



**DISPOSITIVO CRÍTICO:
condições de possibilidade
da crítica jornalística de teatro em Portugal**



**Tese apresentada para a obtenção do grau de doutor
em Estudos de Cultura
por Miguel Pedro Quadrio Ferro de Matos**

**Sob orientação
da Prof.^a Doutora Isabel Capelo Gil**



Faculdade de Ciências Humanas

2014

a minha Mãe



a João Paulo de Campos

RESUMO



Em *Dispositivo crítico: condições de possibilidade da crítica jornalística de teatro em Portugal* problematiza-se o lugar da crítica de teatro no interior do polissistema teatral português.

Tal programa baseou-se na hipótese de que a crítica jornalística de teatro não encontrou ainda, entre nós, uma inserção adequada nos Estudos de Teatro, sendo vulgarmente sujeita ou à total omissão ou a uma utilização pontual e difusa, que se tem concretizado através de uma estratégia paradoxal de (sub)figuração, v.g., a ela se recorre como exemplo ‘autorizado’, ao mesmo tempo que a sua citação truncada – por conveniência do argumento que deveria ilustrar – não só a descontextualiza do seu *continuum* cultural e ideológico, como inviabiliza, também, a aferição da relevância sistémica que a mesma assumira à data da publicação.

Desta desqualificação da crítica jornalista resultam duas consequências ponderosas: o enfraquecimento do espaço público, afectado pela exclusão de uma das práticas que o vem constituindo desde o século XIX; e a rasura da memória performativa, fonte indispensável para a escrita de uma efectiva, que não apenas literária, história do teatro.

Para tornar sustentável a visibilidade da crítica jornalística propõe-se, então, uma tese que se desenvolve em duas vias. A primeira delas visa estatuir a crítica jornalística não apenas como um epifenómeno, irrelevante porque transitivo, de provocação inconsequente da ordem sociocultural instalada, mas, sobretudo, como possibilidade teórica que, para além das suas realizações concretas, possui os instrumentos necessários para intervir na modelação do sistema teatral e, desse modo, «contribuir para reforma de práticas e de ânimos» (cf. Leone, 2005a: 105). Tal desígnio impôs a desconstrução do conceito de crítica (não somente de teatro), em cujo processo se determinam os traços distintivos que permitem impor a noção de ‘crítica jornalística’, ponderando-se, ainda, os recentes enquadramentos teóricos e metodológicos que a integraram no discurso académico (europeu e norte-americano) como problema autónomo.

Assim firmada como questão pertinente, a ‘crítica jornalística’ é sujeita – na segunda via – à sua experimentação no caso concreto da academia portuguesa, concluindo-se pela sua ‘extemporaneidade’. Face aos resultados obtidos, ilustram-se as ‘condições de possibilidade’, estabelecidas na primeira via, através do estudo da intervenção do crítico de teatro português Eduardo Scarlatti (1898-1990) nas décadas de 20 e de 30 do século XX, nomeadamente quanto ao seu importante contributo para uma discussão moderna do conceito de crítica (e, nele, de crítica de teatro).

Palavras-chave: ESTUDOS DE CULTURA; ESTUDOS DE TEATRO; CRÍTICA DE TEATRO; CRÍTICA JORNALÍSTICA; HISTÓRIA DA CRÍTICA JORNALÍSTICA EM PORTUGAL; EDUARDO SCARLATTI.

ABSTRACT



Critical Device: conditions of possibility in journalistic theatre criticism in Portugal (*Dispositivo crítico: condições de possibilidade da crítica jornalística de teatro em Portugal*) analyses the place of theatre criticism within the Portuguese theatrical polysystem.

Such a programme was based on the hypothesis that journalistic theatre criticism hasn't yet found an adequate insertion within Portuguese Theatre Studies, as it has been consistently subjected to either absolute omission or a punctual and diffuse use through a paradoxical strategy of (under-)figuration. That is, it is "allowed" as an example whilst its truncated quotation – for the convenience of the argument it should illustrate – not only decouples its practice from the cultural and ideological continuum, but also renders unachievable the measurement of the systemic relevance it assumed at the time of its original publication.

This disqualification of journalistic criticism has two important consequences: the weakening of public space, affected by the exclusion of one of the practices that has constituted it since the 19th century; and the erasure of performative memory, an indispensable source for writing an effective history of theatre that isn't simply literary.

In order to achieve a sustainable visibility of journalistic criticism the dissertation follows two strategies. First, it aims to define journalistic criticism not as an irrelevant and transient epiphenomenon – an inconsequential provocation of the installed sociocultural order – but, instead, as a theoretical possