

**A linguagem conversacional de Eugène Scribe e os seus
efeitos nas práticas de escrita dramática desde o século
XIX**

Luís Filipe Pereira Mourão

Dissertação de Mestrado em Artes Cénicas

Março, 2013

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro

*Pois nada
surge com a sua própria forma*

Manuel António Pina

Para a Sandie e para o Paulo, sem os quais nem uma linha teria sido escrita.

A LINGUAGEM CONVERSACIONAL DE EUGÈNE SCRIBE E OS SEUS EFEITOS NAS PRÁTICAS DE ESCRITA DRAMÁTICA DESDE O SÉCULO XIX

LUÍS FILIPE PEREIRA MOURÃO

RESUMO

Defende-se neste trabalho que Eugène Scribe um dos mais notáveis dramaturgos europeus do século XIX, hoje praticamente esquecido, deveria voltar a ser considerado como fonte de estudo na construção de textos dramáticos. A base do seu sucesso reside na apropriação dos mecanismos do “vaudeville” e na sua utilização na criação de um tipo de “comédia social” popular. A forma como elabora sobre esses elementos e a intensidade do ritmo a que produz novas peças leva-o a transportar situações e conflitos dramáticos de um texto a outro, permitindo mais tarde que outros os lessem como uma “fórmula” sob o nome de “pièce bien faite”. A leitura de algumas das peças de Scribe e de parte da argumentação crítica sua contemporânea permite não só o desvendar de um novo olhar sobre a construção de comédias como a constatação de que o seu contributo mais decisivo reside no tratamento do discurso conversacional como elemento estruturante do texto teatral. Scribe dá à linguagem coloquial uma liberdade e um tratamento ignorado até então. Esta conquista da palavra vulgar tem ainda hoje efeitos notáveis, como se tenta demonstrar.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro; Eugène Scribe; Século XIX; “pièce bien faite”; linguagem coloquial; censura teatral; escrita dramática; indústria teatral; Almeida Garrett

ABSTRACT

This dissertation argues that Eugène Scribe, one of the most notorious, yet practically forgotten, European dramaturges of the nineteenth century should be reconsidered as a source of study in relation to the construction of dramatic texts. His success resides in the appropriation of the *vaudeville* technique and its use into the formulation of a kind of popular “social comedy”. Scribe’s approach towards elaborating on these elements and the intensity of rhythm with which he produced new plays, led him to transport dramatic situations and conflicts from one text to another, later enabling others to read these as a formula known as the “well-made play”. An analytical reading of some of his plays and their contemporary critical commentaries has enabled not only a new look at the construction of comedy texts but also that their most decisive contribution resides in the way conversational discourse is treated. Scribe gives colloquial language a liberty and treatment which has been ignored till now. Evidence that this notable conquest of the ordinary word is apparent in modern-day plays is demonstrated with examples.

KEYWORDS: Theatre; Eugène Scribe; nineteenth-century; “well-made play”; colloquial language; theatrical censorship; dramatic writing; theatre industry; Almeida Garrett

ÍNDICE

Introdução.....	1
Capítulo I: Paisagem	5
I. a. Censura: a obnubilação pelo medo	7
I. b. Máquina-Teatro: as regras do jogo.....	15
I. c. O Público.....	22
Capítulo II:Scribe – gênese e consolidação do discurso coloquial no Teatro ocidental.....	24
II. a. Vida e Morte do Homem-Máquina.....	30
II. b. O Artesão da Escrita.....	39
II. c. Dois textos: <i>Le menteur Véridique</i> e <i>Les Doigts de Fée</i>	43
Capítulo III: As Palavras Ditas	58
Conclusão	67
Bibliografia	70

INTRODUÇÃO

Propõe-se aqui demonstrar que a linguagem coloquial que se constituiu como elemento estruturante do “discurso em cena” contemporâneo, seja qual a forma como se apresente, advém diretamente da formulação e da prática de escrita concretizada no início do século XIX por Eugène Scribe. Uma prática de construção do texto fundamentalmente à margem das grandes querelas literárias e obedecendo predominantemente a critérios de valorização dos interesses do público e de grande eficácia espetacular.

Responder “com Scribe” à questão de saber quando se torna dominante o discurso comum no processo de elaboração das réplicas não é um pormenor pícaro no desenvolvimento de um raciocínio teórico sobre as práticas cénicas. Há, por um lado, a necessidade de clarificação de um equívoco muito frequente e a possibilidade de o usar como impulso para abrir mais campos de reflexão: num tempo onde a realidade da escrita teatral se equilibrava, com crescente nitidez a partir do século XVII, entre o texto que era ou ambicionava ser pura “Literatura” e aquele – ligeiro, menor, secundário ou popular, como queiram - que se arrumava e esgotava no espetáculo (e só eventualmente lhe sobreviveria) guardou religiosamente a História da Literatura parte do primeiro mas falta ainda, em muito, visitar o segundo. Fazê-lo é, por isso, um exercício de descoberta mas também um pretexto para repensar e construir as práticas cénicas hoje. Tendo mais dados em consideração e aprendendo com eles.

Sejam quais forem as circunstâncias, as opções e os horizontes sociais e geográficos dos criadores, estamos hoje condenados a pensar o texto cénico a partir do domínio da linguagem coloquial e das suas peculiaridades. Isto é, o texto constrói-se tendo por base uma liberdade imensa que deriva do tratamento do discurso comum independentemente das opções estéticas e formais, das temáticas e dos contextos. Pode, é claro, construir-se *contra* a coloquialidade, mas nem por isso deixa de ser ela a alavanca dessa construção. Os exemplos são inumeráveis, mesmo no campo restrito do Teatro que é o único que aqui nos interessa, Simbolistas e Dadaístas são, de modo diverso, exemplares nessa procura de criação de linhagens alternativas ao texto coloquial. A verdade porém, basta ir ao Teatro, é que a esmagadora maioria dos espectadores se senta numa plateia com a ideia, sempre confortável diria, de que os

mecanismos de elaboração do espetáculo são facilmente legíveis – coloquiais, acima de tudo.

Por isso, neste particular, perdemos quase completamente a noção de que nem sempre foi assim. Melhor, sabemos que não foi, podemos até situar historicamente o crescente domínio da linguagem corrente nos textos teatrais em momentos cada vez mais frequentes do século XIX mas, aparentemente, quando em dúvida, preferimos quase sempre responsabilizar sem grandes argumentos, figuras e movimentos marcantes da história da Literatura e do Teatro como Balzac, Zola ou Hugo¹.

Não deixa de ser curioso que nunca, tanto quanto sei, se tenha explicitamente abordado a questão da linguagem conversacional como *mainstream* na composição do texto cénico. E que ela nos apareça de forma natural, contagiante como uma gargalhada, sem conflitos nem grandes debates; substituindo intermináveis versos alexandrinos, livres depois mas não menos intermináveis.

No entanto alguma coisa se deve ter passado para este “gesto” natural de falar de forma a ser entendido sem esforço nem educação formal ter tomado de assalto o espaço cénico. Se a Literatura e Filosofia não o formulam nem o antecipam é porque a sua necessidade é de uma outra dimensão: um “gesto” que acompanha o palco e satisfaz um público numa relação, toda nova, entre gente que quer ser percebida e gente que a percebe sem esforço. Uma relação nova entre as formalidades e a mais completa informalidade, que alimenta e escolhe, alimenta e determina o que quer. *La foule* entra em cena já não só como alimento das criações e dos criadores mas como verdadeiro garante da sua sobrevivência material. E faz diferença.

Augustin Eugène Scribe foi um dos grandes dramaturgos do século XIX, foi-o também porque o público em todas as circunstâncias e indiferente às pequenas batalhas do universo literário e da pequena política cultural o apoiou, muitas vezes incondicionalmente. Esta massa de gente que saía das oficinas ou tinha um pequeno negócio algures à beira mar, se manifestava nas ruas, ia à guerra e por vezes voltava,

¹ É Pierre Bourdieu quem, em *O que Falar Quer Dizer* (pp.43-44), chama a atenção para o conflito que opõe Hugo e os românticos em geral aos “gramáticos” na caminhada para uma maior liberdade da palavra escrita. Um conflito que, tanto quanto me é dado saber, nunca transitou pela mão de Victor Hugo para o universo particular do texto dramático com a mesma verve e transparência mas sobre o qual seria interessante saber mais.

gente que ficava em pé na plateia, essa gente transmutada em público por uma noite ou uma tarde *existia* realmente, e o melhor era ouvi-los com atenção. Scribe entendeu-os melhor do que ninguém e fez exatamente o que eles queriam: deixou-os entrar nos salões inacessíveis da alta burguesia e sentir, por momentos, que estavam a perceber tudo.

A dívida maior porém é provavelmente recíproca: o público deu a Scribe uma imensa fortuna porque Scribe deu ao público o que ele queria. Não uma fórmula mágica, um infinito triângulo amoroso e um permanente *happy end* mas uma linguagem que se entendia sem recursos particulares e uma forma de estar em palco que satisfazia tanto o desejo de espreitar como as necessidades de uma comunicação eficaz há tanto sentida pelos atores. Uma linguagem inventada, obviamente, mas corrente, capaz de dizer o que se quer dizer como dizemos uns aos outros, coloquial.

Este trabalho está esquematizado com apoio em três momentos que correspondem a capítulos base:

I) Paisagem;

Onde se pretende chamar a atenção para três elementos fundamentais nas práticas quotidianas dos criadores teatrais do século XIX muito pouco valorizados quer na apreciação do seu trabalho quer na leitura e interpretação da sua obra: uma censura teatral que altera a criação e condiciona os criadores a níveis e numa dimensão que provavelmente nunca entenderemos completamente; o desenvolvimento de uma gigantesca estrutura de produção espetacular com todas as suas vantagens e constrangimentos, onde o Teatro ocupava claramente a posição central; e a emergência de um público, contável por números impressionantes e com atitudes coletivas perante o espetáculo desconhecidas até então.

II) Scribe – gênese e consolidação do discurso coloquial no Teatro ocidental;

Onde se procura dar uma ideia daquilo que nos parece ser elementos biográficos chave para que se entenda melhor algumas posições dos seus críticos e alguns dos pontos de vista que claramente defende nos seus textos. Mas nunca é uma biografia o que se tenta fazer.

A leitura breve de duas das suas obras, *Le menteur Véridique* e *Les Doigts de Fée*, dará, espera-se, uma ideia aproximada quer sobre a forma de “fazer” de Scribe enquanto

mestre da “carpintaria” do texto teatral quer sobre o modo como usa o discurso coloquial como seu elemento central.

III) As palavras ditas;

Por fim e sendo no mínimo questionável a forma como se hierarquizaram e valorizaram as referências e se sublinham eventos em detrimento de outros sugere-se que talvez valha a pena voltar a ver alguns dos factos que a história deitou fora ou remete para a marginália. Scribe, indiscutivelmente um dos maiores sucessos de público da escrita dramática “ocidental” do século XIX, cujos textos marcarão gerações de autores e influenciarão o consumo do espetáculo teatral desde os Estados Unidos a Portugal, é sistematicamente remetido para nota de rodapé. Quando muito fica dele a vaga ideia do inventor de um modelo para escrever *best-sellers* (ou *soap operas* como diz Patrick Pavis), como exercício de profunda injustiça.

É consensual que quando limpo o campo após as batalhas que percorreram o Teatro em vagas sucessivas ao longo destes anos, desde a “bataille d’Hernani” ao retirar das “vanguardas históricas”, nada fica como dantes. O Teatro que vemos e fazemos é herdeiro direto desse massacre que quase tudo altera. Novas práticas criativas, formas de fazer e de ler, relações com o público, valorização e desvalorização de protagonistas criativos e de elementos do espetáculo, estão hoje enraizados nessas propostas de criação que, inevitavelmente, se constroem umas contra as outras.

O texto de teatro é desde sempre o corpo preferido sobre o qual se digladiam os opositores, seja pela sua valorização ou pela sua desvalorização, seja pela sua centralidade ou pela sua inutilidade, seja pelo género, pela temática ou pela forma. E não temos razões para estranhar.

Limpo, então, o campo de batalha, o que sobrevive? Até que ponto podemos isolar na diversidade imensa das práticas teatrais contemporâneas um elemento nuclear que mantenha as suas características mais evidentes inalteradas após as transformações teóricas, de concretização cénica e de relação social e política operadas ao longo do século XIX e início do século XX? Não sei.

Creio que há sempre mais sobreviventes nestas batalhas do que os opositores desejariam. E um deles parece reforçar a sua vitalidade a cada espetáculo e ser, ainda, um fator de renovação e sobrevivência do Teatro: as nossas palavras, tornadas à partida ainda mais nossas, próximas, comuns. Com elas podemos dizer tudo,

experimentar tudo, sabendo, como Scribe, que de cada vez que se fala em cena do outro lado soa sempre um discurso natural e eficaz que cada um lê para si sem pedir autorização. Ou abandona-se a sala.

I: PAISAGEM

Ao longo do século XIX e primeiro quartel do século XX o Teatro altera-se profundamente. São os reflexos desse intenso período de transformação que ainda hoje, em todo o vasto leque das nossas opções, podemos ver quando nos sentamos numa plateia, quando escrevemos um texto dramático, criamos um espetáculo ou nos expomos em cena.

Podemos olhar estas mudanças de perto, enunciá-las quase todas em detalhe, agrupá-las de forma a encontrar características comuns. Podemos, na realidade, até desconhece-las, ignorá-las ou apercebermo-nos delas como fundadoras das “querelas” e práticas contemporâneas. Sendo, porém, certo que este é um terreno minado onde teremos de entrar com algum cuidado. Porquê? Mais do que tudo pela solidez do que nos é dado a ver.

A história do Teatro é uma invenção engenhosa, frequentemente magnífica mas muito frágil. Precisamente porque foi construída como uma unidade coerente baseada na hipervalorização de alguns criadores, autores canonizados com base numa sempre incerta “qualidade literária” e, mais tarde, teóricos de sorte diversa nem sempre contextualizados, estudados e percebidos em função das práticas cénicas e/ou raros encenadores. Não tenho dúvida alguma sobre o seu valor em abstrato. Porém, é claro que a massa imensa de gente que povoa os Teatros ao longo destes quase cem anos – público, trabalhadores de todo o tipo, diretores, proprietários, encenadores e atores – é muito mais do que um mero adereço numa história de combate de titãs. E que todos eles, nos sucessos e nos insucessos, nas ascensões e nas quedas, foram moldados por condições objetivas de trabalho e por condicionantes que não devemos ignorar.

Vale a pena revermos parte do que se deixa, geralmente, de fora:

Os rigorosos condicionalismos, desde os necessários constrangimentos financeiros a uma censura mais ou menos rigorosa, de um Teatro profissional em

franco desenvolvimento nas grandes capitais europeias como elemento estruturante de uma indústria cultural e de lazer emergente gerida por um lado diretamente pelo poder político, complementada por um núcleo de espaços e companhias organizadas como empresas industriais oitocentistas em cujas margens se desenvolvem, já em finais do século, algumas alternativas;

Uma multidão incalculável de dramaturgos dos quais, por razões nem todas muito claras, sobreviveu um resíduo diminuto onde se entrançam claramente padrões de qualidade literária (e episodicamente de grande qualidade cénica) e fatores ainda mais discutíveis como os da sua recuperação por movimentos criativos, ou criadores que ocupariam posteriormente posições centrais no campo cultural e na definição do “gosto”, como no caso dos surrealistas em relação a Jarry ou a “segunda vanguarda” em relação a Artaud;

Milhares de trabalhadores do Teatro entre os quais muitos milhares de criativos: atores; adrecistas; cenógrafos; diretores e encenadores. Constituem-se como uma grande força de criação, respondendo simultaneamente às urgências da montagem de um espetáculo, às exigências do poder, à engenhosa absorção de novas técnicas e tecnologias e às necessidades estéticas particulares de um público que a sustenta.

Estes elementos, e muitos outros seguramente, desenham designadamente no campo das artes cénicas uma paisagem multifacetada onde evoluem e se digladiam os protagonistas de todos os gestos criativos e movimentos artísticos que ainda hoje nos marcam de forma indelével.

Três elementos entrançam-se naturalmente nesta paisagem e são do meu ponto de vista particularmente importantes no traçado do percurso criativo de qualquer trabalhador do Teatro novecentista.

I.a) Censura: a obnubilação pelo medo

“Figaro seul, se promenant dans l’obscurité, dit du ton le plus sombre (...) Pourvu que je ne parle en mes écrits ni de l’autorité, ni du culte, ni de la politique, ni de la morale, ni des gens en place, ni des corps en crédit, ni de l’Opéra ni des autres spectacles, ni de personne qui tienne à quelque chose, je puis imprimer librement, sous l’inspection de deux ou trois censeurs. (...)” Pierre Beaumarchais (1785) *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro*, Ato V, cena III

“Ce qu'on coupe n'est pas applaudi.” Scribe, cit. in Du Bled (1930: 130)

Como uma bruma persistente, a censura paira sobre o Teatro do século XIX em todas as suas dimensões e ocupando os mais recônditos recantos da geografia europeia. É um fenómeno cujo efeito real nas práticas de teatro com raríssimas exceções não é evidente e nunca será.

A censura era uma rotina intrincadamente elaborada do ponto de vista político, repressivo e social que moldava a paisagem sem contestação estrutural alguma ou dúvidas sólidas sobre a sua suposta necessidade e natureza moderadora. Poucos² entre grandes nomes das revoluções do século, nem nas artes nem nas letras nem na política, se levantou contra ela e nem mesmo nos mais radicais discursos de afirmação de uma estética diversa e libertadora, seja qual for, podemos encontrar hoje referência contestatária consequente (cf. KRAKOVITCH,1982: 34). Não será de todo alheio a este “silêncio” o facto de a censura modelar as suas intervenções e a agressividade com que o faz às diversas formas de expressão criativa, ignorando praticamente a escultura, a dança “convencional” e a pintura, intervindo nos jornais mas não nos materiais editados ou ignorando os espectáculos “marginais” – desde o can-can ao teatro de sombras e bonecos. Victor Hallays-Dabot (1871) dá-nos conta de uma iniciativa do governo francês, em 1849, para rever a legislação teatral. No debate participaram grande parte das figuras de proa da arte dramática, dramaturgos, empresários, jornalistas e até antigos censores discutiram acesamente a questão da liberdade dos Teatros. Hallays-Dabot nomeia mesmo alguns dos protagonistas, pró e contra. Se recusaram em absoluto a censura, o ator-estrela Pierre Bocage, Alexandre

² Dumas e sobretudo Victor Hugo insurgiram-se contra a censura mas, contra a censura que os censurava. Teremos de esperar ainda pelos últimos anos do século para Georges Clemenceau protagonizar uma campanha sólida pela liberdade de expressão em termos políticos que terá de forma estranha a sua sequência natural quando é eleito primeiro-ministro em 1906.

Dumas e Victor Hugo; “presque toutes les autres la reconnaissent nécessaire” e, entre eles, Eugène Scribe (HALLAYS-DABOT, 1871: 5). Vestia-se então a censura, e até finais do século, como se vestia a camisa ou o espartilho. Aceitando naturalmente que eles condicionassem os nossos movimentos e as nossas ideias e não pensando muito nisso, recusando os seus absurdos e a ignorância dos censores mas maioritariamente aceitando-a, desde que “inteligente” e “educada”, como “necessária” e reguladora.

Não deixa de ser irónico, visto assim do sopé do século XXI, que esta máquina implacável por vezes venha a morrer, em França, no formato da sua primeira tradição, em 1906, não por decreto que corporize a repulsa dos criadores ou lei que reúna consensos parlamentares e populares mas por falta de uma rubrica no orçamento geral do estado que sustente o corpo de censores (KRAKOVITCH, 1982: 43). Haverá de renascer de muitas outras formas e atingir níveis de violência já há muito esquecidos, primeiro com os horrores da Grande Guerra e, após uma breve pausa, com a censura absoluta imposta pela ocupação nazi de 1940 (cf. BERGHAUS, 1996). Mas já numa outra história, numa outra paisagem política e social.

A obscuridade censória que envolve Scribe, os seus contemporâneos e aqueles que se lhes seguem é relativamente bem conhecida graças a um registo burocrático meticuloso e à sua surpreendente sobrevivência até hoje: os *Archives Nationales* guardam ainda um imenso espólio de 26.000 de peças representadas em Paris entre 1800 e 1906 (KRAKOVITCH, 1982: 33). Note-se que deste conjunto estão excluídos, teoricamente, todos os textos censurados, quanto mais não seja porque a própria mecânica censória impunha a devolução do texto proibido ao autor. Uma vez para que o refizesse, o adaptasse ou cortasse, outras simplesmente para que o obívio fosse ainda mais eficaz e a humilhação ainda mais convincente, como era praxe nos “jogos florais” dos *lycées* e *collèges* oitocentistas.

A censura partia sempre com algum avanço e vantagem. A sua estratégia, variável, incluía em permanência a entrega do manuscrito cerca de duas semanas antes do “ensaio geral”, depois de todas as despesas de produção terem sido realizadas e pouco mais restar ao comum dos autores que reescrever à pressa e colar por cima do original as cenas censuradas ou uma folha em branco, sob pena de danos permanentes, financeiros, intelectuais e físicos, infligidos pelos seus desesperados pares de aventura. São sobretudo o fruto destes atos de aflição que sobrevivem ainda

hoje como raros testemunhos de peças censuradas nos arquivos franceses. Isto é, sabemos o que foi censurado porque ele se esconde por detrás do texto autorizado em páginas com a “nova versão” colada a farinha e água sobre o texto original.

Este nevoeiro sufocante cobre todos os protagonistas, sem pausas mesmo quando por uma episódica quebra na política censória o sol da liberdade parece espreitar no horizonte. Quando, após a revolução de 1830, o governo monárquico de Louis-Philippe bane formalmente a censura, o corpo de censores mantém-se no ativo e continua a intervir sem descanso, sem lei mas com a mesma arbitrariedade e autoridade. E ao trabalho da censura à margem da legalidade respondem poucos. Victor Hugo, pela proibição de *Le Roi s’amuse*, levanta um processo judicial não contra o Estado que censurou mas contra o diretor do *Théâtre Français* que cumpriu a ordem de censura; Alexandre Dumas *pai*, por sua vez, prefere chegar a acordo e receber uma pequena fortuna de 6.000 francos para que não se dê a ver mais a sua peça *Antony* (KRAKOVITCH, 1982: 35) que em 1831 tanto público tinha atraído ao *Théâtre de la Porte Saint-Martin*. Cansado do simulacro de liberdade, o poder restaurará a legalidade da censura em 1835, com uma dureza notável e um sofisticado emaranhado de pressões administrativas e financeiras que fariam vacilar o mais audacioso. As formas várias que tomará desde então nunca deixarão de reforçar estas vertentes muito insidiosas e muito eficazes de moldar o discurso teatral.

Entre 1830 e 1835 o governo realiza uma aprendizagem importante. O exercício da censura que se prolongará no seu retorno da forma mais musculada entre 1835 e 1848 será “suspensa” de novo e retomada com um discurso ainda mais insidioso dois anos depois. A agressividade voltará sempre que “necessário”. Mas o discurso paternalista do *Ancien Régime*, da Revolução e do Império, fundamentalmente político e hipocritamente religioso, começa a diversificar-se com matizes mais “moralizadoras” em 1835. É agora quase sempre um discurso de aproximação ao sentir comum dos “homens de bem”, uma espécie de mediana traduzida pela pergunta simples de um censor obscuro à procura de um princípio que sustente eticamente as suas práticas em 1849: “en voyant un passage scabreux: mènerions-nous notre femme et nos filles (...) pour entendre de pareilles choses?” (cit. in KRAKOVITCH, 1982: 36) Compete-lhe, é claro, definir exatamente o que é um “trecho escabroso” e agir conforme.

A censura incide sobre todos os aspetos do discurso teatral, político, religioso e moral mas é sempre mais volúvel nos dois primeiros aspetos, mais inconstante e insegura. A “imoralidade” porém mantém-se constante como argumento de proibição, suspensão ou corte dos textos e dos espetáculos ao longo dos anos. A consolidação da média burguesia no poder passa também pela ocupação plena das cadeiras dos censores, autêntica garantia da funcionalização da censura, superando largamente e nas mais abstrusas condições as indefinições legislativas e as vagas determinações pelas quais se regia a censura parisiense (cf. KRAKOVITCH, 1982: 42).

Este olhar atento e preocupado dos censores e da polícia sobre o Teatro não é uma novidade, pelo contrário persegue a sua história até à génese. No entanto alguma coisa muda nesta teia de repressão durante os anos conturbados de tomada de poder pela burguesia. São-lhe dados novos meios humanos e materiais e começa a criar-se em finais do século XVIII e primórdios do seguinte uma teia legislativa de “justificação” sem paralelo.

É sobre o espetáculo de Teatro, ainda e sempre, que se abate uma crítica censória sem comparação com a exercida sobre outras práticas criativas ou manifestações estéticas. Nada do que era impresso, nem panfleto nem jornal, nem livro nem revista merecia da censura qualquer atenção em termos permanentes. Nenhuma pintura ou escultura, nenhum gesto marginal estético, merecia por norma qualquer atenção da censura - o poder centra-se na capacidade mobilizadora das artes cénicas e nas suas potencialidades enquanto elemento de transformação. Salvo quando algo, um quadro, um espaço de cultura e diversão ou uma atitude de contestação criativa, fosse percebido como potencialmente ameaçador e remissível para a cobertura da lei geral de costumes e do delito comum ou da mera intervenção musculada do poder (cf. GOLDSTEIN, 2011).

Uma e outra coisa sublinha George Bernard Shaw (1909) num notável libelo contra a censura britânica. Exercesse a censura o mesmo controle sobre o impresso que exercia sobre o Teatro, frisa ele, e o mundo que temos seria outro, incomparável: Darwin; Wallace; Huxley; Carlyle ou Samuel Butler entre tantos outros, não teriam sido publicados, tanta a imoralidade que destilaram e tanta a dor causada a gente pia (SHAW, 1909: 10).

As ilhas britânicas seguiram um caminho diferente dos horizontes de Paris mas a arbitrariedade e estupidez dos atos censórios são muito semelhantes e a vivida impressão das linhas mestras da censura e das suas consequências, no fundamental, a mesma que podemos encontrar em todas as geografias e, na sua infinita diversidade, exatamente igual de Moscovo a Lisboa. Por vezes, ironiza Shaw, e uma vez que “any journalist may publish an article, any demagogue may deliver a speech without giving notice to the government or obtaining its licence” (SHAW, 1909:18), temos de proclamar a suspensão das leis tal e qual como proibimos o trânsito numa rua durante um fogo ou espantamos a tiro os criminosos que nos assaltam após um sismo. “But when the emergency is past, liberty is restored everywhere except in the theatre” (*idem: ibidem*).

O olho censório em França vigiava todos os textos, por facilidade, mas com um esforço suplementar significativo sobretudo a cena. A consciência de que “le théâtre (...) est avant tout un spectacle, et la mise en scène est encore plus surveillée que le texte” (KRAKOVITCH, 1982: 41) marca uma posição cujos efeitos práticos no estímulo da autocensura serão talvez ainda mais dramáticos do que do outro lado do canal. Porque convenhamos uma coisa é multar ou mesmo encarcerar um escritor e outra, bem diferente, proibir, suspender ou mesmo impedir *ad eternum* o sustento de dezenas ou centenas de trabalhadores do espetáculo. No Reino Unido clama-se (ou clamam alguns) exatamente pelo contrário. Ainda em 1907, Shaw, na sequência do apelo de 71 dramaturgos publicado no Times em 1907 (cf. transcrição integral in G.M.G., 1908: Anexo), “protesta” exatamente contra uma censura que simplifica as diligências: “Another material difficulty is that no play can be judged by merely reading the dialogue. To be fully effective a censor should witness the performance” (SHAW, 1909: 36). Podemos encontrar em Hallays-Dabot (1871: 3-9) uma descrição pormenorizada de todos os passos do processo censório que culminava na inspeção de todas as alterações previamente determinadas durante o ensaio geral, com o exame rigoroso de “les costumes, les décors, la mise en scène et les dances” (*idem:7*) a que se seguiam repetidas visitas de forma a assegurar o respeito dos artistas pelas decisões dos inspetores. Não admira portanto que, mesmo no reino da ilusão de controlo do espetáculo provocada pela insuficiência de meios e de penalidades aplicáveis sem grandes dificuldades após este ser dado a ver ao público, a própria polícia mostre

tendência para exercer autonomamente o papel de censor dos teatros pondo cobro, pelo menos, a uma certa “desordem moral” que parece teimar em invadir os palcos. Os muitos exemplos que decorrem são, por mais anedóticas, sempre uma demonstração de incapacidade e desnorte, quando não de corrupção e cumplicidade, da Censura e de contestação e liberdade dos criadores em palco.

A crescente moralização da censura após 1835, abandonando temporariamente a atenção dedicada às intervenções cénicas políticas e de crítica religiosa e centrando-se cada vez mais sobre o tratamento no espetáculo das práticas sociais, de género e sexuais atípicas aproxima os atos dos censores de uma mediocridade (e de uma promiscuidade) funcional insuspeita até à data. Defacto não só o corpo de censores se funcionaliza, retirando-se os “pares” e críticos influentes da esfera de decisão imediata, como a esta nova leva de funcionários de Estado se deixa, por ausência de critérios e regras gerais o poder de autodeterminar o quê e quando censurar. Esta onda de moralização tem duas vertentes que nos interessam. Uma é a referida funcionalização do corpo de censores, recrutados crescentemente num universo aprimorado de bons cidadãos e pais de família, livres dentro de um quadro muito vago para gerir de *moto proprio* os seus “caprichos pessoais, preconceitos, ignorância, superstições, carácter, estupidez, ressentimentos, timidez, ambição ou convicções pessoais” (SHAW, 1909: 25). A outra vertente é a de que a gestão da moralidade estrutural, que se enleia com frequência na política e ocasionalmente na religião, se faz apelando ao “senso comum” e ao cumprimento de um ditame que é música aos ouvidos da burguesia entronizada: “ [It] Is often said that the public is the real censor” (SHAW, 1909: 28). A verdade é que a gestão desse indefinido critério parece de todos o mais pacífico e aquele que melhores resultados obtém. Seguindo de perto Krakovitch mais uma vez, mesmo nos momentos mais duros para uma indiferença generalizada sobre os objetos censurados e são raras as revoltas da gente do teatro ou dos espectadores. Se excluirmos as ameaças de Nerval, as habilidades financeiras de Dumas e as atitudes provocatórias em cena de alguns atores, Bocage e Lemaître nomeadamente, não encontramos registo fiel de maior revolta. Vale a pena ler Hallays-Dabot (1871) para perceber melhor como mesmo a mais absurda prepotência acaba por encontrar a sua “justa” posição neste caleidoscópio de contradições.

O caminho do público como “verdadeiro censor” encerrava para o poder perigos insuspeitos. Uma coisa era procurar entre acordos com os empresários e compensações aos autores muito mediatizados que os protestos se tornassem, quando muito, murmúrios; outra bem diferente era permitir, contra todos os princípios da moral burguesa, que o palco se enchesse de gestos e graças provocatórias, discursos contra a família ou corpos mais ou menos desnudos. Basear na censura prévia todo o arsenal de controlo da cena era, em certos casos, um risco sério para o poder. O public, como tão bem faz notar Shaw, “takes care that nobody shall starve it or regulate its dramatic diet as a schoolmistress regulates the reading of her pupils” (1909:29). Isto é, passada a censura prévia e uma vez em palco, após o ensaio geral perante os censores, a peça segue o seu caminho. Um caminho imparável desde que as salas se encham e os aplausos e as festas tardias ou as pateadas e as lutas campais tão ao gosto da época demostrem os favores do público. Contra isso, a censura é impotente. A não ser que, como vimos acima noutro contexto legislativo, se invoque a lei geral, se expulsem à bastonada os espectadores e se encerre o Teatro. Parece simples, mas os censores sabem tão bem como toda a gente que, nos tempos que correm, não é. Precisamente porque sabem que, em cena, as cenas mais inocentes se podem tornar as mais escabrosas a sua esperança de eficácia reside, como desde sempre, no medo como catalisador do autocontrolo dos criadores complementado com multas e ameaças aos empresários e a possibilidade real de verem os seus espetáculos interditos ao público. Aquilo que na pena dos dramaturgos escapa ao autocontrolo será barrado pela pré-censura da entidade patronal, pela censura prévia, pela censura de palco antes de ser dado a ver em toda a liberdade ao público. Depois, se tudo falhar, paciência.

Hemmings (1993) descreve em pormenor o exercício de tentar colocar uma peça em cena por um jovem dramaturgo. O modelo descrito é o da *Comédie-Française* mas não é difícil imaginá-lo em réplicas cada vez mais caricatas e corruptas nos muitos Teatros da capital. O autor entregava ao secretário do Teatro a sua peça. O secretário entregava a peça a dois funcionários-leitores que elaboravam um pequeno comentário. Dependendo do comentário a peça seria, ou não, presente a uma comissão de exame, presidida pelo administrador do Teatro, que elaborava um relatório. Se o relatório fosse favorável a peça passava para uma comissão de leitura. A

comissão de leitura não lia, ouvia. Ernest Legouvé pormenoriza que o autor lia a peça perante “uma espécie de Conselho dos Dez, silencioso e passivo como juízes confrontando o acusado” (cit. in HEMMING: 259) e depois talvez o texto pudesse ser enviado à censura prévia. Aos mais experientes permitia-se um salto no processo burocrático, para o último patamar e que as leituras perante a comissão de leitura fossem feitas por entreposta pessoa. Uma benesse àqueles que, tendo sido já representados com sucesso, ou por fragilidades confessas e cumplicidades várias, se achava por bem poupar a tanta humilhação. Nada mais. As estatísticas eram aterradoras: das 400 peças recebidas por ano, só na *Comédie-Française* em meados do século, cerca de 100 eram ouvidas pela comissão que por sua vez rejeitava em média 90 (*idem: ibidem*). Este tormento que, no caso e com parcas inovações, remontava ao século XVIII (*idem: 262*) replicava-se, podemos certamente imaginá-lo numa espiral decrescente de simplificação, entre os empresários comerciais que tinham necessariamente formas também de decidir quem podia ser julgado pelo público, talvez mais expeditas, provavelmente não menos humilhantes e desencorajadoras.

Com uma percentagem diminuta de cidadãos com direito a voto, cerca de 5% da população antes de 1850, sem acesso gratuito a uma educação primária e com metade da população analfabeta (cf. GOLDSTEIN: 2), a censura era não só uma forma de condicionar atitudes, reações e comportamentos sociais mas de tentar vedar à maioria esmagadora da população o acesso a um espetáculo teatral livre com o seu cortejo de potenciais apelos à subversão. Mesmo os dramaturgos mais “seguros” do ponto de vista moral e político, como Scribe, não escaparão uma única vez dos censores. Como alardeia Pierre Giffard, um parisiense oitocentista, “a população de Paris, vive no Teatro, do Teatro e para o Teatro” (cit. in GOLDSTEIN: 5). A censura sabe-o bem.

Alexandre Dumas *pai* comenta sarcasticamente nas suas memórias o alegado receio de Scribe da censura ao mesmo tempo que se gaba de ter feito passar com toda a facilidade pela mesa censória em Itália, *Richard Darlington*, *Antony*, *Angèle* e *La Tour de Nesle* por as ter apresentado assinadas não por ele mas por Scribe (DUMAS,1884: 125). Mas tendo-a visto assim, mesmo de forma ligeira, não sei se não haveria nesta historieta de Dumas excessiva esperteza e no receio de Scribe alguma inteligência.

I.b) Máquina-Teatro: as regras do jogo

“De loin la littérature d’une époque se dessine aux yeux en masse comme une chose simple: de près elle se dérouté successivement en toutes sortes de diversités et de différences.” Sainte-Beuve (1839: 675)

“Si nous avons de mauvais ménages, de mauvais agioteurs, de mauvais gouvernés, de mauvais gouvernants, de mauvais électeurs, de mauvais élus, de mauvais orateurs, de mauvais historiens, et peut-être aussi de mauvaises récoltes, tandis que l’ancienne Égypte que n’était pas affligé du moindre feuilleton (...) soyez-en sûrs, c’est la faute au roman, c’est la faute au théâtre (...) c’est la faute en un mot à toute la mauvaise littérature de notre mauvaise époque.”” Louis Desnoyers (1847: 134)

Foi o escritor e luminária da crítica literária do início do século XIX Charles Augustin Sainte-Beuve quem cunhou, num longo e emotivo artigo para a influente *Revue des Deux Mondes*, a expressão “literatura industrial” (SAINTE-BEUVE, 1839: 675-691). Não há termo mais influente e certo para descrever a imensa confusão, as inúmeras tomadas de posição, atitudes e impulsos de criação diversificados que percorrem os criadores oitocentistas perante o nascimento, desenvolvimento e consolidação de uma nova realidade social e de produção, não tanto inesperada como inusitada na sua velocidade de crescimento e na sua imposição a todos os níveis. Avassaladora, a progressão de uma “literatura” popular faz o seu caminho agrupando públicos, criadores, empresários e poderes numa espécie de unanimidade insuspeita sobre direitos e valores de fruição por públicos muito alargados que só pode ter parecido, ao tempo, como verdadeiramente assustadora aos olhos dos avatares culturais parisienses. Sainte-Beuve não questiona a sua razão de ser, limita-se a constatá-la e a tomar uma posição.

É claro que quando Sainte-Beuve, em 1839, pensa e traduz o seu pensamento em palavras, muitos dos conceitos não eram aquilo que hoje comumente utilizamos na construção das nossas ideias e que devemos mantê-lo em mente sempre que nos confrontamos com essas emanções do passado (cf. DURAND, 2006: 24-26). Mas neste caso até Sainte-Beuve sentia a necessidade de clarificar o que entende por “choses littéraires” como o conjunto “des productions d’imagination et art” (SAINTE-BEUVE, 1839: 675) antes de refletir sobre a “industrialização” da cultura. Um processo representado pelas novas relações com formas inéditas de produção e difusão de

objetos literários e com o dinheiro e os direitos de autoria de uma nova geração de criadores dispostos a extrair o máximo rendimento financeiro do seu labor criativo. O texto sobre a “literatura industrial” é um testemunho de época notável a vários níveis e retrata de forma muito viva o sentir de uma parte, culta e relativamente tolerante, da *intelligenzia* parisiense oitocentista perante a invasão de novas formas de relação com os objetos artísticos e com os seus processos de difusão e apropriação. Os jornais baratos e os seus folhetins, os livros de baixo custo e a sua expansão relativamente incontrolada trazem a debate uma realidade onde a “grande literatura”, proveitosa em termos de poder e estatuto social mas modestamente lucrativa, se vê confrontada com uma imprevisível atitude dos criadores perante o lucro do seu trabalho e um ritmo de produção alucinante (diário, no caso de alguns folhetins) com reflexos naturais na qualidade estética dos textos, quase sempre medíocres mas, com frequência, de grande aceitação popular. É um mundo novo onde parte importante dos “homens de letras” se vê submetido, e de bom grado, às necessidades e ditames das indústrias de criação. Há autores, diz Sainte-Beuve muito crítico, “qui n’écrit plus leurs romans de feuilletons qu’en dialogue, parce qu’à chaque phrase et quelquefois à chaque mot, il y a du blanc, et que l’on gagne une ligne” (*idem*: 685) e era à linha que se era pago. No Teatro, pior, “les mêmes plaies se retrouveraient; les mœurs ouvertement industrielles y tiennent une place plus évidente encore” (*idem*: 684). Os resultados são claros: os romances em folhetim tornam-se intermináveis e a sua qualidade lamentável. E num Teatro vergado à procura permanente de autores e peças populares - onde faltam, como sempre, bons textos, bons assuntos e bons atores - a superação de dificuldades faz-se numa desenfreada “corrida para a frente” em busca de um grande sucesso ocasional que cubra todos os insucessos e desastres de tesouraria.

Lúcido, Sainte-Beuve sabe que esta “nova ordem” não pode ser detida nem vencida e finaliza as suas considerações adiando para uma espécie de juízo final a conclusão da querela, “deux littératures coexistent dans une proportion bien inégale et coexisteront de plus en plus, mêlées entre elles - comme le bien et le mal en ce monde” (*idem*: 691).

A questão sobre a qual Sainte-Beuve toma posição, a que Lise Dumasy (1999) chamou “querela do romance-folhetim”, é fulcral para o entendimento do território

onde se moviam os criadores teatrais oitocentistas. A defesa da literatura pura, desprendida e formalmente irrepreensível *versus* uma literatura menor, funcionalizada, mercantilista e impura não podia deixar de influenciar diretamente atitudes artísticas, sociais e políticas mas, sobretudo, opções estéticas e de relação com esses produtos culturais.

Diferente dos “combates” *inter pares* entre “antigos” e “modernos” ou “cômicos franceses” e “cômicos italianos”, as grandes questões aqui levantam-se num território desconhecido onde um conjunto de protagonistas ocupa, literalmente, todo o espaço em expansão. Mesmo os trãsfugas de primeira linha como Dumas *pai* e Soulié ou, os insuspeitos, Hugo e Lamartine são submersos por uma multidão que invade o espaço da criação em todas as dimensões da imaginação e da arte. A importância que se dá aqui à “querelle du roman-feuilleton” é uma tentativa de desenho da paisagem que acompanha os artistas ao longo de todo o século, com efeitos claros nas suas práticas criativas. Pascal Durand (2006: 28-29) destaca duas consequências deste que ocupará espíritos e páginas de jornais e revistas durante muitos anos (cf. DUMASY, 1999). A primeira é a ruptura profunda entre dois modos de encarar a arte, opondo em termos absolutos uma arte para o mercado a uma arte livre das regras comerciais, “d’une littérature où l’on vivrait pour écrire, plutôt que d’écrire pour vivre” (DURAND, 2006: 29). A segunda consequência decorre da primeira. Optar por uma arte que se alimenta do público e por isso se sujeita às regras mais estruturantes do mercado implica uma redimensionação daquilo que se cria segundo novos parâmetros de juízo estético, perdidos que estão como referentes os mecenas, os burgueses abastados e a aristocracia educada, e simultaneamente um processo de profissionalização dos trabalhadores e criativos da cultura que os afastará, durante muitos anos, dos “artistas” “livres”.

No momento em que este novo sistema de publicação e comercialização alargada da escrita literária se põe em marcha já o teatro tinha solucionado há algum tempo qualquer incerteza nascida deste embate com um público indistinto e massivo. “Ele”, *la Foule*, essa mistura de letrados e iletrados, burgueses abastados, amanuenses e operários, donas de casa, costureiras e prostitutas é a sua razão de ser, o seu suporte material e o maior estímulo a que se faça. Talvez por isso, Sainte-Beuve termina o seu

brevíssimo comentário sobre o Teatro como se de um irremediável “caso perdido” se tratasse. “*Passons*” remata ele, e segue noutra direção (SAINTE-BEUVE, 1839: 684).

A construção de uma verdadeira “indústria” teatral ao longo do século XIX, sobretudo em Paris mas expressiva em todas as grandes capitais europeias (cf. CHARLE, 2008), é um facto com consequências evidentes ao nível das práticas de escrita e de montagem do espetáculo a todos os níveis. As Exposições Universais e especializadas constituem-se, desde 1851 em Londres e a partir de 55 em vagas sucessivas em Paris, como grande estímulo de renovação do tecido urbano. Traduzem-se de igual forma num incremento decisivo na modernização dos sistemas de circulação viária e ferroviária permitindo um fluxo gigantesco de visitantes à cidade (cf. Miriam R. Levin in MATOS, 2010: 115 a 123), um fluxo à escala europeia (CHARLE, 2008: 320-321). As Exposições são neste contexto um alimento renovado das estruturas de espetáculo profissionalizadas e um estímulo poderoso ao seu crescimento. A imensa massa humana desagua ao final da tarde necessariamente na busca de outras formas de entretenimento e satisfação, estimulando uma oferta consistente de espetáculos em permanência, a renovação e o aparecimento de novas formas de a satisfazer (cf. BESNIER, 2010:252-259).

O Teatro não está de todo sozinho nesta competição feroz por um público, fixo ou flutuante, que o alimenta mas é ele quem primeiro e melhor sabe organizar-se como indústria cultural e de diversão. Hemmings (1993) caracteriza muito bem este processo de afirmação do espaço teatral numa sociedade em veloz e nítida transformação, onde os diversos protagonistas dos atos culturais se vão moldando, conquistando corredores de criação individual e desenhando perspectivas de futuro profissional. Porém, talvez não haja melhor forma de entender e caracterizar o século XIX parisiense do que a leitura distante e cirúrgica de “Paris, Capital do Século XIX” de Walter Benjamin [1927-1940], donde emerge com toda a clareza a pintura de um universo burguês de contradições múltiplas e novidades, um corruio de inovações técnicas e científicas, um desenvolvimento sem precedentes ao nível dos acessos à cultura, à saúde, à educação e ao consumo quer do necessário quer do supérfluo. Um mundo “novo” onde podemos reconhecer facilmente comportamentos e valores muito antigos.

A Máquina-Teatro alicerça-se como verdadeira indústria num sólido conjunto de trabalhadores que abarca desde o diretor ao pessoal de palco, alimentando ainda à margem das estatísticas dos contribuintes um frutífero negócio de “claques”, “candongueiros” e “arrumadoras” (cf. HEMMINGS, 1993: 9-27; 101-116). É este processo acelerado de profissionalização, com a criação dos mecanismos de sobrevivência material e de “saber-fazer” técnico em profundidade, que permitirá ao espetáculo e ao espaço do Teatro, frequentemente procurar e, sempre, absorver as sucessivas inovações tecnológicas e artísticas do século, dos processos de escrita aos pormenores do espaço cénico. Os números da “Máquina” são esmagadores: se tomarmos 1877 como ano exemplar, nos 23 Teatros da capital francesa empregavam-se 4.813 pessoas, entre administrativos, artistas e músicos, operários ou técnicos e pessoal de serviços variados (CHARLE, 2008: 58) numa média impressionante de mais de 200 trabalhadores por empresa. Dois anos depois, os números são já de 26 Teatros em Paris com 3.210 homens e 1.859 mulheres que neles labutam, na rigorosa contabilidade de George Monval (1879:3), arquivista da *Comédie-Française*. Em qualquer caso, claramente acima dos valores médios da indústria e do comércio (CHARLE, 2008: 58) também nas receitas: uma média de quase 779.000 francos ano, *por funcionário*. As médias podem, como neste caso, não passar de caricaturas, sendo evidente que não estão deduzidas as despesas de produção, correntes e de manutenção, que nem todos os Teatros pagavam pelas mesmas tabelas salariais e que nessas tabelas não existiam médias ponderadas de vencimentos mas escalões claramente definidos pelas funções desempenhadas. Entre 12.000 e 15.000 francos anuais é o valor que Antoine atribui ao salário de uma atriz em 1892, num protesto veemente contra o facto de terem de ser elas a suportar todas as despesas com o seu guarda-roupa de cena (cit. in HEMMINGS, 1993: 201). Valores sempre pouco fiáveis, tantas são as disparidades salariais e as zonas de penumbra fiscal. As estatísticas quanto a vencimentos, mesmo numa França pioneira do registo rigoroso dos contribuintes, e particularmente das receitas do Teatro por força da “contribuição” municipal para sustento dos mais pobres (cf. MONVAL, 1879:22), são eloquentes: 12.000 francos anuais para um trabalhador de serviços ou comércio, um artesão especializado, um operário das indústrias transformadoras ou, muito mais ainda, para um trabalhador rural, seriam uma “pequena fortuna” – em 1877, “Le salaire moyen

nominal dans l'industrie est de 1,89 F en 1839-1847 et de 2,45 F en 1860-1865" (cf. CHANUT, 1995: 385). Salário *por dia* de trabalho efetivo entenda-se. Mesmo que se tripliquem, num exercício diletante, as médias salariais para a pequena burguesia parisiense de caixeiros e serventes, escriturários e polícias, os números *médios* de rendimento da indústria teatral são, a todos os títulos, notáveis. Pelo menos para o Estado, para os empresários e um punhado de criadores, alguns dramaturgos e alguns atores e atrizes de sucesso, pouco mais.

As receitas cifram-se em dezenas de milhões de francos anuais ao longo do século (cf. CHARLE, 2008:49), e se excluirmos, em Paris, as companhias subvencionadas pelo Estado e na província aquelas que são apoiadas pelas autarquias (MONVAL, 1879: 18 - 21) são milhões de francos anuais, fruto fundamentalmente da venda dos espetáculos *in situ* ou em *tournée* (cf. por exemplo, CHARLE, 2008: 312 - 334). Mais de 9 milhões de espetadores por ano nos teatros da capital francesa, e só aí, ao virar do século (calculado a partir dos dados de CHARLE, 2008: 27) dão, mesmo fora do circuito marcante das Exposições Universais parisienses de 1855, 67, 78, 81, 89 e 1900 (cf. Taina Syrjamaa in MATOS, 2010: 169-186 e BESNIER, 2010: 252-259) uma dimensão gigantesca à Máquina-Teatro novecentista como a vemos hoje. Ainda mais quando pensamos que o Teatro sofre nesta disputa por público além da competição tradicional das representações amadoras, "elitistas" ou populares, a do *cabaret* e do *music-hall*, das representações de salão da alta burguesia, do Circo, da Feira, dos espetáculos desportivos, das representações ao ar livre, das demonstrações "científicas", dos surpreendentes espaços museológicos, do Teatro de Sombras e de títeres ou dos espetáculos de imagens em movimento e, mais tarde, do novíssimo animatógrafo.

Seria muito interessante encontrar, também em Portugal, um olhar mais frequente sobre estas formas de arte marginalizadas – como o Teatro de Bonecos. Manifestações fortemente agregadoras "por classe" numa ou noutra direção da hierarquia social ou, por vezes, autênticos espaços de transversalidade "interclassista" que se constituem como focos de conhecimento, provocação e reflexão. Alguns deles, até por nos terem chegado ainda vivos ecos desse passado, marcaram seguramente as práticas sociais e culturais também entre nós, numa dimensão hoje inimaginável (cf. McCORMICK e PRATASICK, 1998 e ZURBACH, FERREIRA e SEIXAS, 2007).

A ideia de Sainte-Beuve de bíblica coexistência pacífica entre a indústria de todas as “produções da imaginação e da arte” está, no final do século, moribunda. Vimos de um longo domínio, quase absoluto, da ideia do Teatro como investimento financeiro e fonte de rendimento, onde os criadores e os trabalhadores de cena são, essencialmente e a todos os níveis da hierarquia, funcionários vergados aos desígnios maiores do lucro e da sobrevivência a todo o custo. Desenganemo-nos porém se entendermos as distensões e conflitos entre criadores como um mero ajustamento na “cadeia alimentar” da lógica mercantilista ou considerarmos um atributo de juventude e afirmação “vanguardista” uma certa violência marginal. Recordemos, como parte da parafernália de competição “inter pares”, as palavras de Eugène de Mirecourt (1855) no seu *avant-propos* à sua biografia de Scribe: “La tâche que nous nous sommes imposée n’est pas sans péril. De toutes parts nous arrivent les provocations et les menaces. Un aimable patriote nous écrit et termine sa lettre en dessinant au bas une guillotine avec un poignard: il nous laisse généreusement le choix entre les deux genres de mort. Un autre nous annonce un coup d’épée. Un troisième veut nous envoyer une balle dans le crane. (...)”. A nossa paisagem tem permanentemente algo de selvagem.

É na rutura entre “indústria teatral” e “arte” que George Monval (1879) ainda situa como critério para subsidiar ou não, de acordo com as vagas determinações imperiais de 1864: “deveis procurar sobretudo conciliar lealmente os novos direitos da indústria teatral com os direitos eternos da sociedade, da moral e das artes” (Circular do ministro “de la Maison de l’Empereur” cit. in MONVAL, 1879: 9 - 10). Para Monval é claro quem salvaguarda esses direitos eternos, a *Comédie-Française*, e indiscutível a necessidade do grande esforço contributivo do Estado para salvaguarda desse “monumento destinado a reproduzir as obras-primas da cena francesa, e dar a saborear ao público as maravilhas de Corneille, de Molière ou de Racine e a perpetuar assim as tradições da grande arte” (*idem*: 13). A “indústria”, porém, é cruel, a competição desleal e fratricida, o público volúvel e interesseiro, e mesmo “o monumento” acaba por se ver obrigado nos anos finais do século XIX a constantes *reprises* daqueles que ainda arrastavam multidões: Scribe, Augier, Dumas... (CHARLE, 2008: 89 - 90).

I.c) O Público

Jean-Claude Yon (2010) descreve com detalhe em *Les spectacles sous le Second Empire* a emergência de uma cultura de massas no período pós 1848 – 49, com um público novo que ignora conscientemente hierarquias de género teatral e de espaços de usufruto do espetáculo. É uma transformação radical dos hábitos e rituais de consumo que, uma vez posta em movimento, nos há-de acompanhar até à Grande Guerra e depois.

Serve-se, Yon, de um entristecido Eugène Pelletan, num texto de 1864, para esboçar o retrato desta “nova realidade”:

“Il faut avouer que le public athénien de Paris a disparu devant l’invasion continue et la population flottante de l’étranger et de la province. Chaque jour, les trains de chemin de fer vomissent à la barrière des milliers de touristes, de marchands en tournée, de marins en relâche, de militaires en congé qui ont plus ou moins la bourse garnie, et veulent faire honneur à leur argent. [...] Ils veulent des pièces à la température de leur imagination allumée par le vin et le café. Il y a dans la nature humaine une fibre secrète de débauche que j’appellerai l’hystérie de l’esprit. Or, de notre temps, le théâtre devient de plus en plus une sorte d’attouchement honteux pour satisfaire cette déplorable maladie.” (cit. in YON, 2010:8)

E logo abaixo cita o crítico Émile Montégut num lamento aos tempos idos que espelha bem a forma como, neste caso em 1861, se olhava esta nova gente que invadia os Teatros desde a plateia ao mais recatado camarote:

“Autrefois, il y avait plusieurs publics distincts, dont chacun avait une manière de vivre et de penser différente; aujourd’hui il n’y a plus qu’un seul public qui a tant bien que mal absorbé et amalgamé tous les publics d’autrefois. [...] Cette confusion de tous les anciens genres dramatiques en un seul que présente le nouveau théâtre est une conséquence de l’apparition de ce nouveau public anonyme et flottant qui commence on ne sait où et finit nulle part.” (cit. in YON, 2010:9)

Não há aqui razão para tentar caracterizar em maior detalhe esta gente, bastanos valorizá-los como motor de todas as transformações no espetáculo teatral oitocentista. Como muito bem diz Kennedy (2009: 3): “A spectator is a corporeal presence but a slippery concept”. É em seu nome que tudo (ou praticamente tudo) se faz. Os diretores alteram os textos, frequentemente à revelia dos autores, em função daquilo que antecipam como reação do público, e da censura é claro (CHARLE, 2008:55). Os atores fazem o mesmo, em cena, como resposta àqueles que a eles

reagem (por exemplo, Hemmings, 1993: 220 - 224). Os Teatros fazem os possíveis para criar melhores condições, mais conforto, melhor visibilidade (ou “invisibilidade”), espaços de encontro e convívio como o foyer ampliado ou o bar que serve, finalmente, bebidas alcoólicas (cf. por exemplo, BAPST, 1893:597-614 pelo vernáculo e HEMMINGS, 1993) que satisfaçam essa massa “anónima” que não se sabe onde começa e muito menos onde acaba.

Hemmings (1993: 58) conta um pequeno *faits-divers* neste contexto de comprazimento do “público” e de busca de novas atrações ou elementos de diferenciação que ele acolhia ou desprezava. Em 1821, o *Panorama-Dramatique* substituiu com grande investimento a cortina de sala por um conjunto de espelhos que desciam durante os intervalos refletindo a plateia. O público manifestou tão pouco agrado por esta inovação que a cortina de espelhos foi removida um ano depois.

Este é um público, que continuamos a conhecer mal mas o qual, após anos de desatenção, voltamos a reconhecer como peça fulcral a considerar numa discussão alargada sobre as práticas cénicas. Muito por força do olhar de Jacques Rancière (2008) e de Susan Bennett (1997) sobre a contemporaneidade, mas também por uma maior evidência cívica, política e económica das vontades dos públicos. Já não falamos, como no século XIX, de uma massa imensa, cujo número só por si, como já referimos, torna incompreensível que não seja tomado como corpo inteiro numa discussão sobre inflexões e inovações teatrais, convulsões artísticas, revoltas estéticas ou acordos maioritários ou minoritários de gosto. Tomar esta multidão avassaladora, num tempo em que o espetáculo é por excelência o da representação teatral, como consumidor indiferente ao que via nos palcos e incapaz de influenciar de forma determinada o que queria ver é no mínimo estranho. Richard Sennett (1975) retrata magistralmente esta etapa efémera do espectador do século XIX que pressionado pelo impacto exuberante do capitalismo industrial em todos os aspetos da vida pública define novas regras em direção a um outro estádio que percorrerá crescentemente no século vinte e o que a mais nos for dado ver, a do “flâneur” pacificado à procura da identidade perdida, delegando em alguns outros a sua responsabilidade de agir perante o real que observa, como comenta lucidamente Monteiro (2010:117-118). “Quarto criador” chamava Meyerhold ao público (cf. BORIE, 1996:398, é bom recordá-lo.

A história no século XIX, num contexto radicalmente diferente é verdade, era outra. Que aqueles, quase todos aqueles, que faziam teatro se vergassem a quem lhes permitia continuar a trabalhar não pode, em boa verdade, parecer estranho a ninguém. O “Estado Social” em qualquer uma das suas vertentes estava ainda longe de nascer.

Se a paisagem teatral oitocentista, mesmo vista a voo de pássaro, é certamente bizarra e confusa, o panorama político e os processos de ajustamento social não o são menos. Quanto mais elementos adicionarmos, maior a confusão: condições de trabalho; ritmos de produção alucinantes; normas de contratualização de funcionários, trabalhadores indiferenciados e criativos (des)obrigações da entidade patronal e obrigações dos atores e atrizes; o papel central dos diretores/encenadores/ produtores; fluxos de público; direitos de autoria e agremiações corporativas ou situações particulares de sobrevivência, por exemplo, são de tal modo instáveis que é preferível numa larga visão panorâmica deixá-las fora do desenho. Entre o início e o término do século tudo se move, obstáculos surgem onde antes se pressentiam facilidades e escolhos insuspeitos ao longo do caminho. Não é mera retórica sublinhá-lo: estas eram as circunstâncias em que viviam, escreviam, representavam e trabalhavam os construtores do teatro europeu do século XIX. Ignorá-las seria uma má ideia.

II: SCRIBE – GÉNESE E CONSOLIDAÇÃO DO DISCURSO COLOQUIAL NO TEATRO OCIDENTAL

“Comment se fait-il qu’un auteur dénué de poésie, de lyrisme, de style, de philosophie, de vérité, de naturel, puisse être devenu l’écrivain dramatique le plus en vogue d’une époque, en dépit de l’opposition des lettrés et des critiques?”
Théophile Gautier (1859: 234)

Este autor acicatado, explícita ou implicitamente, por todos os *lettrés* do *fin de siècle*, desprovido de tudo aquilo que realmente o caracterizaria como genuíno criador aos olhos de Gautier e dos seus pares - a poesia, o lirismo, a filosofia, o verdadeiro e o natural – chama-se, já sabemos, Eugène Scribe.

Scribe, como sublinha Jean-Claude Yon (2000) na sua magnífica biografia e se encontra abundantemente documentado, é um nome conhecido sobretudo como

putativo progenitor da “pièce bien faite”. Um processo de construção do texto dramático, a “pièce bien faite”, que se consubstanciaria numa “fórmula” de desenvolvimento da peça num encadeamento onde se incluíam cenas obrigatórias, as “scène à faire” (cf. por exemplo CARLSON, 1993: 216). Menos do que um modelo e talvez mais do que vagos conceitos que nada devem a Scribe embora quase tudo à sua obra. Foram consignados, ambos os termos, pelo crítico e jornalista Francisque Sarcey (cf. YON, 2000:38 e DEVIGNES, 2010:142-143; CORVIN, 1991:765-747; KOON E SWITZERK, 1980: 36 e ZOLA, 1881:171-172). Na realidade não foram nunca definidos em termos precisos. Posso estar profundamente equivocado mas aquilo a que chamamos “pièce bien faite” é ainda hoje mais ou menos o que queremos que seja: a mais sintética tentativa de definição deste conceito que encontrei foi em Morier (1917:212) enunciando-a(s) como “ouvrages de pur métier”. Voltaremos aqui em breve.

E a “scène à faire”? Pura arquitetura estrutural do espetáculo. Não do texto mas do espetáculo ele mesmo. “Quelles sont les scènes à faire?” pergunta Sarcey e responde “Évidemment, la première qui se présente à l'esprit, c'est la scène du pardon qui forme le dénouement. La seconde, c'est la délibération qui doit s'établir dans l'âme d'Auguste entre le désir de se venger et l'idée de la clémence”, fala de *Cinna* de Corneille. E, clarifica um pouco mais à frente: “ce sont des scènes dramatiques où des passions contraires sont en jeu” (SARCEY, 1900: 36). Cria aliás uma imagem brilhante para a definir – a da bola de bilhar que esgotado o impulso inicial precisa de novo toque para continuar a rolar (SARCEY, 1901: 141-142; 149):

“ (...) la pièce où de tous les mobiles d'action que l'on voit en jeu dans la vie humaine, l'auteur n'en a conservé d'autre que le fait. Il a, de parti pris, écarté la passion, le caractère, et cet ensemble de forces sociales qui composent ce que Taine appelle l'influence du milieu. Il a choisi un fait initial, et il s'est amusé à en suivre les conséquences jusqu'au moment où ce fait ayant épuisé sa force d'impulsion première s'arrête, comme la bille de billard qu'un choc a poussée en avant.” (p. 149)

Corvin (1991:747) escolheu como definição: cena que “resulta necessariamente dos interesses ou das paixões que animam as personagens”. Prefiro ainda assim a bola de bilhar. (Para uma discussão mais bem estruturada sobre a “scène à faire” ver, por exemplo, CARLSON, 1993: 283-284)

Se as palavras e o recorte da descrição mudam, a fórmula vulgarizada da “*pièce bien faite*” varia pouco. A que encontramos trivialmente (cf. CARDWELL, 1983: 877) nas suas múltiplas variantes é de Stephen Stanton que em 1957 a constrói, mais uma vez sobre a análise da escrita de Scribe (cf. STANTON, 1961: 575). Elenca alguns “princípios”: 1) A trama baseia-se num segredo, normalmente sobre o herói, conhecido apenas por algumas das personagens e cuja revelação é o ponto de viragem da ação dramática [*scene à faire* 1, segundo Sarcey]; 2) A trama inclui uma exposição detalhada da situação, implicando um ou mais segredos a serem revelados posteriormente às personagens; 3) “Surpresas” variadas, entradas inesperadas, cartas abertas/entradas intempestivas de personagens em momentos críticos que insinuam ou revelam identidades ou factos a serem expostos mais tarde; 4) “Suspense” que se acumula sub-repticiamente ao longo da cadeia de ações, normalmente construídas por situações extremas e/ou por personagens que sentem a falta de outras num processo de entradas e saídas de cena cuidadosamente cronometradas; 5) Um clímax a desenvolver na parte final da peça alicerçado na revelação de segredos e no confronto decisivo do herói com o antagonista e o seu sucesso em glória; 6) O final onde todas as “pontas soltas” se atam e todas as explicações são dadas [*scene à faire* 2 segundo Sarcey]. Patrice Pavis, de forma mais económica e mais ácida, diz a mesma coisa (Pavis, 1998: 438- 439). Peter Szondi [1965] chama-lhe “forma degenerada do drama clássico” (p. 20) e “paródia involuntária do drama clássico” (p. 81), frisando os “perigos” para o texto dramático da submissão à pura mecânica espetacular, nomeadamente a transformação do “diálogo dramático” em mera “conversação” (“um bom diálogo” que parece pensar, prezado, sobretudo, pela “gente” do Teatro), tornando-se assim incapaz de exprimir o subjetivo (*idem: ibidem*).

Uma resposta possível à pergunta de Gautier sobre Scribe é: porque ele, esse autor desprovido de requisitos literários, soube desenhar e aplicar um modelo de construção do texto dramático alicerçado em regras e princípios que atraem multidões e se tornam assunto central da convivialidade no café, no *hall* do banco ou na cama da burguesia. Parece simples, mas não é.

Certamente também por isso grande parte da literatura parece reticente, como vimos, em reconhecer em primeiro lugar que não existe fórmula. Mesmo que sejamos obrigados a considerar que para Scribe não existia mesmo nada mais do que “fazer

bem”. E “fazer bem” era fazer aquilo que o seu público de aristocratas e funcionários, operários e altos burgueses, esperava quando comprava o seu bilhete. Tudo o resto não é grande novidade. Mais do que Corneille ou Molière, creio que se tivermos mesmo de encontrar uma figura tutelar para Scribe ela é Lope de Vega. Não tanto pela prolificidade extraordinária que os une e é tantas vezes referida na literatura como traço comum mas porque ambos, salvaguardando as diferenças, parecem seguir percursos paralelos no que diz respeito às suas obrigações perante um público alargado, ambos terem de forma diversa lutado pela sua aceitação pelos “literatos” e criado regras simples e eficazes de escrita dramática (cf. MONTEIRO, 2010: 189-190).

Ler algumas das peças de Scribe é suficiente para que nos apercebamos de que a textura das réplicas é inacreditavelmente variável, a trama criativa e os modelos de concretização em palco surpreendentes. Koon e Switzer (1980: 61-110) fazem uma resenha cerrada de grande número de peças com a respetiva sinopse e Yon (2000) não se poupa a alguns detalhes sobre a forma como elas eram construídas. A sua extraordinária inventividade é tão evidente e a diversidade de personagens e situações tão surpreendente que invulgar seria que ele seguisse outra coisa mais do que uma intuição, um impulso de animal de cena e um projeto de “carpintaria” do texto alicerçado num enorme cuidado de observação, numa cultura sólida, num saber-fazer construído por uma sólida formação e por inúmeras tentativas e erros. Scribe não segue uma fórmula, segue um instinto. Como, se me perdoam, Peter Brook, quando diz: “Quando começo a trabalhar sobre uma peça, parto de um pressentimento obscuro e profundo, comparável a um cheiro, a uma cor ou a uma sombra.” (BROOK, 1992: 15). Existem, é verdade, momentos quase fixos e técnicas de escrita que se repetem – saídas e entradas rigorosamente planificadas; ações repetitivas: a informação do exterior; a carta; a visita inesperada; a procura de cumplicidade com o espectador; o segredo do protagonista; os finais “equilibrados” – *happy endings*, diríamos, mas que em Scribe não excluem suicídios e assassinatos.

No fundamental, porém, as variações são de tal monta que procurar uma estrutura uniforme, “uma fórmula”, se revela impossível. Impossível mesmo sem pensarmos em abarcar numa análise da estrutura elementar as centenas de textos dramáticos que se abrigam sobre a denominação “Scribe”. A não ser que mesmo perante a constatação da inexistência de um padrão que defina coerentemente a

“pièce bien faite” façamos como Cardwell (1983: 877) e remetamos tudo para a elasticidade extraordinária do modelo:

“Scribe’s Works include several types of Play. Not only are there the expected comedies with various themes and settings – social, historical, political – but also a play that anticipates the pièce à these (La Calomnie) and a serious drama (Adrienne Lecouvreur). Dix ans de la vie d’une femme is a pre-naturalist play that traces in dismal detail the decline and death of a woman who falls under the influence of wrong friends, and there is even a melodrama (Les Frères invisibles). It is certainly not possible to deny the flexibility and variety of the well-made play.”

Há um traço comum a todo o conjunto: uma espécie de *recusa do lírico* em absoluto, do poético senhorial “lettré” traduzido em versos alexandrinos de métrica rigorosa ou “tiradas” literárias elaboradas, de valor teatral nulo. Uma coloquialidade avassaladora que produz textos teatrais crescentemente próximos de um público burguês ávido pela substituição rápida de rituais antigos pelos seus próprios rituais, desde a mesa à cama, à habitação, ao vestuário, ao teatro e a todas as formas de relação com o mundo e encontra supenho que com alguma surpresa inicial quase toda a gente a querer o mesmo.

Esta coloquialidade marca profundamente toda a produção de Scribe a partir de 1815. Se repararmos com atenção, as personagens dizem tudo umas às outras, gritam ou murmuram verdades e mentiras inventadas, constroem derrotas e sucessos mais ou menos credíveis, sempre com as mesmas palavras, uma mistura da língua que está ainda a fazer o seu caminho de padronização com toques pitorescos “provincianos” que sobreviverão ainda muitos anos. Uma linguagem comum, corrente. E isto é, no primeiro quarto do século XIX, uma novidade absoluta. Scribe, “dénué de poésie, de lyrisme, de style, de philosophie, de vérité, de naturel”, atinge o cerne da herança dramática do século XVIII não porque possui uma estrutura fixa de construção mas porque domina o movimento dos atores e uma oralidade de palco que a todos se impõe. Ao valorizar aspetos precisos da construção do texto dramático –“L’action une fois engagé ne languissait pas! Le spectateur, entraîné et pour ainsi dire emporté par ce mouvement de la scène, arrivait joyeusement et comme en chemin de fer, au but indiqué par l’auteur, sans qu’il lui fût permis de s’arrêter pour réfléchir ou pour critiquer (...)” diz Scribe (in BAYARD, 1855: VI) – cria uma nova relação de entendimento com o grande público e estimula uma leitura do “verdadeiro” e do

“natural”, onde estes se revelam tanto mais evidentes quanto maior o afastamento da “poesia”, do “lirismo” e da “filosofia”. Esta necessidade de ação rápida pressupõe em primeiro lugar, pela parte do recetor, um entendimento imediato de tudo o que joga em palco. Um processo de comunicação onde qualquer obstáculo, qualquer elaboração ou floreado literário, se constitui um sério entrave à fluidez almejada. As palavras em contexto coloquial são a componente mais simples e mais eficaz da “fórmula mágica” de Scribe.

Se nos situarmos em pleno século XIX, a reação mais imediatamente consequente às heranças estéticas e formais do século XVIII, no campo do Teatro, não sai da pena de Victor Hugo mas da de Scribe. E por muitas que sejam as virtudes do drama romântico ensaiadas por Hugo, a sua hipervalorização dos sentimentos em detrimento da reflexão ou da autonomia individual *versus* conformismo social, elas são em termos de desenvolvimento do espetáculo teatral pouco significativas. As palavras românticas, malgrado a sua grandiloquência ou a métrica de rima, procuram também uma alternativa credível ao discurso corrente. Como mais tarde farão a seu modo os Simbolistas. E, sempre igual sempre diferente, muitos outros ainda depois deles.

Entre 1870 e 1880, a enunciação crítica de Émile Zola centra-se numa nova atitude em relação ao “natural”. O quadro teórico do Naturalismo elege como inimigo o Romantismo moribundo: “Será que o romantismo tem alguma coisa a dizer sobre a nossa sociedade? Satisfará alguma das nossas necessidades? Claro que não. Está tão fora de moda como um jargão que já não utilizamos. (...) Proporcionou oportunidade para um florescimento magnífico do lirismo e essa será a sua glória eterna.” (Zola cit. in INNES, 2000: 48). A contraproposta é, como sabemos, focada na substituição das abstrações românticas pelas realidades da vida quotidiana, pelo abandono das certezas irracionais em confronto como uma análise “científica”, rigorosa, dos factos. Zola reflete sobre o texto dramático e é sobre ele que as suas interrogações e as suas respostas se centram: personagens concretas; trama sem equívocos ou subterfúgios; a verdadeira história de cada um de nós, desenrolada segundo uma infalível ordem lógica. Falta ainda, como dirá, encontrar os “Corneille”, os “Racine” e os “Molière” que sejam expressão viva dos seus enunciados teóricos (*Idem*: 49). O discurso coloquial consolida-se mas percebe-se agora mais do que nunca que as palavras, todas as palavras, criam um discurso. E que as mesmas palavras criam coisas diferentes. E

faltam ainda para que tudo isto seja transportado para uma nova dimensão, Ibsen, Strindberg, Tchekov ou Shaw, e as suas “pièces bien faites” (cf. KOON e SWITZER, 1980: 29, 118-119; CARLSON, 1993: 216, 237-238; SZONDI, [1965]: 20; PAVIS, 1998: 438). A remissão destes e de outros grandes autores dramáticos, como Yeats ou Synge, para o universo das “pièces bien faites” e automaticamente para as práticas de escrita de Scribe é muito curiosa. E demonstra bem a grande fluidez do conceito inventado por Sarcey.

II. a) Vida e morte do homem-máquina

Eugène Scribe era um homem muito culto e rico. Um dramaturgo seguro da superioridade ética e moral de muitos dos valores burgueses transportados do século XVIII – trabalho como fonte de progresso, República como “meritocracia” (salvaguardadas as distâncias de classe) e afirmação de seriedade moral e cívica, honra privada e pública, o dinheiro como fator de organização e reestruturação do tecido social. A sua biografia tem reflexos inegáveis nas suas opções estéticas, nas suas peças e nas escolhas morais e políticas que assume. Talvez por isso não surpreenda que grande parte dos comentários que encontramos se limite a um mero exercício de assassinato de carácter. Quando Stendhal (1821-1830: 286) escreve na sua correspondência que “M. Scribe n'aime que l'argent” está precisamente a verbalizar um lugar-comum, uma base falsa de raciocínio que percorrerá todo o século depois do primeiro quartel do século XIX. Parte de uma bateria de comentários depreciativos que Sarcey (1901: 130) elenca, ironicamente, assim:

“Scribe est bourgeois, il n'a ni le sentiment de la forme, ni du style; il est dénué d'enthousiasme et de passion; son mobile dramatique est l'argent, sa philosophie consiste à démontrer qu'il vaut mieux épouser un portefeuille qu'une femme qu'on aime; et que les intrigues d'amour offrent beaucoup d'inconvénients, tels que coryzas, chutes, saut périlleux, surprises et duels.”

Augustin Eugène Scribe nasceu a 24 de dezembro de 1791 em Paris e morreu a 20 de fevereiro de 1861 na cidade que o viu nascer. Soube construir ao longo de meio século um dos percursos mais impressionantes do espetáculo de Teatro ocidental e fez dele, como poucos, um manifesto e uma certidão de vida. Deixou publicamente, tão contra o seu tempo, pouquíssimos comentários. Mas, em contrapartida, recebemos de herança milhares de páginas impressas criteriosamente escolhidas e organizadas,

peças de todo o género, maus romances e múltiplos *librettos*. E um enorme espólio documental privado, ainda hoje preservado, que a sua viúva tentou em vão que servisse de base a uma biografia oficial (cf. YON, 2000:15).

Se há coisa em que todos concordam é quanto às origens e à génese do fenómeno, de Helene Koon e Richard Switzer (1980) a Jean-Claude Yon (2000) que seguiremos de perto, aos “contemporâneos” Charles Corassan (1861, sobretudo pp. 86-94) Charles Lenient (1898) ou Eugène de Mirecourt (1855) por exemplo.

O pai de Scribe era um abastado comerciante de seda, com estabelecimento aberto na mais importante artéria comercial da capital e casa no andar superior. A mãe era de famílias distintas, procuradores e advogados, com ligações importantes na capital e na província. Plena média burguesia urbana, ambos.

Divorciados os pais desde 1794, dada guarda ao pai do filho mais velho e à mãe a da irmã e de Eugène. Alteradas pelo progenitor, quase imediatamente, as suas disposições testamentárias no sentido de que fosse providenciado o mínimo rendimento possível por Lei à mãe e às duas crianças. O pai morre em 1806 deixando-os portanto em situação económica difícil. Não por acaso, Scribe praticamente elimina-o do seu futuro e da sua memória. Sigo Jean-Claude Yon (2000: 22-27).

Procurará, quer na sua narrativa de vida - pouca propensão à boémia; casamento tardio, aos 48 anos; afilhados que trata como se fossem filhos naturais, ... - quer nas personagens e histórias que constrói um modelo alternativo a este pai e ao marido que foi. Forte oposição ao divórcio, a eleição de mulheres íntegras e lutadoras, homens a quem são sempre punidos os desvios adúlteros e de carácter são comuns nas suas peças.

Só por ironia embora a casa já há muito não exista na *Rue Saint-Denis* a história regista o nome da ampla loja e casa paterna, onde Scribe nasceu e onde viveu cerca de três anos, com um gato preto esculpido na esquina e um medalhão onde se lê: “Le Chat Noir”. Gato e medalhão, ainda hoje se preservam em Paris, no Museu *Carnavalet* (YON, 2000: 21) a fazer companhia à placa que anunciaria o *Cabaret* homónimo. Por acaso o mais estimulante *Cabaret* parisiense de finais do século e que graças a Rodolphe Salis se tornaria no centro (também ele não muito acarinhado) de parte significativa da renovação dos espetáculos de cena e de novas modalidades de contato com o público com múltiplas semelhanças com a protagonizada pelo café-concert

cinquenta anos antes (cf. PÉNET, 2010 e SAVEV, 2010). A blague é irresistível, perdoem-me.

Filho e mãe parecem ter tido a mais harmoniosa das relações. É o que se deduz do tratamento das personagens femininas por Scribe (cf. KOON e SWITZER, 1980:11) e se conhece pela correspondência lida por Yon (2000). O jovem frequentou brilhantemente o *Collège de Sainte-Barbe* e recebeu no final uma coroa de louros como prêmio de mérito acadêmico pelas mãos do dramaturgo a que sucederia na *Académie française*, Arnault (por exemplo, KOON e SWITZER, 1980: 11).

Tinha quinze anos quando a mãe lhe morreu. Scribe iniciava os seus estudos em Direito como era o desejo de sua mãe mas não o seu. O jovem, pouco fadado para uma carreira nas leis, apressa-se a contrariar os sonhos maternos, agora distantes, e passa cada vez mais tempo entre a plateia e os bastidores do Teatro, malgrado os esforços dos seus tutores. A herança permite-lhe sem consequências radicais a aventura de abandonar o estágio como jurista e escrever para cena como única ocupação. Porém a sua formação não deve ser completamente estranha à constituição, em 1827, da *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD)*. A SACD modifica de facto as relações entre os dramaturgos e a indústria teatral e garante a profissionalização de parte dos seus membros, ou pelo menos alguma compensação pelo seu trabalho, até então realmente impossível. Scribe, precisamente aquele que conseguia os melhores acordos individuais com os empresários e diretores dos teatros, encabeça este movimento de negociação de retribuições tabeladas independentemente da experiência, do prestígio ou celebridade do autor, com coleta garantida por Lei e estruturas operacionais e jurídicas que alicerçam o seu enorme sucesso (cf. KOON e SWITZER, 1980: 22 - 23).

Desastre. Em 1810, escreve anónimo e dá a ver ao público o seu primeiro vaudeville em um ato, *Le Prétendu par hasard ou l'Occasion fait le larron*, que terá uma tremenda receção de desagrado. Ninguém viu a peça até ao final porque o pano caiu perante os aplausos sarcásticos da plateia, os risos e os comentários jocosos. E até o protagonista que veio, como era praxe, agradecer em nome da companhia teve o cuidado de desculpar o jovem dramaturgo. E de manter o seu anonimato. (cf. YON, 2000: 44) Scribe, ele mesmo, preferia ignorá-la e afirmava que *Les Dervis* escrito em colaboração com Germain Delevigne, um companheiro de Colégio e amigo para toda a

vida, e estreado em 1811, tinha sido a sua primeira peça (cf. YON, 2000: 44; 254). O efeito de um desastre completo não podia ter sido pequeno num jovem colegial de 18 anos.

Mas Scribe, aparentemente imune, nunca desiste. E continua a falhar. O insucesso realmente nunca é só seu. Scribe escreve e escreverá frequentemente em colaboração com outros mas é sobre ele que pesa o fardo do malogro e ele que procura, insaciavelmente, formas de o ultrapassar. Jean-Claude Yon enuncia pormenorizadamente esse longo desfiar de tentativas e erros (YON, 2000: 44-56). Experimentou todas as fórmulas literárias disponíveis no cardápio do texto dramático consecutivamente sem grande resultado. Até um dia. *Une nuit de la Garde nationale* (SCRIBE, 1876 a: 213-254), escrita em colaboração com Dèlestre-Poirson, é um sucesso espetacular e uma genuína inovação. Nunca, até ao dia 4 de novembro de 1815, se tinha escrito assim para Teatro, “in manner that was quite distinct from the fanciful pastorals: the subject was contemporary, the treatment realistic and the language colloquial” (KOON e SWITZER, 1980: 15). Paris responde de uma forma surpreendente. A peça arrasta multidões e Scribe reage, a seu modo, imediatamente. A 15 de dezembro de 1815 estreia em colaboração mais uma vez com Dèlestre-Poirson³, *Encore une nuit de la Garde nationale, ou, Le poste de la barrière: tableau-vaudeville en un acte* (SCRIBE, 1815). Dèlestre-Poirson receberá todas as honras, incluindo uma publicação onde se pode ler depois do título “par MM. Dèlestre-Poirson et Eugene ****” (SCRIBE, 1815: folha rosto). A sequela, apesar de em termos de construção, engenhosidade e ritmo dramático nada dever a *Une nuit...*, falha.

Acumula rapidamente alguns fracassos e outros tantos êxitos incoerentes. Regressa de forma errática aos modelos canônicos, às fórmulas tradicionais de bem escrever uma peça e falha, sucessivamente. Entre 1815 e 1820 escreve, o número é pouco seguro, pelo menos 65 peças, *comédies-vaudevilles*, peças longas de 5 atos, óperas cómicas e melodramas de 3 atos (KOON e SWITZER, 1980:15). Entre os sucessos indiscutíveis, o “folie-vaudeville” *Le Combat des montagnes* (SCRIBE, ed. 1876

³ Dèlestre Poirson assume a primeira direção do *théâtre du Gymnase* em 1820. O *théâtre du Gymnase* era o teatro com 800 lugares (e dois espaços complementares de menores dimensões) dedicado à experimentação por parte dos alunos do Conservatório Nacional que tinha, até 1844, um contrato de quase exclusividade com Scribe.

b: 3-43), que subiu a cena com aplausos estrondosos em julho de 1817, um mês pouco auspicioso porque prelúdio da debandada geral em direção à província e ao litoral que começava a fazer parte da rotina da burguesia da capital e do conseqüente encerramento dos Teatros, partida para *tournée* ou outras formas de sobrevivência subsidiária (cf. HEMMINGS, 1993: 47-66).

Le Combat des montagnes regressa do ponto de vista da linguagem e de um certo delírio cômico a *Une nuit de la Garde national*. Neste caso, as “montanhas” que combatem são – e qualquer parisiense de antanho o reconheceria - a grande novidade em entretenimento, as “montanhas russas”, “ilírias” ou “egípcias” (cf. KOON e SWITZER, 1980: 15-16), perigoso dispositivo ainda hoje parte do imaginário de “feira popular” que atraía multidões; Scribe reforça o tratamento realista pese embora a cumplicidade requerida pelos disfarces jocosamente mitológicos das personagens, M. Titan, empresário de montanhas, Calicot, mercador de novidades ou um suíço, um egípcio e um ilírio em representação das respectivas montanhas. E a linguagem é toda ela, apesar das inúmeras cançonetas, informal e corrente.

Há uma outra ponte que dá gosto fazer entre estes dois textos. Assim como *Une nuit...* desencadeia a produção apressada de uma seqüela, *Le Combat...* provoca inadvertidamente uma querela que Scribe sana estreando uma reparação, três semanas depois da “guerra” começar. Numa pequena cena “fort médiocre et très-peu développée” nas palavras do próprio Scribe (ed. 1876 b: 5), onde Calicot vestido e caracterizado no que de melhor tinha a moda dos empregados de balcão é confundido com um militar. À terceira noite de representação os empregados que enchiam o Teatro tomaram o episódio como uma afronta pessoal e uma crítica insuportável ao seu modo de trajar e desencadearam uma onda de protestos que incluiu barricadas, polícia, discussões públicas, panfletos e caricaturas. Foi a “Guerra Calicot” que Helen Koon e Richard Switzer (1980: 15-16) descrevem em detalhe e nos serve aqui como ilustração, mais uma, da rápida resposta do dramaturgo aos humores do público e do teatro industrial. Em dois dias, Scribe e Dupin escrevem *Le Café des Variétés* e a 5 de agosto os empregados de balcão pacificados deliciam-se com uma nova sátira. E desta vez riem-se do próprio Teatro em vez de se indignarem com a sátira aos seus costumes. Um sucesso notável entre os amanuenses e os empregados de balcão.

Mesmo que deixemos de lado a anedota vale a pena reter a fantástica capacidade de produção de uma indústria teatral capaz de responder, com uma montagem elaborada, num prazo ridículo. O *Théâtre de la Porte Saint-Martin* onde estreiam *Le Combat...* e *Le Café des Variétés* tem, em 1877, 1800 lugares e emprega 359 pessoas em permanência (CHARLE, 2008: 62). Ardeu o edifício em 1871, no furor da Comuna, mas não há registo de que tenha sido grandemente alterado pela reconstrução de 1873 o esplendor da construção de 1781 nem, na essência, na sua configuração arquitetónica interior e exterior⁴ e é legítimo extrapolar, com alguma liberdade, um número de espetadores muito significativo em 1815 (1000 a 1500 por noite) e sobretudo um envolvimento de, no mínimo, 300 pessoas no processo de produção e montagem de *Le Café des Variétés*. Em vinte dias. Mesmo que se dê um enorme desconto a estes números eles são suficientemente brutais e demonstrativos da capacidade de resposta já em 1815 da indústria teatral parisiense.

Não se sabe com segurança quantos textos dramáticos escreveu o “homem-máquina”. Muito perto de 400 são-lhe sem dúvida devidos porque ele organizou-os em publicações várias, título a título ou em conjunto. Jean-Claude Yon (2000:9) conta 425 obras para cena mas salvaguarda-se acrescentando que este número não pode ser tomado à letra. O problema da atribuição de autoria em obras de colaboração torna frequentemente confusa a contagem, sendo que neste caso, acrescenta Yon, há ainda a complicação suplementar de alguns *vaudevilles* se terem metamorfoseado em *librettos* podendo assim aparecer na lista mais do que uma vez. É certo porém que um sem número de textos se perderam entre várias colaborações e pseudónimos variados e nunca foram reclamados. Mesmo depois do sucesso de *Une nuit...* Scribe continua a oferecer o seu trabalho sobre nomes insignificantes. É muito credível a hipótese levantada por Koon e Switzer (1980: 15) de ser esta dispersa profusão de “Deschamps” ou “Etienne” em que se ocultava, uma forma de evitar a fadiga de um público verdadeiramente massacrado por uma produção torrencial: só entre 1820 e 1830 escreve para o *Gymnase*, 105 peças, para a *Opéra-Comique*, 18, para a *Opéra*, 6, outras

⁴ A crer na página oficial do Teatro in www.portestmartin.com

6 para o *Vaudeville*, 5 para o *Variétés* e 3 peças em 5 atos para a *Comédie-Française*. Escreve ainda para o *Théâtre de la Pigalle*, o *des Nouveautés* e o *de Bruxelles*, para o *Gaîté* e para o *Odéon* (cf. (cf.KOON e SWITZER, 1980: 15).

Após 1820, com 29 anos e 75 peças escritas (YON,2000: 19) alarga a sua influência. De Paris para França e de França para a Europa e para o continente Americano as peças na língua original pela mão das companhias francesas residentes ou itinerantes ou em traduções e adaptações variadas, povoam os palcos mais toscos e recônditos como os mais sofisticados (cf. KOON e SWITZER, 1980: 113-121; GIES, 1994: 92-93, particularmente para o caso de Espanha e SOUSA, 2009: 172-173 para o caso da Dinamarca e Escandinávia e muito especialmente para a apreciação crítica de Soren Kierkegaard sobre Scribe). Até em Lisboa o peso de Scribe se fez sentir, sobretudo a partir de 1830 (cf. SANTOS, 2003: 503; VASCONCELOS,2003 a: 44-47). O peso, nunca o exemplo, o ofício e o engenho, infelizmente. Não foi por acaso que entre o esquelético “canôn” apontado em 1841 por Garrett para servir de modelos aos jovens dramaturgos nacionais figura *L’art de conspirer* uma comédia de Scribe que com *Les Horaces* de Corneille perfazem a totalidade da participação francesa, como nota Teixeira de Vasconcelos (2003, b: 82)

Durante os próximos 40 anos, de 1820 até se finar em 1861, Scribe continua a trabalhar de forma muito disciplinada na produção de novos textos. Deve todo o prestígio e estabilidade económica ao seu trabalho e a uma relação extraordinária com o público e o seu tempo. Esta ligação profunda ao público, sublinhada por detratores e apoiantes, constitui um traço emblemático do seu trabalho e da sua personalidade. O dramaturgo, em todas as ocasiões, pagará esta dívida para com aqueles que o aplaudem e sustentam. É ele que faz gravar por cima dos portões de acesso à sua casa de campo uma inscrição sugestiva que ficou célebre: “Le théâtre a payé cet asile champêtre/ Vous qui passez merci! Je vous le dois peut-être” (COLBECK, 1885: viii; KOON e SWITZER, 1980: 20; YON, 2000:10).

Scribe era, desde os anos 20, membro de pleno direito da alta burguesia parisiense pela mão de uma fortuna “sans rien devoir qu'à lui-même et à son talent” (LENIENT, 1898 b: 84) sempre em crescimento. Como referi, era no campo dos trabalhadores intelectuais um dos melhores representantes de “uma certa ideia” conservadora da República, o espelho e o garante de um conjunto de valores

burgueses herdados não da Revolução mas das convulsões dos últimos anos do século XVIII. Era amigo dos seus amigos, não tolerava o divórcio, os *affaires* extraconjugais, a depreciação da condição das mulheres ou a falta de respeito para com os subordinados, na condição, é claro, que estes não discutissem a sua posição subalterna. Era “avant tout”, recordemos: “(...)un écrivain bourgeois; bourgeois par la naissance, bourgeois par l'esprit, bourgeois par les moeurs, bourgeois par l'économie, le bon placement de ses capitaux, de son temps et de son talent” (LENIENT,1898: 283). Nunca, numa só linha, o renegou. Todos os dias até morrer, independentemente dos estímulos e das condições levantava-se às 5 horas da madrugada e escrevia, de pé numa escrivaninha alta, até ao meio-dia. À tarde planificava e organizava os seus afazeres profissionais (KOON e SWITZER, 1980: 12-13). À sua escrita torrencial não é seguramente indiferente este ritmo intenso e espartano de trabalho.

A sua extraordinária produção e o seu sucesso sem precedentes, simultaneamente junto da aristocracia, de todos os estratos da burguesia e dos trabalhadores menos qualificados e protegidos, são consagrados entre apupos e aplausos, na entrada na Academia Francesa em 1836. Yon (2000:13) nota bem que “[c]ette élection fut perçue par certains comme une intrusion des masses dans ce qui passait pour un sanctuaire culturel; Gustave Planche accusa ainsi l'Académie de *céder lâchement aux préjugés de la foule*”. No entanto, para mim, talvez a mais bizarra das consagrações tenha vindo um pouco mais tarde e de forma quase embuçada, quando os empresários de província em busca de mais público anunciavam as montagens de *Tartuffe*, *Luçrèce*, *Andromaque* ou *Le Cid* como do inocente e atrativo Scribe em vez de Molière, Victor Hugo, Racine e Pierre Corneille (KOON e SWITZER, 1980: 33).

Como escrevia Jean-Jacques Weiss em 1892:

“Il a été le Dieu du théâtre en France et en Europe, salué et adoré à ce titre par plusieurs générations successives, mis par elles hors de pair, en sa qualité d'auteur dramatique, d'avec ses prédécesseurs immédiats et ses contemporains, Hugo, Delavigne, Dumas lui-même. Il a paru, et tout le théâtre de l'ère impériale a cessé d'être.” (pp. 85 - 86)

A derradeira década é-lhe pesada. Os “jovens turcos”, entre os quais alguns notáveis como Gautier e os Dumas *pai* e *filho*, ocupavam agora o centro da vida literária e as escrivaninhas das redações dos jornais e das revistas desferiam em permanência ataques, frequentemente absurdos, sobre ele. Scribe raramente reagia. E

quando o faz é porque se sente atingido na sua honorabilidade (cf. KOON e SWITZER, 1980: 32 e 33). Mas nem o seu mais acérrimo crítico poderia certamente alguma vez pensar então que a figura tutelar desaparecesse realmente sem deixar grande rasto (YON, 2000:10) e ficasse em seu lugar, quanto muito, Augier, Dumas, Sardou, Labiche ou Feydeau. Francisque Sarcey (1901: 129) resume assim a “queda do anjo”:

“Je n'ai vu que ses deux dernières années 1860 et 1861: c'était comme un *tolle* général contre le favori d'autrefois. On se sentait contre toute oeuvre partie de sa main une sorte d'instinctive défiance: on eût cru faire tort à son esprit de s'amuser à ses pièces. Il courait des phrases toutes faites, de ces phrases terribles, où les Parisiens serrent le cou d'un homme et l'étranglent net: *Scribe, un escamoteur!* — *Scribe, le grand homme des portiers!* M. Dumas fils vient d'en trouver une dernière, qui a déjà fait fortune: *Scribe, le Shakespeare des ombres chinoises!*”

Chovia quando foi a enterrar em fevereiro de 1861. Praticamente todas as lojas da capital encerraram e milhares de parisienses viram dos passeios apinhados desfilar o cortejo fúnebre (KOON e SWITZER, 1980: 34). Augustin Eugène Scribe não escreveria mais. A 11 de março *The New York Times* (1861) publica uma triste nota necrológica onde se lê: “ (...) Less a dramatist than a manufacturer of comedies, vaudevilles and opera *librettos*, Scribe produced, in the fifty years of his professional life, more material for the theatrical amusement of France, and all the rest of the world, than ten others in his line of business; for with him it was a mere business – its operation mechanical, and its object money (...)”⁵. Restava agora enterrar para sempre o “homem-máquina”.

