada. – Exortamos todos os inimigos jurados da tirania que, na Europa e em todo o mundo, ocultam debaixo das vestes o punhal de Brutus, a juntarem-se a nós neste momento sublime.