Louis de Loménie escreveu em 1841 num comentário muito assertivo à sua obra:

“Je suis profondément convaincu que si plus tard un de nos arrière-neveux, un homme des âges futurs, veut savoir non pas ce que notre époque recelait dans ses flancs de force, de faiblesse, de désirs, de maux, de ressources, de tristesses et d'espérances, mais bien ce qu'elle étalait aux yeux en fait de moeurs, d'habitudes, d'opinions, de fantaisies, de folies, comment elle marchait, comment elle parlait, comment elle vivait, comment, en un mot, elle apparaissait, il ne s'adressera ni a M. de Chateaubriand, ni à M. de Lamartine, ni à M. Victor Hugo, ni à Georges Sand,

⁵ New York Times, “Death of Eugene Scribe”, 11 março 1861, *on line* in www.nytimes.com/1861/03/11/news/death-of-eugene-scribe.html (acedido em 27.06.2012)

ni à M. de Vigny, ni à M. de Balzac, ni à M. Alexandre Dumas, il ira droit à M. Scribe” (cit. in YON, 2000: 10)

Na realidade teremos ainda certamente de aguardar por “um pouco mais de futuro” para verificarmos se estava enganado ou não.

II. b) O artesanão da escrita

Scribe foi o primeiro de uma longa linhagem de dramaturgos a responder eficazmente às necessidades de uma “indústria teatral” florescente e ao desejos e necessidades de um público com características originais. O empenho como se entregou a esta tarefa e o indiscutível sucesso com que o fez, criaram na prática uma escola de “saber-fazer” que colidia frontalmente com as regras, os processos, as formas de produção e circulação dos espetáculos do século XVIII. Herdeiros diretos de uma História e de uma tradição estética desenhada e consolidada no século anterior, os grandes críticos de Scribe compreendiam mal, ou não compreendiam de todo, as suas afrontas ao texto, à gramática e à sintaxe retórica, ou a forma como sempre que lhe era conveniente ignorava as unidades de tempo, espaço e lugar e ainda menos o labor da criação dramática como um ato de esforço e empenho criativo e físico. Era-lhes estranho que um escritor fosse compensado economicamente pelo seu trabalho de forma a garantir a sua sobrevivência e ainda mais estranho que um autor dramático sem mais ligações ao Teatro, nem de produção, nem de direção, nem de representação sequer, pudesse “profissionalizar-se”. Colocados perante a impossibilidade – que acabará por assentar na depreciação abstrata da “pièce bien faite” – de negar a sua imensa inventividade dramática e o seu papel inovador no campo dos géneros teatrais, e da ópera, em termos de estrutura, de linguagem e dinâmica de cena, centram-se as críticas essencialmente em dois aspetos: o “saber fazer”, a carpintaria do texto dramático (o “métier”) e a “palavra coloquial”.

Francisque Sarcey (1900:315) tem num comentário a *Édipo Rei* uma frase que talvez permita situar melhor esta ligação que se perdeu entre fazer bem e o artesanato das palavras que ocupará um papel significativo nos debates do *fin de siècle* e na definição de uma atitude dos autores dramáticos. Diz ele que: “ (...) Sophocle n'entre dans aucune explication. Il se contente de confisquer à son profit l'attention et l'angoisse de son auditoire. Il nous trompe, il nous *met dedans* [sublinhado de Sarcey].

C'est le métier, entendez-vous bien, c'est le métier de l'écrivain dramatique." *Métier*, qualquer coisa como a arte e o engenho de colocar em palco personagens e situações e artefactos espetaculares segundo uma lógica e uma dinâmica de cena. E, inevitavelmente, da sua relação com o público. "Carpintaria", portanto.

Egbert Bakker (2005) numa tese superiormente escrita, formula dicotomias semelhantes e reinterpreta já a poética de Homero à luz do ato performativo de que, seguramente, constituía parte. Homero escreve para ser dito em cena, escreve para ser apresentado a um público com o qual mantém uma relação e dele espera, certamente, carinho e apoio. Homero escreve para um público. Os trágicos também. E os cómicos.

O "métier" marca uma posição contra as práticas tradicionais de relação entre o autor dramático e o tecido teatral, e entre o dramaturgo e a sociedade oitocentista. Mas marca igualmente um processo profissionalizado de produção da escrita, assente em estruturas experimentadas e seleccionadas empiricamente como nunca antes. A ligação dos percursos de crescimento do "teatro industrial" e de afirmação do "métier" são inegáveis. Um não existiria sem o outro, pelo menos da forma como existiram.

Há um comentário de Zola (1881: 400-401) que sintetiza muito bem esta inquietação:

"Il n'y a qu'en France, à coup sûr, qu'on se fait une si étrange idée du théâtre. Et encore cette idée datte elle uniquement de ce siècle. Notre critique a rabaissé la question au point de vue des besoins de la foule. Il faut des spectacles, et l'on a imaginé une formule expéditive pour fabriquer des spectacles qui puissent plaire au plus grand nombre. De cette manière, notre critique s'occupe seulement de la fabrication courante, des pièces qui alimentent, au jour le jour, nos scènes populaires, de cette masse énorme d'oeuvres de camelote destinées à vivre quelques soirées et à disparaître pour toujours. La nécessité du métier est née de là."

Difícilmente se encontra num levantamento telegráfico simultaneamente um discurso tão completo sobre o "novo" teatro-indústria; "la foule" em todo o seu esplendor e estes dramaturgos que a satisfazem, "carpinteirando" o texto. Em 1881, quando Zola tece as suas considerações, já este diagnóstico não era novidade. Tinha, simplesmente, entrado numa fase onde era a cada dia menos suportável. E Scribe, o rei do "métier", já tinha ido a enterrar há vinte anos. É o próprio Zola quem faz o

exercício de arqueologia completo: “Cherchez dans notre histoire littéraire, vous ne trouverez pas ce mot de métier avant Scribe. C'est lui qui a inventé l'article Paris au théâtre, les vaudevilles bâclés à la douzaine d'après un patron connu.” (ZOLA, 1881:401). Encontraríamos talvez, aqui e ali, a prática como exercício necessário de necessidade, mas era já um território em regressão – o “métier” desfalece perante os impulsos criativos imediatistas das novas gerações e a sua “proverbial habilidade” para esquecer que precisam de comer regularmente. No entanto como tudo o que é genuinamente humano, renascerá. Uma e outra vez.

No “fim do século”, esgotado o combate no campo central do espetáculo teatral “industrial” e da sua manifesta boa recepção pelo público, as declarações de oposição ao texto “carpinteirado” viram-se para uma subjetividade intensa onde é pantanoso rebatê-las ou para algumas alternativas marginais sólidas e crescentemente atrativas a públicos alargados. Como argumenta o escritor e crítico Alfred Mortier em 1917 (p. 151): “Un grand nombre de chefs-d'oeuvre sont ingénieux et bien faits. Ce qui les sépare des ouvrages de pur métier c'est que l'habileté n'y est pas un but, mais un moyen”. Mas mesmo este discurso vago perderá sentido rapidamente perante uma nova geometria do tecido teatral, gizada nos finais do século XIX e concretizada nas primeiras décadas do século XX.

Os herdeiros do “métier” estão no virar do século bem mais preparados e atentos do que a vaga que os precede. Herdeiros de uma tradição que depuram e apuram trazem aos palcos do ocidente uma frescura simultaneamente reconhecível e exótica. Chamam-se, como sabemos, Ibsen, Strindberg, Tchekov, Yeats, Synge ou Shaw e o que não lhes falta seguramente é “carpintaria” de texto. É sempre doloroso ler, sem nenhum *parti pris*, alguns dos ensaios contemporâneos de releitura das suas obras e comentários no sentido de amputar qualquer ligação a Scribe como fonte de aprendizagem técnica. Podiam, no mínimo, ler algumas peças. Ouvir as suas palavras.

Ainda assim parece haver um grande consenso em torno das linhas mestras do trabalho do dramaturgo francês, a sua habilidade para os “bons diálogos”, como diz Szondi, a sua capacidade de contar histórias e de construir uma trama intensa, viva e clara, a sua destreza na construção e manejo de instrumentos de escrita teatral, o seu sentido apurado para o desenvolvimento das ações cénicas. Aquilo que se valoriza é a sua extraordinária capacidade para criar situações de jogo e a invulgar dependência do

texto da cena para ser lido (KOON e SWITZER, 1980: 36-38). De facto Scribe escreve para os atores e para os técnicos de cena. Pensa no público, na censura e nos diretores dos Teatros, é claro, mas escreve para o palco, para o efémero. Escreve sempre para ser visto e ouvido. E sabe que isso depende, como nunca, de uma “máquina” refinada, e muito pesada, que decide a cada produção parar ou por-se em movimento.

A publicação posterior do texto não lhe merece grande atenção, a peça é para ser feita. Os encenadores, os técnicos e os atores vão entendê-la na perfeição. Por isso ele não revê, não altera os textos que publica e mesmo quando as edições da mesma peça são várias, não corrige. Quanto muito, como se verá mais à frente, faz publicar em anexo eventuais variantes. Mesmo quando ele próprio comenta negativamente parte do texto, como citámos acima sobre *Le Combat des montagens*, não altera uma vírgula.

É importante lembrar que o texto teatral publicado não ocupava, como hoje, um espaço maioritariamente constituído por “gente do Teatro” e alguns curiosos residuais. Servia também os mesmos fins certamente mas abraçava uma quantidade apreciável de leitores que utilizavam o texto escrito como verdadeiro companheiro do espetáculo e seguiam, por ele, as réplicas praticamente inaudíveis na sala. Por todo o lado o barulho era enorme. Maior ainda antes da Polícia ter imposto as cadeiras na plateia, quando os corpos se tocavam e a massa compacta frente ao fosso se acotovelava para chegar mais perto. Nada que nos seja difícil imaginar. Não se via nem ouvia praticamente nada do “piolho” e quase nada da plateia. Via-se alguma coisa dos camarotes do proscénio e muito pouco das primeiras frisas laterais. Via-se bem mas não se ouvia quase nada dos camarotes frontais. O melhor, para quem podia, era mesmo tentar ler a peça enquanto os atores representavam no palco para se tentar perceber, muitas vezes, realmente o que se estava a passar. Por isso também só no final do século as luzes baixam na sala durante a representação. Até aí diminuía de intensidade, diminuía também o ruído e o calor, durante os intervalos, quando se abriam as portas para arejar. Este cenário, porventura estranho aos mais novos, não difere nalguns aspetos das experiências de frequência de algumas salas de cinema portuguesas ainda não há muito tempo onde não fossem as legendas alguns filmes, entre a névoa dos cigarros e as conversas e comentários da audiência, teriam passado por nós sem termos entendido o mínimo que compensasse o bilhete. Este cenário é

todo extraído de Hemmings (1993) que cria uma imagem muito perfeita desta ambiente particular a que temos ainda de acrescentar a enorme liberdade com que trabalhavam os atores. É ele quem nos conta um episódio muito engraçado a propósito da imprevisibilidade e dos acrescentos criativos dos criativos em palco onde a Rainha Vitória, tendo ido ver em Londres um espetáculo francês em *tournée* munida do seu texto impresso e impondo pela sua presença algum recato, nem assim conseguiu acompanhar a representação, tantas as “buchas”. Queixou-se a monarca e voltou ao Teatro num outro dia munida dum texto especialmente corrigido pelos atores para, enfim, ver a peça como deve ser (HEMMINGS, 1993: 225). Nem todos teriam essa sorte.

Nem sempre é assim, mas é assim em Scribe. Só há realmente um modo eficaz de o ler. Imaginando cada cena, desenhando entradas e saídas, contracenias e silêncios, gestos, objetos, sons e ritmos cénicos, como os atores fazem. Os encenadores. E alguns dramaturgos.

II. c) Dois textos: *Le menteur véridique* e *Les Doigts de Fée*

Penso que embora os elementos nucleares estejam lá, *Le menteur véridique*, a *comédie-vaudeville* escrita por Scribe em colaboração com Mélesville em 1823, não é um exemplo primoroso da forma como se vai desenvolvendo a arte de construção do texto dramático no dramaturgo francês ou de como se processa pela sua mão a transformação definitiva do *comédie-vaudeville* em pura *comédie*. Porém, existe neste texto um condimento suplementar que o torna particularmente atrativo; em 1845, Almeida Garrett traduz e adapta a peça francesa com o nome de *Falar Verdade a Mentir*. A *transposição* da peça de Scribe para português é tão evidente que me causa sempre algum espanto quando se pode imputar à escrita de Garrett como “marca pessoal, a coloquialidade, a tensão dramática, os efeitos cómicos” (REIS, 2011) e não se sublinha nunca a “proximidade” a Scribe, exatamente tudo o que é coloquialidade, tensão dramática e efeitos cómicos. É uma “tradição” que o próprio Garrett cumpre bem ao tomar como suas coisas que são de outro – “a ideia geral também é do repertório francês” diz ele no apontamento prévio a *Falar Verdade a Mentir* e continua “a ideia é o menos aqui (...). O estilo, os modos, a frase, o tom do diálogo, a verdade dos costumes são tudo” (in GARRETT, 1848: 31). Nem uma palavra sobre Scribe, ao

contrário do que insinuam Glória Bastos e Ana Isabel Vasconcelos nas notas introdutórias à edição de *Falar verdade...* que citaremos (cf. GARRETT, 1848:15).

Esforço final, não porque estamos a nove anos da morte prematura e como sempre imprevisível, mas porque não existem outros impulsos que se lhe sigam, para cumprir um desígnio autoimposto de renovação da dramaturgia nacional encontrando finalmente uma corrente de público significativa que a alimentasse e a estimulasse, Garrett procura nesta tradução esse objeto mítico infalível que arraste ao Teatro da Rua dos Condes, ou ao Dona Maria II quiçá, o público lisboeta. Custa-me a entender que se possa considerar de alguma forma esta atitude como um *desperdício de talento* como faz Andrée Crabbé Rocha (*Dicionário de Literatura*, 1978: 1071) sem considerar na equação que, até pelo momento “terminal” em que Garrett o faz, ele corresponde a uma releitura da realidade teatral portuguesa, das suas necessidades e características próprias impondo estratégias de abandono do modelo dos *dramalhões* – o termo é de António José Saraiva e de Óscar Lopes (1978: 837) - de Dumas *pai*, Victor Hugo ou Delavigne que tinha perseguido penitentemente até então (principalmente o inenarrável *Catão* e *Frei Luís de Sousa*).

A ligação entre as duas peças, fruto de uma certa forma de construir a história, parece destinada a passar despercebida. Ninguém a nega, é verdade, embora por exemplo José Oliveira Barata não lhe dedique uma sequer linha na sua *História do Teatro Português* (BARATA, 1991). Mas, ninguém a sublinha e valoriza. Naquela que é uma rigorosa e interessante *História do espetáculo teatral no século XIX entre nós*, Ana Isabel Vasconcelos (2003 b.) refere (p. 188) “a única [peça] que pudemos identificar como original portuguesa [em 1852] foi *Falar Verdade a Mentir*, de Almeida Garrett, bastante inspirada no texto de Scribe intitulado *Le menteur Véridique*”. O *Catálogo da Coleção de Códices da Biblioteca Nacional* tem sobre o documento nela arquivado o comentário que se transcreve:

“Falar verdade a mentir: comédia em um acto/ por J. B. de Almeida Garrett. 1855 [a primeira edição é de 1848]. (...) Imitação da comédia “Le menteur véridique” de Eugène Scribe e Mélesuille [sic. por Mélesville] (pseud. de Anne Honoré Joseph) [sic. por Anne-Honoré Joseph Duveyrier, nome masculino] representada pela primeira vez em Paris, no Gymnase Dramatique, em 24 de Abril de 1823 (publ. em Paris: Duvernois, 1823). –

Comédia representada pela primeira vez em Lisboa, no Teatro Talia, pela sociedade particular do mesmo nome, de que Garrett era vice-presidente em 7 de Abril de 1845. Igualmente representada no Teatro da Rua dos Condes em 1845. Reprises no D. Maria, Trindade e Avenida [sem indicação de data embora o Trindade só seja inaugurado em 1867 e o Avenida em 1888]. (...)” (p.39)

Não vou comparar aqui os dois textos, o original e a sua tradução, de forma exaustiva. Não é esse o meu propósito.

Os textos de *Falar Verdade a Mentir* e de *Le menteur Véridique* a que me refiro são aqueles que se encontram fixados em: Garrett [1848] e Scribe (1877), que reúne as peças: *L'Écarté*; *Le Bon Papa*; *La Loge du Portier*; *L'intérieur d'un Bureau*; *Trilby*; *Le Plan de Campagne*; *La Pension Bourgeoise* e *Le menteur Véridique*.

Quer um quer outro não apresentam diferenças perceptíveis em relação a outras edições disponíveis. Doravante serão referidos reportando-se sempre, em termos de réplicas, didascálias ou numeração de cenas às duas edições indicadas acima.

Posso estar enganado mas não creio. Garrett segue exatamente os mesmos procedimentos gerais de tradução das *comédie-vaudeville* de Scribe que os seus congéneres espalhados um pouco por toda a Europa. Podemos encontrar em Espanha no Reino Unido ou nos Estados Unidos as mesmas práticas e traduzi-las em poucas palavras: adaptação de nomes próprios e de situações facilmente reconhecíveis pelo público; corte das *cançonetas (couplets)*; e “amalgamento” de algumas cenas. Exemplos disso mesmo podem ser encontrados em inúmeras traduções/adaptações dos textos de Scribe mas Ermanno Caldera (s.d: 429) explicita-o praticamente nos mesmos termos em que o faço. Esta forma de apropriação do texto original mantinha, ou tentava manter, no fundamental, a mesma dinâmica do texto referência. Contornava algumas grandes dificuldades quanto à estatura e competência de desempenho dos atores e da estrutura de suporte – os atores não teriam de cantar nem fazer a difícil transição entre réplica coloquial e texto cantado, além de que deixava de haver obrigatoriamente uma orquestra ou sequer alguns instrumentistas competentes, simplificando também as condições mínimas de representação - e tornava o texto traduzido, a quem o corte da música e das canções tinha reduzido o tempo de enlace com a cena seguinte, menos “potencialmente aborrecido”. Na prática

não era isso que se verificava: a convenção da “comédia vaudeville” incluía a percepção do “couplet” de final de cena como momento de passagem mas também de encerramento. Assim, numa herança direta do “vaudeville” puro onde a narrativa era estruturalmente fragmentária, Scribe permitia-se fazer sem quebras, saltos temporais e vazios narrativos, elipses imediatamente compreendidas pelos espetadores. No seu caminho para a “comédia - Scribe” abandonará lentamente os “couplets” substituindo-os por modelações no ritmo do discurso (e das ações) que cumpriam estruturalmente o mesmo papel: isto é, prolongando quando a cena seguinte era sequencial e encerrando quando elíptica. Porém era assim, cortadas, que as peças de Scribe ficavam “genuinamente” espanholas, norte ou sul americanas, inglesas, italianas, russas ou portuguesas mantendo, em parte, o *saber-fazer* (o *métier*) original (cf. por exemplo GASSIN (a/b) e CALDERA). David Gies (1994: 92) cita o escritor Mariano José de Larra num comentário sobre uma “nova comédia” de Bretón de los Herreros: “Comedia nueva? Traducida? Claro está. Autor? Scribe: eso ya no se pregunta; cosa es sabida”. Garrett não faz diferente.

É, bem sabemos, preciso alguma economia nas demonstrações e os exemplos que daremos abaixo, com consciência de que não serão provavelmente os melhores, tentarão situar ao nível da “apropriação” do texto original e das grandes opções de “adaptação” esta interdependência, nem sempre fácil ou pacífica, entre aquilo que se pode ler escrito e aquilo que se sente poder ser em palco. Ah, o espetáculo enfim.

As sinopses de *Falar verdade a mentir* são inúmeras. Esta, particularmente sucinta, é da edição feita em 2001 pela Editorial Colibri:

“Duarte é um jovem peralvilho, mentiroso compulsivo, apaixonado de Amália e esta dele. Amália é filha do Sr. Brás Ferreira, comerciante do Porto. José Félix, ladino e imaginativo, é criado do General Lemos; Joaquina, esperta e ladina, é criada de Amália. Se o Sr. Brás Ferreira apanhar Duarte numa mentira, lá se vai o casamento com Amália. De modo que todo o enredo da peça consiste em tornar verdade as mentiras que Duarte inventa, uma atrás da outra [*acrescento: Assim emenda Amália o “vício” de Duarte e recebem os criados o dote prometido caso se concretize o casamento para que tanto trabalharam*].”

De uma coisa podemos ter a certeza, Garrett conta exatamente a mesma história que Scribe. E conta-a, na realidade, pelas mesmas palavras.

Adapta, como lhe compete, a denominação das personagens: “Pessoas [numa terminologia curiosa que Garrett usa, salvo erro, em todas as suas peças]: Brás Ferreira; Amália; Duarte Guedes; General Lemos; Joaquina; José Félix. Um lacaios. Um criado sem libré”. E Scribe: Conde de Saint-Marcel; Franval; Édouard de Sainville; Lolive, *criado do Conde*; Lucie, *filha de Franval* e Rose, *acompanhante de Lucie*. Um lacaios e um criado sem libré.

Em Scribe tudo se passa “dans un hôtel garni” parisiense e em Garrett num Hotel não menos composto mas em Lisboa. Sabemos ainda que a primeira cena, em ambos, se passa num “salon élégant, avec porte de fond et portes latérales. À gauche, une table” e numa “Sala de visitas elegante. Porta ao fundo e laterais. À esquerda, mesa com escrivaninha, etc”.

Entram Lolive e Rose, repare-se na ironia da “fala”. Entram Joaquina e José Félix, e repare-se como a ironia se esvai. Primeira réplica (uma mera questão de horário...): “ROSE, *faisant entrer Lolive*. C’est toi, Lolive? Pour un valet de chambre de grand seigneur, comme tu es matinal! Peste! Levé avant dix heures!”.

E, em Garrett: “Joaquina – Entre, senhor José Félix, entre. Isto são umas madrugadas!... Para uma pessoa como o senhor José Félix, o criado particular de um fidalgo da corte! Lá por fora ainda mal são nove horas...”.

Nas réplicas finais da primeira cena Scribe resolve com destreza a entrada de Lucie em cena. Não há quebra no ritmo de contracena entre as personagens e a entrada de uma nova personagem é rápida, quase imediata:

“LOLIVE [depois de ter cantado] D’ailleurs, aujourd’hui j’ai ma journée à moi: madame la comtesse est indisposée... une aventure hier au bal masqué... je te conterai cela. Voici notre belle affligée; de la fermeté, Rose, et songez qu’il y va pour vous d’une fortune et d’un mari. [Entra LUCIE]”.

Garrett, depois de se ter deixado emaranhar na teia de informações que marcam a primeira cena e cortado o *couplet* arrasta a entrada de Amália para além do razoável, assim:

“Joaquina – Não sei... quando vínhamos no vapor, pareceu-me, vi que havia transtorno. O pai e a filha tiveram suas coisas a esse respeito. E a menina anda triste, desassossegada. Estou certa que há impedimento grande, há obstáculos...”

José Félix – Obstáculos! Não há, não os pode haver. A minha paixão, a nossa felicidade, cem moedas sonantes, mil pintos c’os diabos! Absolutamente não pode

deixar de ser, há-de-se fazer este casamento, Joaquina... A honra, a delicadeza, tudo lhe ordena, senhora Joaquina, que vá já desenganar o papá. E se é preciso que eu tome parte na questão...

Joaquina – O caso era saber a gente o que é, e onde a coisa pega... Mas espere; olha, aí vem a senhora D. Amália: deixa-te tu estar e ... Mas não vás tu fazer falta em casa a teu amo.

José Félix – Meu amo! Toma. Tu estás muito atrasada, Joaquina. Meu amo é um cavalheiro, um general, uma pessoa da primeira sociedade, portanto costumado a fazer esperar os outros, e a esperar ele pelos seus criados, que é a regra. Além disso, eu tenho licença por todo o dia, que houve lá uma coisa em casa... A senhora chorou, o senhor ralhou. Eu te contarei noutra ocasião, que hás-de rir. O caso é que hoje tenho o dia por meu. Ela aí vem, a tua ama. Vem triste, coitada! Firme, Joaquina! Olha que a coisa é séria para ti, um dote e um marido!”. [Os sublinhados, em ambos os textos, são meus].

Entra, finalmente, a duas vezes anunciada D. Amália e inicia-se a Cena II. Viria, é de crer tanta a demora, doente ou abstrata. Não é assim a ver pela intempestiva réplica: “Joaquina! Joaquina! Ando à tua procura. O senhor Duarte ainda não veio?”. E agora Lucie, que surgiu assim tão de repente mas parece bem mais tranquila: “Rose, Rose, je te cherchais; Édouard n’a pas encore paru?”.

O final da cena II é interessante: a ação acelera-se e precipita-se na entrada de Brás Ferreira acompanhado de Duarte. A cena é “puro” Scribe. Note-se a economia do texto e a forma como se articulam as personagens, imaginem o movimento nervoso e o frenesim crescente. Em Garrett, mas menos eficaz, o mesmo. Réplicas finais da segunda cena no texto original, entre parênteses retos:

“Amália – Enfim, meu pai declarou que à primeira mentira bem clara, bem provada em que o apanhasse, tudo estava acabado. [LUCIE. *Enfin, mon père m'a déclaré qu'au premier mensonge bien avéré, bien prouvé, tout serait rompu.*]

José Félix – Ora adeus! O senhor seu pai com efeito... ele ainda é parente, bem se vê, há-de ter sua costela espanhola... O seu projecto é outra espanholada também... Querer impedir que um rapaz do tom, da moda pregue a sua petala!... isso é mais do que formar castelos em Espanha, é querer meter o Rossio pela Betesga. [LOLIVE. *Allons donc, on voit bien que M. votre père est aussi du pays, et son projet est une plaisanterie, une gasconnade: vouloir empêcher un jeune homme à la mode de mentir ! autant vaudrait faire remonter la Garonne vers sa source.*]

Amália – Meu pai é que o não entende assim: e eu não sei como hei-de avisar a Duarte. [*C'est ce que vous ne ferez jamais comprendre à mon père, et je ne sais comment prévenir Edouard.*]

Joaquina – Vou eu pôr-me à espera dele. Não tarda a vir por aí; e antes que entre e que fale com seu pai, hei-de avisá-lo que tome conta em si, e que não dê notícias senão as que forem oficiais... a ser possível. [*ROSE. Je vais l'attendre; il loge ici, au-dessus, dans le meme hôtel; et avant qu'il n'entre chez M. votre père, je le préviendrai de prendre garde à lui, et de n'annoncer rien que d'officiel, si c'est possible.*]

Amália – Cala-te: oiço falar no quarto de meu pai; é a voz de Duarte. [*Tais-toi donc! on parle dans la chambre de mon père, j'ai reconnu la voix d'Edouard.*]

Joaquina – É que entrou pela outra escada. [*Il aura passé par l'autre escalier.*]

Amália – Está tudo perdido! Se ele falou com meu pai... aposto que já... Nunca vi: é que não pode, mente por hábito e sem saber o que faz. [*Tout est perdu! Et s'il a causé avec mon père, je parie que déjà... Il y attache si peu d'importance qu'il ment par habitude et sans y penser.*]

Joaquina – Então agora o que se podia... o que era de mestre, era fazer que o senhor Brás Ferreira o não conhecesse. Por fim de contas, a nós que nos importa que ele minta, contanto que seu pai o não perceba? [*Alors le coup de maître serait d'empêcher M. Franval de s'apercevoir de ses petits écarts; qu'est-c que cela nous fait qu'il mente, pourvu que votre père ne s'en doute pas?*]

José Félix – Ela tem razão, a Joaquina. E é mais fácil isso. Se a senhora D. Amália se confia em mim, e me autoriza... [*Elle a raison; ceci est beaucoup plus facile, et si mademoiselle veut me donner plein pouvoir sur lui...*]

Amália – Oh meu Deus! Se vocês encobrem aquele defeito a meu pai, fico-lhes numa obrigação... Depois em nós casando, eu o emendarei. Que se não fosse isso... [*Ah! si vous parvenez à cacher son défaut à mon père, ma reconnaissance... Vous pensez bien qu'une fois mariée, je suis sûre de le corriger, sans cela...*]

José Félix – Está claro, minha senhora. Mas agora é preciso que o senhor Duarte me não veja. Eu é que se pudesse ouvi-lo, e fazer assim ideia do seu modo... [*Cela va sans dire!... Il ne faut pas que M. Edouard me voie; mais si je pouvais l'entendre et prendre une idée de son caractère...*]

Joaquina, *apontando para uma alcova, à direita* – Ora!... aquela alcova... e tem uma porta que dá direita na escada... Eles aí vêm: entra depressa, esconde-te.”
[Entram Brás Ferreira e Duarte. Cena III.] [*Montrant le cabinet à droite. Eh mais, ce cabinet... il a précisément un escalier dérobé sur la cour. On vient, entre vite.*]

A verdade é que, como é fácil verificar, todos os elogios que poderia fazer ao texto de Garrett pertencem a Scribe. O que se segue em *Le menteur...* é um *couplet*,

uma pequena canção que persegue a narrativa e que o dramaturgo português cortou. Os *couplets*, como já referi, são sobretudo parte integrante da convenção “vaudeville”, percebidos certamente por todos como elemento dessa convenção em Paris mas, admite-se, não necessariamente em Lisboa ou em Madrid. E não faltariam certamente só a tradição e as suas convenções, faltavam também os meios, os músicos, os atores suficientemente preparados para as cumprir (cf. VASCONCELOS, 2003 a).

Uma nota brevíssima sobre estas parcerias que prepositadamente não focámos aqui. Embora elas sejam imensas a verdade é que, reconhecidamente, o texto teatral na sua essência era invariavelmente do próprio Scribe, ao contrário do que os seus detratores queriam fazer crer (cf., por exemplo, KOON e SWITZER, 1980: 18-19; 25). Scribe reconhecia sempre com a coassinatura do texto e a consequente remuneração todos aqueles que com eles colaboraram – uma generosidade rara num tempo onde a prática era comum mas os colaboradores ignorados.

A cena termina de facto em “*On vient, entre vite* [e “desaparecem” embora permanecendo em cena]”. A *cançoneta* que se segue faz parte já de uma outra dinâmica espetacular. Vale a pena uma palavra mais sobre este elemento “estruturante” da *comédie-vaudeville* que são os *couplets*. Estas *cançonetas* que utilizavam, por norma, trechos musicais pirateados de outros espetáculos, nomeadamente do melodrama e do vaudeville “puro”, como neste caso onde se canibaliza a melodia do *vaudeville* “La Nouvelle télégraphique”, desempenhavam o papel inesperado de uma espécie de jogo de “distanciação/aproximação” e de acelerador da narrativa dramática:

“Ce serait de la plus haute imprudence à un auteur dramatique d'arrêter l'esprit du spectateur sur quoi que ce soit qui fût sérieux et capable de lui inspirer une envie de réfléchir. Permettez-moi de le dire en passant: c'est pour cette raison (et non pour une autre) que jadis le vaudeville était mêlé de couplets. Quand le dialogue s'arrêtait et que l'on entendait le violon attaquer la ritournelle du pont-neuf, c'est comme si l'auteur eût dit: Vous savez, ne prenez pas tout cela au sérieux. On ne chante pas dans la vie réelle, on ne s'y permet pas de couplet ni de pointes rimées. Je vous ai transportés dans un monde imaginaire où les faits, débarrassés de tous les accidents qui les gênent, comme dans un champ de course bien préparé, se lancent à toute vitesse pour arriver le plus promptement possible à un but marqué d'avance. C'était une convention” (Sarcey, Francisque (1901), *Quarante Ans de*

Théâtre: Feuilletons dramatiques, Paris: Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, [Vol. IV] pp. 151-152)

A Cena III termina em ambos os textos quase exatamente da mesma forma, com as devidas adaptações no caso de Garrett:

“Brás Ferreira – E o comprador é pessoa segura?

Duarte – Oh! seguríssima. Um homem de uma fortuna imensa, um negociante retirado, Tomás José Marques... há-de conhecer...

Brás Ferreira – Não conheço: admira-me.

Duarte – Tem estado quase sempre no Brasil e em Inglaterra, veio-se estabelecer aqui agora. Compra tudo quanto aparece em bens de raiz. Esta manhã ficou ele de me trazer aqui o dinheiro. Não me dá cuidado nenhum.

Joaquina, aparte – Nem a mim.

Amália, *baixo a Joaquina* – Ai, Joaquina, que esta parece-me que é...

Joaquina, *baixo a Amália* – Também a mim.”

E, em Scribe, mais económico e sempre mais eficaz:

“FRANVAL. Et ton acquéreur est-il solide?

EDOUARD. Oh! très-riche, un ancien marchand, M. Guillaume; il doit même m'apporter mon argent ce matin ; oh! je n'en suis pas inquiet.

ROSE, *à part*. Ni moi non plus.

LUCIE, *à demi-voix*. Ah! Rose! j'ai bien peur que ce n'en soit un.

ROSE, *de même*. Et moi aussi.”

Não é necessário continuar esta comparação para que fique claro que *Falar Verdade a Mentir* não é mais do que uma tradução do texto de Scribe, “aportuguesando-o” tal qual como outros fizeram por todo o lado “espanholizando”, “italianizando” ou “anglicizando”.

Há ainda um merecido último olhar. As peças terminam ambas na cena XVII, aquela em que tudo ocupa o seu lugar e se fazem as despedidas ao público. A única diferença significativa entre os textos é o corte do *couplet* final. É verdade que mais uma vez prefiro Scribe a Garrett na última fala de José Félix: “(...) Isto sim [a bolsa com moedas que segura] são verdades puras... e não deixam mentir ninguém”. E *Lolive*,

“Pesant la bourse”: (...) *Rien n’est beau que le vrai, le vrai seul est aimable*⁶. Mas são detalhes a que não se pode dar aqui muita atenção. À *cançoneta*, sim.

A música, “roubada” é neste caso *Pégase est un cheval qui porte* uma melodia de A. Piccini. Os atores desenham um esquema de disposição cénica muito vulgar no *vaudeville*, descolando gradualmente da narrativa dramática para mergulhar no público, frontalmente. Lembrem-se que os figurinos da *comédie-vaudeville* são, no mínimo, exuberantes. Lembrem-se que a cor e as sonoridades do Teatro em 1823 e Lisboa não era diferente, era pior, vinte anos depois, com a sua iluminação total da plateia, os seus camarotes entre a mais frontal exposição e o maior recato, as camareiras que ficavam nos corredores a discutir, as claques que riam ou choravam a troco de uma pequena remuneração, o ringue, para o bem e para o mal, em que a plateia se tornava com o público acotovelando-se, namorando e conversando. Lembrem-se dos cheiros também, do ar irrespirável, do calor sufocante gerado pelo gás em combustão permanente durante horas (cf. por exemplo HEMMINGGS, 1993 e VASCONCELOS, 2003 a). Nada disso está, nunca estará, no texto, só no espetáculo. Scribe sabe-o muito bem.

A primeira estrofe desta tirada final é de Lucie, a noiva apaixonada, que dá o mote. A mentira ainda se perdoa. *“De vérités trop redoutables/L’amour-propre peut s’offenser /La Fontaine a su par des fables/Le corriger sans le blesser./Dans un charme heureux il nous plonge/Par sa douce naïveté,/Et c’est à l’aide du mensonge/Qu’il fait passer la vérité”*. Mas as personagens vão-se separando da história que acabaram de contar ao longo da canção. E Rose, a criada, fala já de outras verdades: *“Vous qui ne contemplez les astres/Que pour nous prédire des maux,/Vous qui ne rêvez que désastres,/De grâce, messieurs les journaux./Pourquoi par de si tristes songes/Effrayer la crédulité?/Faites-nous de plus doux mensonges,/Ou dites-nous la vérité”*. Édouard, o mentiroso, fala ao público diretamente: *“Ce matin, selon mon usage./Lorsqu’à tout propos je mentais,/J’ai dit du bien de cet ouvrage,/J’ai même prédit un succès./Daignez réaliser ce songe,/Et, grâce à votre bonté,/Que pour moi ce dernier mensonge.”* Como

⁶ Este verso é de um poema de Nicolas Boileau (1636-1711) nos *Épîtres* (*Épître IX*): *“Rien n’est beau que le vrai: le vrai seul est aimable; / Il doit régner partout, et même dans la fable: /De toute fiction l’adroite fausseté/Ne tend qu’à faire aux yeux briller la vérité (...)”*.

é costume, apela a uma carreira feliz para a peça mantendo sempre alguns traços da personagem que acabou de representar. Esta tradição herdada do puro *vaudeville* mantém-se invariavelmente em todas as peças *comédie-vaudeville*. Basta lermos a última estrofe do *couplet* final de *La Loge du Portier* para verificar esta uniformidade “intocável” de construção em que o ator se despede da personagem e pede apoio à plateia: “*Que de portiers, dans leur paresse,/ Craignent de tirer le cordon!/ Moi, messieurs, je voudrais sans cesse/ Avoir du monde à la maison;/ Aussi, messieurs, je vous exhorte/ venir souvent à ma porte/ Dire en prenant votre billet:/ Le cordon, s’il vous plaît!*” ou em *L’Écarté*: “*L’Écarté, vous pouvez le voir,/ N’est pas tout bénéfice;/ Peut-être y perdrez-vous ce soir;/ Mais, joueurs sans malice,/ Ne regrettez pas votre argent,/ Pour que cela finisse/ Gaiment,/ Pour que cela finisse*”. Como já referimos Scribe deixará posteriormente que o texto coloquial ocupe mais e mais espaço, até ocupar o espaço todo. Abandonar os *couplets* não é só uma questão de abandono total da tradição do *vaudeville* é sobretudo encontrar uma nova dinâmica de texto com base num encadeamento entre cenas impossível até então. A *comédie-vaudeville* passa então a ser pura *comédie*. “*Comédie-Scribe*”.

Esta “promiscuidade” entre os dois textos, como ficou demonstrado acima, autorizará uma leitura literal dos exercícios de crítica literária sobre o texto “nacionalizado” de Garrett? Ou, percorrendo em muito pequena parte alguns exemplos britânicos, norte-americanos ou espanhóis, serão de tomar em consideração os comentários que elogiam as traduções (“adaptações”, “inspirações” ou “imitações”, já sabemos) mas mantêm a mesma distância ou mesmo uma atitude fundamentalmente depreciativa em relação a Scribe? Estes exercícios críticos “omissivos” são ainda mais bizarros se olharmos os *librettos* – obras *conjuntas* com Donizetti, Gounod, Meyerbeer ou Offenbach, Verdi ou Rossini entre tantos outros (cf. YON, 2000: 259-263) – que continuam em intensa circulação um pouco por todo o mundo, valorizando-se a música naturalmente mas de igual forma a estrutura do texto, o enredo e a linguagem, embora praticamente ignorando quem é por isso responsável. São as palavras e as frases límpidas de Scribe quem cria uma nova relação do cantado com a orquestra e do espetáculo com o público – pode parecer estranho mas a realidade é que nos *librettos* de Scribe se ouviam mesmo as vozes por entre os sons da música, e se contavam histórias que mesmo sem ler se entendiam. É esta

invenção, e a carpintaria de texto irrepreensível, que torna rapidamente Eugène Scribe o mais procurado dos libretistas (cf. KOON e SWITZER, 1980: 122-153). Até Wagner, quem diria, lhe pede ajuda em 1840 para ficar sem resposta ou ouvir um insuportável “não” que obviamente nunca perdoará (cf. SYER, 2009: 3). J. G. Prod’Homme e Théodore Baker contam em maior detalhe esta tentativa de colaboração (PROD’HOMME, 1926: 362-364). O pedido de 1840, relativo ao *libretto* de “Der fliegende Holländer”, foi precedido de outros apelos e é legítimo especular, embora se desconheçam as respostas, que Scribe teria pelo menos sido animador para o jovem alemão que desde 1836 lhe pedia apoio. A colaboração porém nunca se concretizou. Outro facto é o da admiração de Wagner pelo dramaturgo e o respeito pela sua opinião ultrapassarem em muito a mera “utilidade” das correções que Scribe lhe sugeriria, da “mais-valia” do seu contributo criador e das portas que a evocação do seu nome abriria, sem deixar de as ter em conta – basta citar um excerto de uma carta a um amigo datada de 1838:

“If the subject does not please you, or Scribe - good Lord! I can have another ready in no time. Just now, in fact, I am working on a grand opera, Rienzi, which is completed and the first act already composed. This Rienzi is undoubtedly far more grandiose than that other subject; I propose to set it to German words so as to see, for once, if it is possible to bring it out within fifty years (should God spare my life) at the Berlin Opera House. Perhaps it will please Scribe, and then Rienzi could sing instanter [*sic*] [instantly?] in French; or it might provoke the Berliners to accept it if they were told that the Parisian stage was disposed to take it, but that this time they would be accorded the precedence.” (*cit. in* PROD’HOMME, 1926: 363)

Mas esta é já outra história, uma outra ordem de questões. Agora que são interessantes, são⁷.

Les Doigts de Fée foi representada pela primeira vez no *Théâtre-Français* em 1858. É uma comédia em 5 atos escrita em colaboração com Ernest Legouvé já nos últimos anos de vida de Scribe, em plenos “anos difíceis” como lhes chama Yon (2000:

⁷ Igualmente interessante seria perseguir uma outra relação insuspeita, notada por Jean-Claude Yon (2000: 307) e que faz Antoine lamentar o tratamento dado a Scribe aquando do seu centenário. O “pai” do teatro naturalista não só se insurge quanto à falta de iniciativas de comemoração como revela um carinho surpreendente por Scribe num momento (1891) em que a sua defesa era já uma vulgaridade.

277) que apresenta algumas peculiaridades, todas enunciadas por Helene Koon e Richard Switzer (2000: 80-82) que fazem ainda uma sinopse e tecem alguns comentários interessantes à forma como Scribe fabrica o enredo e as personagens. Por questões de economia não os repetirei aqui.

No entanto facilitará certamente a leitura termos uma ideia muito resumida do que trata esta peça onde todas as personagens fortes são mulheres. Uma condessa bretã representante da “velha” aristocracia, o Conde seu irmão e a sua neta, Héléne, uma jovem embuída dos novos valores do século. Tristan, o primo, filho do Conde, um homem fraco que ama Héléne. A família prefere Berthe, uma prima rica, para casar com ele e é-lhes indiferente que ela não queira. Héléne, consciente da oposição, recusa casar com Tristan e a família expulsa-a de casa. Sem meios de subsistência condena-a na prática a uma descida aos abismos. No entanto, a rapariga, uma força da natureza, decidida e lutadora, é dois anos depois uma das mulheres mais influentes em França, costureira da nata da sociedade. Tristan está sem dinheiro e sem saber o que fazer e o Conde na bancarrota por ter investido tudo o que tinha na compra de terras, na esperança que o caminho-de-ferro as viesse a atravessar, agora, desviado o comboio, desespera. Héléne usa a sua influência, muda os planos para que o comboio passe pelas terras do Conde e paga as dívidas a Tristan. A família agradecida consente, é claro, que casem finalmente.

Referir-me-ei ao texto publicado por Michel Lévy em 1874 (SCRIBE, E. e LEGOUVÉ, E. [1858])

A peça publicada respeita o texto levado a cena mas, ao invés do que era prática de Scribe, inclui um conjunto de alterações no final e dois comentários. As alterações foram impostas uma por força da censura e outra por vontade do público. A ambas Scribe obedeceu não sem alguma contrariedade manifesta nos seus comentários e na “pequena vingança” com a publicação das Variantes.

A primeira dessas alterações é a Cena X do Ato IV e merece a Scribe a seguinte nota:

“Cette scène nous paraissait et nous paraît encore dans le caractère du personnage. On l'a blâmée, nous l'avons changée au théâtre pour obéir à la critique; nous la rétablissons ici pour obéir à notre conscience littéraire. On trouvera à la fin de la pièce, et parmi les Variantes, la scène telle qu'elle est

représentée actuellement sur le Théâtre-Français. Le public jugera et les directeurs de province choisiront entre les deux manières.” (p. 101)

A segunda alteração é do final, Ato V, Cena XII. Na sua primeira versão Scribe prolonga a acidez da velha Condessa que não só não concorda com o casamento como despreza a neta por se ter ligado ao comércio. Escreve Scribe como justificação:

“ (...) Nous pensions, d'après les règles posées par les maîtres de l'art, que la comtesse, conservant son caractère jusqu'à la fin, devait avec ses préjugés et sa tête bretonne ne point céder ou du moins ne se rendre que contrainte et forcée. - Le public a jugé autrement, il a toujours raison. - Nous nous sommes empressé de changer notre dénoûment, et l'ancien, tel qu'il avait été conçu, a été relégué à la fin de la pièce, dans les Variantes.” (p. 130)

Em *Les Doigts de Fée* é muito evidente como a construção das réplicas, o uso das palavras, se faz em função do palco e como Scribe as entrança nas ações. Bastará, penso, olharmos alguns extratos para nos apercebermos desta realidade:

“(…) RICHARD, *bégayant*. Madame votre tante... m'a invité, hier, à passer cette journée au château./HÉLÈNE. Ma grand' tante songe toujours à nos plaisirs! / RICHARD, *regardant la robe qu'elle tient*. Et vous... vous occupez... de toute la famille. / HÉLÈNE, *gaiement*. Oui, la toilette de ma tante est terminée, j'ai commencé par elle. L'important maintenant, c'est la robe de Berthe... j'espère bien être prête... (*S'établissant sur une chaise à droite.*) à la condition que vous me permettez de travailler pendant que vous serez là. (*Elle s'assied à droite.*)/ RICHARD, *lui approchant le guéridon à droite*. /Je vous aiderai même!.. (*Regardant la robe qu'elle tient.*) Que d'ouvrage fait depuis hier! (...)” (Ato II, Cena I, p.27)

Ou neste outro onde mesmo sem sabermos que se trata de uma cena de enganos: Hèlène é a inesperada costureira e os outros precisam da ajuda da Marquesa. Sentimos nas palavras e na velocidade das réplicas o nervosismo dos familiares e a astúcia de Hèlène:

“ (...) LES PRÉCÉDENTS, JOSÉPHINE, *sortant de l'appartement à gauche, tenant à la main de la gaze et des rubans.*/ JOSÉPHINE *fait quelques pas, aperçoit Hèlène, pousse un cri de joie*. Ah! quelle arrivée inattendue ! Vous, Madame!.. vous! oh! que ma maîtresse va être heureuse! (*au comte et a Tristan qui veulent l'empêcher de sortir.*) Ne me retenez pas, ne me retenez pas !.. je cours la prévenir. (*Elle s'élançe dans l'appartement à droite et*

disparaît.)/ BERTHE, à Hélène, après un moment de silence général. Tu es donc l'amie de la marquise?/ HÉLÈNE. A peu près!/ LA COMTESSE. Et tu es reçue chez elle?/ HÉLÈNE. Toujours!/ LE COMTE. Tu as donc du crédit?/ HÉLÈNE. Un peu!/ BERTHE. Du pouvoir sur elle? (...)" (Ato III, Cena XIII , p. 71)

Helene Koon e Richard Switzer (1980) concluem a sua análise de *Les Doigts de Fée* com um comentário que resume não só a forma como Scribe desenha as suas personagens mas, acima de tudo e como já referi, a única maneira de ler realmente todos os seus textos: "(...) He does not probe and develop in detail [as personagens], but sketches in all the necessary lines and leaves it for actors to fill in the substance" (p. 82).

Quer se pense em *Les Doigts de Fée*, em *Le menteur Véridique* ou nos relativamente mais conhecidos *Bertrand et Raton* e *Le Verre d'eau*, o problema de grande parte da análise e crítica literária aos textos de Scribe parece ser o mesmo: procurar neles um rigor normalizado na construção das personagens e no desenrolar das ações, como na gramática e na sintaxe, que corresponda aos modelos "da época" e nos permitisse de alguma forma enquadrá-lo como Romântico, Realista ou Naturalista ainda que vagamente excêntrico. Na realidade, procurar em Scribe um contributo para a "Literatura" nestes termos é um exercício inútil. Scribe escrevia para o palco e a eficácia cénica era a sua maior preocupação, tudo o resto, preceitos e normas de composição escrita, secundário. Algum caminho terá necessariamente de ser feito para que os textos para cena possam ser lidos como "outra coisa"⁸ e, talvez então, se perceba melhor que lugar ocupam na verdade as peças de Scribe no cenário das opções estéticas novecentistas.

⁸ O mais radical exemplo que conheço de tentativa de contorno desta ruptura entre o texto de cena publicado e o seu processo de "redução" a "Literatura pura" (com as consequentes dificuldades e arbitrariedades de leitura) é de Robert Lepage que fez publicar a única versão do seu texto do espetáculo continuação da sua celebrada "Trilogia dos Dragões", "The Blue Dragon", em banda desenhada (LEPAGE, Robert, Michaud, Marie, Jourdain, Fred, *The Blue Dragon*, Toronto: Anansi, 2011).

III: AS PALAVRAS DITAS

Charles Lenient (1898: todas as citações, 291-292) em *La Comédie en France au XIX Siècle*, tece em pormenor alguns comentários curiosos sobre a forma como Eugène Scribe constrói as suas réplicas com base numa linguagem coloquial, que as peças afluadas acima demonstram bem. É um breve trecho que vale a pena citar. Lenient começa por citar Gustave Planche, crítico da influentíssima *Révue des Deux Mondes*:

“Pourquoi M. Scribe s'est-il montré si sévère aux caprices de notre langue? Pourquoi n'a-t-il pas obéi aux lois de cette maîtresse souveraine qui sait régenter jusqu'aux rois? Pourquoi n'a-t-il pas fléchi les genoux devant la Grammaire? Belle question vraiment! Quand on est, comme M. Scribe, seigneur absolu de toutes les pensées qui se récitent, se chantent ou se dansent dans toute l'étendue de la capitale, quand on a brillé comme lui dans le ballet, le mélodrame et le vaudeville, est-ce qu'on a le temps de penser à de pareilles misères?”

Seria por ignorância? pergunta-se Lenient. Isso não, afinal tratava-se de um emérito estudante de *Sainte-Barbe*. O verdadeiro motivo, acrescenta, “c'est qu'il n'a ou ne prend pas le temps d'écrire, emporté qu'il est par l'action et le mouvement d'une production incessante”. E terá “estilo”? A resposta de Lenient é particularmente digna de atenção porque realça não a técnica de construção ou os artifícios narrativos, não, portanto, os elementos cruciais daquilo a que chamamos hoje “pièce bien faite”, mas o modo como se diz:

“Peut-on dire qu'il n'ait point de style? Il en a un qui lui appartient avec ses qualités et ses défauts: celui de la conversation courante, facile, naturelle, brisée, hachée, coupée de points suspensifs, émaillée çà et là de traits, de concet ayant même parfois son genre de préciosité bourgeoise, le tout mêlé de négligences et même d'incorrections.”

E junta uma pequena história que lhe teria sido contada por Legouvé a propósito do notório desprezo de Scribe pela sintaxe e pela gramática em nome do palco. Conta ele que, assistindo aos ensaios de uma peça, Legouvé se dá conta de uma frase incorreta e chama a atenção de Scribe para o facto, propondo-lhe uma outra redação: “Non, non, mon cher ami (...) c'est trop long, je n'ai pas le temps: ma phrase n'est peut-être pas très orthodoxe, mais la situation court; il faut que la phrase fasse comme elle, c'est ce que j'appelle le style économique”. Deitando assim borda fora Théophile Gautier e todos aqueles que como ele acreditavam que o estilo, a procura incessante da palavra correta, o esforço para evitar uma consonância e o respeito

escrupuloso pelas regras perfeitas da gramática que caracterizava os “grands fournisseurs dramatiques”, concretizava a ânsia legítima de atingir, uma vez pelo menos, o cerne da “literatura”: “c'est la durée, c'est l'éternité”, diz Gautier pela pena de Lenient. A conversação corrente, “fácil”, ágil, que atropela regras, simplifica procedimentos, encurta formas cerimoniosas, ignora regras de composição e se parece até nos detalhes como pessoas a falar umas com as outras faz, portanto, parte de uma outra dimensão. E percebe-se que se sinta como um absurdo que seja precisamente com ela que “la foule” se identifica, a ela quem procura e ela que acarinha.

Mas a citada resposta de Scribe a Legouvé é um pouco mais do que a demonstração de dois modos diversos de equacionar a relação do texto com a cena: é também a demonstração de uma compreensão invulgar do jogo cénico e da escrita que o alimenta. Scribe resume numa frase,“(…) c'est trop long, je n'ai pas le temps (...)”, grande parte daquilo que constitui ainda hoje uma parte fundamental do discurso técnico de construção do texto dramático. Scribe sabe aquilo que Gautier, Legouvé e Lenient neste caso, não sabem ou preferem ignorar: que o comprimento das réplicas condiciona a velocidade da ação; que qualquer pedaço de diálogo muito longo implica obrigatoriamente pensar nos interlocutores em cena, isto é dar-lhes formas de se ocuparem *antes* de iniciar a “tirada” e prolongá-las; que um texto rápido, um texto de réplicas curtas, nem condiciona nem obriga a ações rápidas mas que um texto longo as desacelera sem remédio, e tem por isso de ser uma opção racional em função do espetáculo, não um acidente ou um acaso “literário” que se constata na noite da estreia. Scribe sabe-o muito bem, e sabe que se o dramaturgo não o souber fazer bem, os atores na sua suprema liberdade interpretativa o saberão fazer no palco, reagindo aos risos e apupos, aos comentários e aos bocejos do público.

O “tempo” de Scribe não é aquele que Lenient parece ligar ao “Teatro industrial” na sua voragem insaciável por novidades que obrigaram a produzir torrencialmente, sem as pausas necessárias à maceração literária e ao apuro lexical e gramatical necessário. É uma leitura justa e em boa parte verdadeira. Mas, o “tempo” de Scribe é sempre o tempo de cena, o “tempo” do jogo teatral e nada mais. Embora não me seja difícil concordar com aqueles que lamentam essa falta de digestão e apuro, como o próprio Lenient, Helen Koon e Richard Switzer ou Jean-Claude Yon por

exemplo, não posso, por deformação, deixar de pensar quando toca a impulsos e obrigações torrenciais de escrita, em Camilo Castelo Branco. Ou em Lope de Vega.

Seja como for algo é agora menos incerto. Há alguns consensos: Scribe altera profundamente a cena teatral do século XIX. Koon e Switzer (1980: 35-40) e Yon (2000: 177-194) fazem ambos a leitura dos seus contributos: mistura de géneros, inovações na estrutura e no ritmo do texto, desprezo pelas regras “aristotélicas” de unidade quando o jogo cénico e o tecido da trama o impõem e um discurso coloquial primorosamente construído. No que aqui nos interessa o percurso de inovação é facilmente enunciável. Scribe utiliza um género popular muito marginal, o “vaudeville”, para lhe introduzir grandes alterações que o transformarão noutra coisa, a “comédie-vaudeville”. As alterações são de conteúdo, introduzindo uma narrativa de abordagem das preocupações e realidades do tempo estranhas a um género estruturado sobre o discorrer solto sobre mundaniedade e a piada brejeira. Mas são também técnicas e formais, contando uma história e engendrando um enredo já com linhas paralelas de desenvolvimento da fábula e fortemente centrado nas ações. Este novo “género” tem ainda algumas características do “vaudeville”, a exuberância dos figurinos, o recurso a “efeitos cénicos”, a simplicidade dos cenários e uma forma de construção em pequenas cenas que Scribe, em regra, manterá. O outro elemento de identidade que a “comédie-vaudeville” herda é a utilização dos “couplets” mas Scribe, como vimos atrás, utiliza-os já exclusivamente como elemento de ligação e acabará por os abandonar completamente. O que o longo estágio na “comédie-vaudeville” lhe permite é sobretudo aperfeiçoar o uso de cenas breves dispostas sobre linhas de ação paralelas e a construção de redes de causalidade por vezes de grande complexidade, mas sempre seguido o princípio que tão limpidamente expõe em “Le Verre d’Eau”: as coisas mais banais são frequentemente a origem dos grandes acontecimentos. E permite, é claro, experimentar e reexperimentar o uso da linguagem coloquial. São estes os ingredientes que transportará para as suas “comédias” agora para a *Comédie-Française*, como “La Camaraderie” ou “Les Doigts de Fée”. Estas alterações são apoteoticamente recebidas pelo público durante um período muito longo. Depois, transformam-se.

Como vimos, fica até hoje uma espécie de rasto longínquo e difuso sob a designação genérica de “pièce bien faite”. Um termo que carece mais de substância

do que de decodificação mas tem servido enunciados que varrem Scribe para uma marginalidade toda alicerçada na “ignorância” e no “desconhecimento” congênito ou adquirido do “público”.

Quando em 1815 o jovem Scribe propõe ao público parisiense, coisa que provavelmente nunca se saberá como conseguiu fazer, uma peça sobre a popular Guarda Nacional onde se fala como se fala na rua, como falariam entre si os Guardas, sem “calão” no entanto nem nesta nem em nenhuma outra peça sua, alterou profundamente o espetáculo. De tal forma que até ele demorou o seu tempo a perceber e decantar esta “nova forma de falar”. *Une nuit de la Garde nationale* faz a proposta e a recepção é extraordinária, já o sabemos. É essa a maior diferença. E essa diferença transforma-se em intimidade, em simulação de permissão para entrar noutros universos.

Ler *Une nuit de la Garde nationale* não será um exercício fácil mas é uma experiência muito estimulante. Nem tudo está lá ainda mas aquilo que esperávamos encontrar já lá está: o ritmo das réplicas calculado em função dos movimentos cénicos, as contracenias perfeitamente equilibradas e a linguagem simples, direta. Não admira que o público se tivesse deixado envolver neste novo som que tão bem conhecia. Finalmente diziam-se coisas num palco com a mesma cadência, o mesmo “desleixo”, a mesma velocidade com que se falava em casa, no trabalho e na rua – e, grande descoberta, com essas palavras simples faziam-se os maiores negócios, as mais torpes conspirações, as maiores conquistas, desafios, anúncios de morte, partos e casamentos. Não é isto uma conquista inestimável? É.

Doravante, para alguns pelo menos, a história (“uma ideia é tudo aquilo de que preciso”, dizia Scribe) é quase irrelevante e a trama, o enredo, é quase tudo. E a trama são as palavras tecidas com ações cénicas, a trama é o tecido “do que realmente acontece”. Efémera, claro. Mais “teatral” é difícil.

Esta aquisição da palavra coloquial para o território do texto teatral não foi pacífica e Scribe pagou-a bem caro. É, digamos assim, um campo de batalha paralelo onde podemos assistir ao seu assassinato em termos e com armas que não são as suas. Demonstrado o absurdo da suposta ignorância dos clássicos: Scribe sabia mais latim e grego, tinha lido tanto ou mais do que os criticavam. Periclitando o argumento da avidez por dinheiro: os juristas, que podia ter escolhido ser, ocupavam o topo da

hierarquia remuneratória francesa a distância considerável de todos os outros além de que ganhar dinheiro trabalhando não era de todo um crime; inatacável na sua relação com os seus colaboradores e com os seus pares, ao contrário de Dumas, por exemplo, parte do movimento de renovação das práticas teatrais centra-se em detalhes de construção. A gramática e a sintaxe, mais do que qualquer outro mecanismo de valores, reduziram-no à expressão mínima. Não, entenda-se bem, porque vencidas as disputas laterais de que Lenient nos dá acima um exemplo não tenha sido a linguagem coloquial absorvida e trabalhada por muitos, mas porque foi ela quem ao colocar Scribe no centro da máquina cultural francesa do século XIX o torna o alvo preferido a abater. É, digamos desta forma, natural que assim seja – estamos a falar de Scribe, logo ele, convém que nunca nos esqueçamos, desprovido de poesia, de lirismo e estilo. No entanto nem uma palavra sobre a linguagem, sobre a gramática ou a sintaxe. Nem de Zola, que tenho como um dos mais inteligentes e interessantes estetas de oitocentos, nem das “novidades” cénicas e de teoria da criação artística que virão, em ritmo crescente e de várias direções, no último quartel do século.

Adquirida e absorvida esta “nova” dimensão da palavra no campo específico do Teatro cria-se imediatamente uma nova plataforma de pensar e estruturar o texto. Queria que ficasse muito claro que o que quero dizer é que o paradigma de escrita se altera profundamente quando pensamos não em função de um esquema obrigatório de composição e dos géneros, prosaicos ou poéticos, herdados do século XVIII, mas de uma moldura de discurso muito próxima do pensamento corrente. Podemos, é evidente, distorcer, aceitar ou recusar a coloquialidade mas partimos dela com toda a naturalidade. Esta forma de escrever, a forma como Scribe escreve, é a base de grande parte do texto cénico desde meados do século XIX. Não é só uma questão de estrutura narrativa ou de composição de cenas, é uma simples questão de palavras criteriosamente escolhidas, articuladas em frases cuidadosamente construídas, formando réplicas teatrais dinâmicas.

Não seria isto que enchia “The Globe” em 1600? Não seria isto que Jean-François Ducis com as suas “traduções” adaptadas procurava em Shakespeare, com a melhor das intenções, depois do “desastre Voltaire” de finais do século XVIII? Não seria porque sistematicamente se forçavam as palavras leves do “bardo” a enrolar na retórica gramatical ou na apertada métrica das fórmulas poéticas que os seus textos

sublimes se tornavam em França e no mundo um aborrecimento insuportável, cada vez mais longe do palco e abrigado nas estantes dos raros políglotas e na intimidade das representações “de salon”? Talvez não. A verdade é que só quando a linguagem se liberta e as primeiras traduções “livres” chegam a cena, Shakespeare começa a ser algo parecido com um dramaturgo popular revisitado e mesmo os seus textos originais ganham um outro sabor e entendimento. É uma descoberta saber que se pode falar em palco, e ler, “como se fala”. E dizer assim as coisas mais incríveis, contar assim todas as histórias. É esta conquista de uma “liberdade fundamental” que devemos, em muito, a Eugène Scribe.

“The dissolution processes of drama on the textual level (...) correspond with the development towards a theatre which is no longer even based on “drama” – be it (...) open or closed, pyramidal or circular, epic or lyrical, focused more on character or more on plot. (...) Certainly, even throughout the modern era, the modern theatre for its devotees was an event in which the dramatic text played only one part – and often not the most important – of the experiences sought. Yet despite all the individual entertaining effects of the staging, the textual elements of the plot, character (or at least *dramatis personae*) and a moving story predominantly told in dialogue remained the structuring components.” (LEHMANN, 1999: 30 - 31)

Esta citação de Hans-Thies Lehmann resume um certo tipo de discurso seminal sobre as práticas contemporâneas de teatro segundo o qual a metamorfose de um objecto teatral, ficcionado e simpático por natureza, em experiência teatral pós-dramática cuja dimensão de exposição é determinante (cf. MONTEIRO, 2011: 322-323) e se dá primordialmente pela “dissolução dos processos do drama ao nível do texto”. Lehmann situa de forma genérica o início da “crise do drama” nos últimos vinte anos do século XIX e de modo mais preciso, no que ao texto diz respeito, argumenta: “New forms of texts develop that contain narration and references to reality only in distorted and rudimentary shape: Gertrude Stein’s “Landscape Play”, Antonin Artaud’s texts for his “Theatre of Cruelty”, Witkiewicz’s theatre of “pure form”. These “deconstructed” kinds of texts anticipate literary elements of postdramatic theatre aesthetics” (LEHMANN, 1999: 49). Do que é que estamos a falar exactamente é mais incerto. Talvez uma súpula, de Bernd Stegemann, nos possa ser de alguma utilidade

quando descreve o teatro pós-dramático como o que assume na essência que “todas as tentativas de fazer teatro com os ingredientes básicos de uma situação dramática, personagem e história são obsoletas. As relações entre drama e a tradução teatralizada de eventos terminou e a miríade de formas de inspiração teatral que podem ser encontradas no drama, recusadas. O teatro pós-dramático tem assim duas dimensões distintas: já não olha a sua função como produtor de texto dramático e rejeita a estrutura fundada em situações dramáticas como base do trabalho do actor” (STEGEMANN, 2009: 2).

Lidos ao extremo da indefinição os conceitos em causa poderíamos ser levados a pensar que algumas das práticas teatrais contemporâneas que se reivindicam de pós-dramáticas, vistas do lado do texto, já nada têm que com ele se relacione. Não creio que assim seja. Mesmo que a tradução cénica ou a exposição performativa não o evidenciem há elementos fulcrais do texto dramático estruturado que parecem ter sobrevivido praticamente intactos apesar de todas as suas metamorfoses: uma *linguagem coloquial* dominante dialogal ou não, uma estrutura baseada em nódulos que se sucedem de forma conexa ou desconexa e uma personagem cujas acções se autonomizam da fábula, se fábula eventualmente pré-existe. Isto é, aceita-se facilmente, já não estamos a falar de “drama” mas é ainda de texto dramático que podemos falar. Encontramos evidências disso porventura tanto nos actos performativos em si como nos casos mais radicais nos textos ou guiões que lhes dão suporte.

O “discurso coloquial” em todos os seus múltiplos desdobramentos, estruturas não sequenciais e um novo tipo de personagem são, no essencial, aquisições feitas em plena antecâmara da “crise do drama”, como a define Lehmann, e se prolongam no tempo reivindicando muitas vezes uma nova forma de entendimento do teatro fruto de uma nova atitude de resposta aos desafios estéticos, sociais e políticos da contemporaneidade. A forma como se tornaram dominantes é, seguramente, fruto de uma multidão de protagonistas e factores múltiplos mas é ainda Scribe que podemos colocar na sua génese.

Como é Scribe que podemos encontrar certamente ainda hoje na esmagadora maioria dos grandes “carpinteiros” do texto cénico. Menos no “prototype of trivial

dramaturgy and unimaginative technique, the symbol of an abstract formalism [da *pièce bien faite*] ” (PAVIS, 1998: 439) que nada lhe deve mas muito na atenção ao jogo cénico, no trabalho sobre estrutura, no equilíbrio e ligação de cenas, encadeamento de ações e remates de enredo que na sua diversidade podemos descobrir nas propostas de “oficina” de escrita de David Edgar (2009), Sanchis Sinisterra (2002), Robert McKee (1998), Ricardo Halac (2006), Linda Seger (1999) ou Gabriel García Márquez (2003), por exemplo. “L’idée est à tous, la forme est à chacun”, dizia Scribe (in BARA, 2004:93), é uma atitude que sentimos pulsar com vivacidade na escrita dramática contemporânea. Porém concretizá-la requer trabalho, esforço e técnica.

Permito-me ainda um apontamento sobre dois textos que poderíamos tomar como de rutura com o coloquial. Em 1938, Gertrude Stein, escreve *Doctor Faustus Lights the Lights*: “(...) Let me alone/oh let me alone/Dog and boy let me alone oh let me alone/Leave me alone/Let me be alone/ little boy and dog/let me alone (...) (in CARDULLO e KNOFF, 2001:428) onde existe certamente a tentação de distância da linguagem coloquial. Mas, como Sarah Bay-Cheng (2004) realça sobre a totalidade da produção dramática de Stein subsiste uma musicalidade e uma consistência que só encontra acolhimento nas palavras que trocamos uns com os outros. As palavras suspensas de Stein desenhadas como *fotogramas*, “I am I yes sir I am I. / I am I yes madame am I I. / When I am I am I I.” (Stein, extrato da peça *Identity*, cit. in BAY-CHENG: 24) alteram decerto a percepção do “tempo” mas não a das palavras e das intenções que traduzem (cf. BAY-CHENG: 27-45). Por isso encontramos aqui a cada réplica o suporte da palavra livre, o som, e a dinâmica imposta pelo discurso corrente. É precisamente por isso que mesmo que remetamos os textos de Stein, como Lehmann, para o campo do “ drama desconstruído”, se podem reconhecer tão bem todos os elementos do discurso oral comum. Palavras e interjeições com a mesma liberdade do quotidiano. Palavras de leitura fácil que se encadeiam com o nosso próprio discurso enquanto espectadores. É de facto um jogo com as palavras comuns que Stein propõe, um convite a deixarmo-nos surpreender pela música das palavras vulgares. A mesma solicitação, salvaguardadas todas as distâncias, que Scribe propõe na abertura de *Une nuit de la Garde nationale* quando, antes de mergulharmos na rede intrincada dos seus sub-enredos tecnicamente tão “shakespearianos”, dois homens sentados a uma mesa dizem um ao outro: “DORVAL. Quatre-vingt-dix, quatre-

vingt-onze, et la dernière quatre-vingt-douze, quatre-vingt-treize, gagné.Vous êtes capot, monsieur Pigeon./ PIGEON. Soit! je ne suis pas fâché que la partie soit finie. Je m'en vais dormir./DORVAL. Bah! Déjà?” (SCRIBE, 1876 a: 213).

Em 1992, David Hirson estreia na Broadway a comédia *La Bête*. O êxito da peça é surpreendente. A crítica espanta-se com o acolhimento pelo “grande público” em Nova Iorque e em Londres a um texto “diferente”. A diferença é que Hirson escreve em versos alexandrinos: “VALERE: Too mild! Too mild! It’s, more than dear to me! / I liken syntax to morality - / Its laws inviolate in such a way/ That damned is he who dares to disobey! /Diction, like aesthetics, is more free: / It’s where we show our creativity/ By choosing metaphors and ways of speech - /I’d say “the shell-crushed strand”; you’d say “the beach”/ Semantics is like... (hang on... let me see.../ I’ve used aesthetics and morality...)/ Semantics is like... SWIMMING!... (no, that’s bad!/ O, DAMMIT! DAMMIT! DAMN! I thought I had/ A brilliant speech developing! DOMMAGE!) / Well... back to our exciting persiflage...” (HIRSON, 2001: 33). Porém não há aqui nada de grandiloquente, o ritmo é à nascença coloquial, coloquiais as palavras. O que Hirson faz é reinventar, num constrangimento auto-imposto, as palavras com que falamos. Simples.

CONCLUSÃO

As centenas de textos de produção “Scribe” permanecem ainda hoje como o melhor aval e o mais expressivo desmentido do processo de minorização a que foi sujeito um dos dramaturgos fundamentais para entender as práticas teatrais do teatro ocidental do século XIX e o modo como as técnicas de escrita dramática se desenvolvem desde então até hoje.

Algumas das questões com que podem ser confrontados os dramaturgos da nossa modernidade são as mesmas a que Scribe e os seus contemporâneos se viram obrigados a dar resposta. A pergunta que Scribe faria era à luz do que vimos: “Escreve-se para ser representado, inesperadamente descoberto por outros, oferecido sem defesa aos que desconhecemos ou não?” Pode parecer uma pergunta demasiado simples mas tenho para mim que continua a ser obrigatória a sua resposta porque dela depende tudo o que se escreve e como se escreve. Eugène Scribe disse que sim, centenas de vezes que sim. Escritor torrencial respondeu de forma exemplar a algumas das contingências do seu tempo e da sua biografia. Soube, durante cerca de meio século, viver com a censura, aliciar os diversos poderes políticos, contornar as direções dos Teatros, ganhar o empenho de criativos e técnicos de palco, satisfazer a “indústria” do teatro e ajudá-la num processo sustentado de crescimento e resistência. Renovou as práticas teatrais de início do século XIX ignorando, misturando ou transformando profundamente géneros e fórmulas herdadas do século anterior. Soube ainda impor um sistema de retribuição dos escritores para palco que, para o bem e para o mal, inquinaria de forma que podemos desprezar mas não ignorar as questões da escrita dramática como “arte pura” e a dos dramaturgos como “puros artistas” fruto da sua eminente necessidade de ligação à produção “industrializada” de prazer estético e entretenimento.

Quando iniciei este mergulho no “universo Scribe” estava longe de pensar que encontraria repetidamente a confirmação, em parte, daquilo que tinha sentido a partir da leitura, sem critério, de quatro ou cinco dos seus textos. Isto é, como escreve René Doumic em 1893, (...) *il est nécessaire de se rappeler comment s'est opéré le progrès au théâtre en notre siècle. C'est du théâtre de Scribe que tout est parti*” (p.viii). Não há em Doumic nenhuma tentativa de hipervalorização do dramaturgo, como sublinhará repetidamente na continuidade do seu texto, apenas a simples

constatação de um facto. Espero ter conseguido clarificar este papel pioneiro de Scribe porque dele decorrem três possíveis afirmações com efeitos práticos na abordagem da escrita teatral contemporânea.

A primeira é que as inovações formais trazidas por ele à cena se prolongam, com clareza e grande consenso da crítica até aos grandes autores clássicos de início do século XX. Situação que, no fundamental, me parece abundantemente tratada pela literatura quer em relação a Ibsen quer a Tchekov, Strindberg ou Shaw. É, recorde-se, ao conjunto dessas estratégias de construção do texto dramático que, em convenção solta, se chama “*pièce bien faite*”. O que não consegui encontrar, no domínio do estudo das peças de Scribe foi uma única razão objectiva para depreciar as suas técnicas de escrita. Pelo contrário. Se isolarmos o modo como resolve alguns problemas e acordarmos, pelo menos em parte, sobre os elementos fundamentais de um texto dramático “bem feito” e se tivermos clarificada uma atitude perante o público e a cena que os respeite por igual, então Scribe pode ser certamente um vasto e proveitoso campo de reflexão.

A segunda afirmação é a de que as peças de Scribe desempenham através de “traduções-apropriações-adaptações” pelas práticas cénicas de diversos países um papel importante no desenho de uma “realidade teatral nacional”. Portugal, de que se dá o exemplo marcante de Almeida Garrett, merecia certamente um estudo aprofundado quer sobre esta relação que procura em Scribe, na sua criatividade e arte de fazer, simultaneamente uma plataforma de entendimento com o público local “alargado” e um “modelo” eficaz de construção de peças, quer sobre os seus eventuais frutos.

A terceira afirmação é a de que todas as inovações que possamos atribuir a Scribe aquela que é verdadeiramente determinante é a do seu domínio sobre a palavra coloquial e de ter transposto para o palco as suas modelações inesgotáveis e o seu ritmo como elemento de composição do texto mais do que os seus enredos episódicos, a relativa fragmentação narrativa e a não sujeição às unidades de local, tempo e espaço que vão beber a uma certa herança de “práticos” de cena, Shakespeare, Corneille ou Molière.

A ideia de que se pode encontrar na leitura das peças de Eugène Scribe alimento para reflexão sobre a construção do texto não é de todo nova. Sardou

repetia-a incansavelmente: “Lisez Scribe! Etudiez Scribe! C'est chez lui que vous apprendrez le théâtre” (cit. in SARCEY, 1901: 116-117). Em boa parte este campo de aprendizagem mantém-se ativo nas linhas mestras da aprendizagem formal ou informal do ofício de dramaturgo ou guionista. Chamar a atenção para o perfeito domínio da linguagem coloquial na sua relação com o palco que Scribe inaugura é talvez uma forma tímida de apelar ao seu estudo como outra fonte de conhecimento sobre o texto dramático e à redescoberta de um texto em equilíbrio precário que não vive senão da sua relação com a cena e com o público. E ocasionalmente lhe sobrevive.

Esta compreensão de que ao texto tudo é permitido, desde que se mantenha identificável, ou, em extremo, mantenha a possibilidade de remissão para o identificável, é válida mesmo quando alegadamente se procura uma qualquer forma de irracionalidade: “Os textos de [Robert] Wilson (...) incluem erros ortográficos, incorreções gramaticais e de pontuação como forma de evitar o uso convencional e o significado das palavras” (GOLDBERG, 2011: 187). Uma tarefa irrealizável, como comprovam todas as suas criações. Uma palavra é sempre uma “palavra reconhecível”, como nos demonstrou Jarry. Mas, no teatro, uma palavra é já um discurso coloquial.

Porque a palavra é imparável no despoletar de uma fábula que contamos a nós mesmos, Yoko Ono propunha aos seus espectadores um desafio que não é estranho neste contexto: “desenhem um mapa imaginário... prossigam o caminho numa rua existente de acordo com o mapa...” (idem: 154). No teatro o mapa é essa possibilidade de encontrar o outro. E é um mapa que se aprende a desenhar.

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO DE SANTOS, José Luis (1998), *La escritura dramática*, Madrid; Castalia
- ARTAUD, Antonin [1964], *Le Théâtre et son Double*, Paris: Gallimard, ed. 1985
- ARTAUD, Antonin [1935], *Les Cenci*, ed. E notas Michel Corvin, Paris: Gallimard, ed. 2011
- BAPST, Germain (1893), *Essai sur l'histoire du théâtre: la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris: Hachette
- BARA, Olivier (2004), "Balzac en vaudeville: manipulations et appropriations du roman par la scène parisienne, 1830-1840" in Bourdin, Phillipe e Loubinoux, Gérard, *La Scène Bâtarde; entre lumières et romantisme*, Paris: Service Universités Culture, pp. 93-112
- BARATA, José Oliveira, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991
- BAYARD, [Jean Françoise] (1855), *Théâtre de J.F. Bayard, précédé d'une notice par M. Eugène Scribe*, Paris: Hachette, vol. I
- BAY-CHENG, Sarah (2004), *Mama Dada: Gertrud Stein's Avant-Garde Theater*, Nova Iorque, Londres: Routledge
- BEAUMARCHAIS, Pierre [1784] *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro*, Paris: J'ai lu, ed. 2004
- BENETT, Susan (1997), *Theatre Audiences: A Theory of production and reception*, Nova Iorque, Londres: Routledge, 2ª ed. 2005
- BENJAMIN, Walter [1927-1940], "Paris, the Capital of the Nineteenth Century" (1935) e "Paris, Capital of the Nineteenth Century" (1939) in *The Arcades Project*, Cambridge (USA), Londres (UK): Belknap Press of Harvard University Press, ed. 2002, pp. 3 – 26
- BERGHAUS, Gunter, ed. (1996), *Fascism and Theatre: Comparative Studies of the aesthetics and politics of Performance in Europe 1925-1945*, Oxford/Providence: Bergahn
- BESNIER, Patrick (2010), "Signe des Temps!: les spectacles pendant les Expositions universelles", in Jean-Claude Yon, dir., *Les Spectacles Sous Le Second Empire*, Paris: Armand Colin, pp. 252-259
- BORIE, Monique, Rougemont, Martine de, Scherer, Jacques (org.) (1996), *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*, Lisboa: F. C. G.
- BOURDIEU, Pierre (1982), *O Que Falar Quer Dizer: A Economia das Trocas Linguísticas*, Lisboa: Difel, ed. 1998
- BRACKER, Egbert J. (2005), *Pointing at the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics*, Cambridge (USA); Londres: Center for Hellenic Studies – Harvard University
- BROOK, Peter (1991), *O Diabo é o Aborrecimento: Conversas sobre Teatro*, Porto: Asa, ed. 1993
- CALDERA, Ermanno, "Diferentes Maneras de Traducir a Scribe", pp. 429-436:
<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/diferentes-maneras-de-traducir-a-scribe-0/>

(acedido em 23.05.2012)

CARDULLO, Bert e Knopf, Robert (org.) (2001), *Theater of the Avant-Garde: 1890-1950: A critical Anthology*, New Haven; Londres: Yale University Press

CARDWELL, Douglas (1983): “Well-Made Play of Eugène Scribe”; s/l: American Association of Teachers of French; *The French Review*, vol. 56, nº 6, pp.876 a 884

CARLSON, Marvin (1993), *Theories of the Theatre: A Historical and Critical survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca (USA); Londres: Cornell University Press

CHANUT, Jean-Marie, Heffer, Jean, Mairesse, Jacques, Postel-Vinay, Gilles, “Les disparités de salaires en France au XIXe siècle” in *Histoire & Mesure*, 1995 volume 10 – nº3-4, pp. 381-409.

CHARLE, Christophe (2008), *Théâtres en Capitales: Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris: Albin Michel

COELHO, Jacinto do Prado (dir), *Dicionário de Literatura*, Porto: Figueirinhas, 1978, vol. 4

COLBECK [Charles] (1885) “Biographical Memoire” in Eugène Scribe, *Le Verre d’eau*, Cambridge: Cambridge University Press

CORASSAN, Charles (1861), *Vérités et sévérités*, Paris: Poulet-Malassis et De Broise

CORVIN, Michel (1991), *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Paris: Bordas

CORVIN, Michel (2011) in “Préface”, Antonin Artaud [1935], *Les Cenci*, Paris: Gallimard

DESNOYERS, Louis (1847), “Un peu d’ histoire á propos de roman (deuxième article)” in Lise Dumasy, ed., *La querelle du roman-feuilleton: Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble: ELLUG – Université Stendhal, 1999, pp. 134 a 141

DEVIGNES, Stéphane (2010),” Le théâtre “littéraire” du Second Empire: les charmes de “l’ esprit français”, in Jean-Claude Yon, dir., *Les Spectacles Sous Le Second Empire*, Paris: Armand Colin, pp. 138-148

DOUMIC, René (1893), *De Scribe a Ibsen: causeries sur le Théâtre Contemporain*, Paris: Paul Delaplane

DU BLED, Victor (1930) *Le Salon de la “Revue des Deux Mondes”*, Paris: Bloud et Gay

DUMAS, Alexandre (1884), *Mes mémoires*, Paris: Calmann Lévy, IX série

DUMASY, Lise (1999) ed., *La querelle du roman-feuilleton: Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble: ELLUG – Université Stendhal

DURAND, Pascal (2006), “De la “littérature industrielle” au “poème populaire moderne”:
Filtrages médiatiques et littéraires de la “culture de masse” au XIXe siècle”, in Mollier, Jean-Yves; Sirinelli, Jean-François e Vallotton, François, coord., *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860-1940*, Paris: PUF, pp. 23 a 36

EDGAR, David (2009), *How the Plays Work*, Londres: Nick Hern, ed. 2012

- EGGERT, Charles A. (1909), “Introdução e notas” in *Le Verre D’Eau ou Les Effets et les Causes*, Eugène Scribe, Toronto: The Copp Clark Company
- FERREIRA, Teresa A. S. Duarte [Introdução, catalogação e índices] (1999), *Catálogo da Coleção de Códices (COD. 12888-13292) – Biblioteca Nacional*, Lisboa: Biblioteca Nacional
- G.M.G. (1908), *The Stage Censor: an historical sketch; 1544-1907*, Londres: Sampson Low, Marston and Company
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel (2003), *Cómo se Cuenta un Conto*, Barcelona: Random House Mondadori
- GARRETT, Almeida [1848], *Falar Verdade a Mentir*, Porto: Porto Editora, introdução e notas de Glória Bastos e Ana Isabel Vasconcelos, ed. 1999
- GASSIN, Roberto Dengler, “Apuntes sobre el teatro vudevilesco de Scribe Y su acogida en las tablas madrilenas”: http://dialnet.unirioja.es/servlet/dcfichero_articulo?codigo=3411280
(acedido em 03.01.2013)
- GASSIN, Roberto Dengler, “No más mostrador” de Eugène Scribe, en la traducción de Mariano José de Larra (1831)”: <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/no-ms-mostrador-de-eugene-scribe-en-la-traduccin-de-mariano-jos-de-larra-1831-0/>
(acedido em 03.11.2012)
- GAUTIER, Théophile (1859), *Histoire de l’art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris: Hetzel, 2ª série
- GIES, David Thatcher (1994), *The Theatre in Nineteenth Century: Spain*, Cambridge: University Press, ed. 2005
- GOLDBERG, RoseLee (2011), *Performance Art: From Futurism to the Present*, Londres: Thames & Hudson, 3ª ed.
- GOLDSTEIN, Robert Justin, ed. (2011), *The Frightful Stage: Political Censorship of the Theater in Nineteenth-century Europe*, Nova Iorque, Oxford: Berghahn
- GOSSE, Étienne (1830), *De l’abolition des Privilèges et de l’émancipation des théâtres*, Paris: Delaunay et Barba
- GRUBER, William E. (2011), *Comic Theaters: Studies in Performance and Audience Response*, Athens (USA), Londres: University of Georgia Press
- HALAC, Ricardo (2006), *Escribir Teatro*, Buenos Aires: Corregidor
- HALLAYS-DABOTH, Victor (1871), *La Censure Dramatique et le Théâtre: histoire des vingt dernières années; 1850-1870*, Paris: E. Dentu
- HEMMINGS, F.W.J. [Frederic William John] (1993), *The Theatre Industry in Nineteenth-Century France*, Cambridge: University Press, ed.1995
- HIRSON, David (2001), *La Bête and Wrong Mountain*, Nova Iorque: Grove Press

INNES, Christopher (2000), *A Sourcebook in Naturalist Theatre*, Londres: Routledge
 KENNEDY, Dennis (2009), *The Spectator and the Spectacle: Audiences in Modernity and Postmodernity*, Cambridge: Cambridge University Press, ed. 2011
 KOON, Helene e SWITZER, Richard (1980), *Eugène Scribe*, Boston: Twayne
 KRAKOVITCH, Odile (1982), "Les romantiques et la censure au théâtre" in *Romantisme*, nº 38, pp. 33-46: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_num_12_38_4573 (acedido em 02.08.2012)
 LATTRE, Alain de (1975), *Le Réalisme Selon Zola; Archéologie d'une Intelligence*, Paris: Presses Universitaires de France
 LEHMANN, Hans-Thies [1999], *Postdramatic Theatre*; Londres: Routledge, 2006
 LENIENT, Charles (1898 a), *La Comédie en France au XIX Siècle*, Paris: Hachette, vol. 1
 LENIENT, Charles (1898 b), *La Comédie en France au XIX Siècle*, Paris: Hachette, vol. 2
 LUCAS, Hippolyte (1863), *Histoire Philosophique et Littéraire du Théâtre Français depuis son origine jusqu'à nos jours*, Bruxelles; Leipzig: Lacroix/ Paris: Jung-Treuttel
 MANGIN, Victor (1838), *De la Décadence des théâtres*, Nantes: Imprimerie du Commerce
 MARSAN, Jules (1913), *La Bataille Romantique*, Paris: Hachette
 MATOS, Ana Cardoso de, Gouzévitch, Marta e Lourenço, Marta C., direção (2010), *Expositions Universelles, Musées Techniques et Société Industrielle = World Exhibitions, Technical Museums and Industrial Society*, Lisboa: Colibri
 McCORMICK, John e PRATASIK, Bennie (1998), *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge: University Press, ed. 2005
 McKEE, Robert (1998), *Story*, Paris: Dixit, ed. Francesa 2001
 MIRECOURT, Eugène de (1855), *Scribe*, Paris: Gustave Havard, 3ª ed.
 MONTEIRO, Paulo Filipe (2010), *Drama e Comunicação*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra
 MONVAL, Georges (1879) *Les Théâtres Subventionnés: Extrait de la Revue Général d'Administration*, Paris, Berger-Levrault
 MORTIER, Alfred (1917), *Dramaturgie de Paris*, Paris: G. Grès
 PAVIS, Patrice (1998): *Dictionary of the Theatre: terms, concepts and analysis*, Toronto: University of Toronto Press
 PAVIS, Patrice (1999), "Líneas y tendencias en la dramaturgia francesa contemporánea" in *Teatro Apuntes*, nº 116, 2º Semestre, pp. 83 a 92
 PÉNET, Martin (2010), "Le Café-concert, un nouveau divertissement populaire" in Jean-Claude Yon, dir., *Les Spectacles Sous Le Second Empire*, Paris: Armand Colin

PETIT DE JULLEVILLE, Louis (1892), *Le Théâtre en France, histoire de la littérature dramatique, depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris: Armand Colin

PRIOLEAU, M. E. (1890), *Histoire du Vaudeville, Résumé des Conférences faites à l'Athénée de Bordeaux*, Bordéus: Feret

PROD'HOMME, J. G., Baker Theodore (1926), "Wagner, Berlioz and Monsieur Scribe: Two Collaborations That Miscarried" in *The Musical Quarterly*, Oxford: Oxford University Press, Vol. 12, nº. 3, Julho, pp. 359-375

RANCIÈRE, Jacques (2008), *O espectador Emancipado*, Lisboa: Orfeu Negro, ed. 2010

REBELL, Hugues [1902] [Georges Grassal], *Victorien Sardou, le théâtre et l'époque*, Paris: Félix Juvin

REIS, Carlos, in "Falar Verdade a Mentir; *Dossier de Digressão*, Almada: Teatro Municipal de Almada, s/d [2011]

RODRIGUES, Graça Almeida (1980), *Breve História da Censura Literária em Portugal*, Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa; Ministério da Educação e Ciência

SAINTE-BEUVE, Charles Augustin (1839), "La littérature industrielle", Paris: *Revue des Deux Mondes*, Quarta série, Vol. 19, julho, pp. 675 a 691

SANTOS, Ana Clara (2003), "A Tradução do teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX: o caso da dramaturgia francesa", in Muñoz Martín, Ricardo (ed.) *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Traducción e Interpretación: Granada 12-14 de Febrero de 2003*, Granada: AIETI, Vol. 1, pp. 495 a 505, disponível in http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_ACS_Traducao.pdf (acedido em 12.01.2013)

SANTOS, Ana Clara (2012), "Invasions Françaises ou les modalités de présence du théâtre français au Portugal", *Carnets, Invasions & Évasions, La France et nous; nous et la France*, numéro spécial automne-hiver 2011-2012, pp. 207-218 in <http://carnets.web.ua.pt/> (acedido em 12.01.2013)

SARAIVA, António José e Lopes, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora, 1978, 10ª ed.

SARCEY, Francisque (1900), *Quarante Ans de Théâtre: Feuilletons dramatiques*, Paris: Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, [Vol. III]

SARCEY, Francisque (1901), *Quarante Ans de Théâtre: Feuilletons dramatiques*, Paris: Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, [Vol. IV]

SAVEV, Catherine (2010), "Le café-concert: um theater parallèle" in Jean-Claude Yon, dir., *Les Spectacles Sous Le Second Empire*, Paris: Armand Colin

SCRIBE, E. e Legouvé, E. [1858], *Les Doigts de Fée*, Paris: Michel Lévy, ed. 1874

- SCRIBE, Eugène (1815), *Encore une nuit de la Garde nationale, ou, Le poste de la barrière: tableau-vaudeville en un acte*, Paris: Fages
- SCRIBE, Eugène (1958), *Historiettes et Proverbes*, Paris: Michel Lévy
- SCRIBE, Eugène (1959), *Théâtre de Eugène Scribe; Opéras-Comiques*, Paris: Michel Lévy, vol. IX
- SCRIBE, Eugène (ed. 1876 a.), *Oeuvres Complètes de Eugène Scribe*, Paris: E. Dentu, Vol. II, 2^a série
- SCRIBE, Eugène (ed. 1876 b.), *Oeuvres Complètes de Eugène Scribe*, Paris: E. Dentu, Vol. III, 2^a série
- SCRIBE, Eugène (ed. 1877), *Oeuvres Complètes de Eugène Scribe*, Paris: E. Dentu, Vol. X, 2^a série
- SCRIBE, Eugène (ed. 1878), *Oeuvres Complètes de Eugène Scribe*, Paris: E. Dentu, Vol. XV, 2^a série
- SEGER, Linda (1999), *Créer des personnages inoubliables*, Paris: Dixit
- SENNETT, Richard (1975), *The Fall of Public Man*, Nova Iorque/Londres: Norton, ed. 1992
- SHAW, George Bernard (1909), *Statement of the evidence in chief of George Bernard Shaw before the Joint-Committee on Stage Plays: Censorship and Theatre Licensing*, Edinburgh: R. and R. Clark
- SINISTERRA, José Sanchis (2002), *La Escena sin Límites*, Ciudad Real: Ñaque
- SOUBIES, Albert (1895), *La Comédie-française depuis l'époque romantique: 1825-1894*, Paris: Fischbacher
- SOUSA, Elisabete M. de (2009), "Eugène Scribe: The Unfortunate Authorship of a Successful Author" in Kierkegaard and the Renaissance and Modern Traditions, ed. Jon Stewart, Farnham (GB): Ashgate, *Kierkegaard Research: Sources, Reception and Resources*, Vol. III, Literature, Drama and Music, pp. 169-184
- STANTON, Stephen S. (1961), "Shaw's Debt To Scribe", PMLA [Modern Language Association], Vol. 76, n^o 5 (Dec.), pp. 575-585 in <http://www.jstor.org/stable/460551> (accedido em 14.02.2011)
- STEGEMANN, Bernd (2009), "After Postdramatic Theatre" in *Theater*; Duke University Press, vol. 39, n. 3, 2009
- STENDHAL (1821-1830), *Correspondance / Stendhal*; établissement du texte et théorie par Henri Martineau, Paris: Le Divan, ed. 1934
- SYER, Katherine (2009), "From Page to Stage: Wagner as Regisseur" in Thomas S. Grey (ed.), *Richard Wagner and His World*, Princeton: University Press, pp. 3-27
- SZONDI, Peter [1965], *Théorie du Drame Moderne*, Paris: Circé, ed. 2006

VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de (2003 a), *O Teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, Lisboa: Museu Nacional do Teatro

VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de (2003 b), *O Drama Histórico Português no Século XIX ; 1836- 56*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e Tecnologia

WEISS, Jean-Jacques (1892), *Trois années de théâtre, 1883-1885; Autour de la Comédie-Française*, Paris: Calmann Levy

WELSCHINGER, Henri (1887), *La Censure sous le premier empire, avec documents inédits*, Paris: Perrin

YON, Jean-Claude (2000), *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, Saint-Genouph: Nizet

YON, Jean-Claude, dir. (2010), *Les Spectacles Sous Le Second Empire*, Paris: Armand Colin

ZOLA, Émile (1881), *Le Naturalisme au théâtre, les théories et les exemples*, Paris: Charpentier

ZURBACH, Christine, FERREIRA, José Alberto e SEIXAS, Paula (2007), coord., *Autos, Passos e Bailinhos: Os Textos dos Bonecos de Santo Aleixo*, Évora: Casa do Sul; CENDREV; Centro de História da Arte da Universidade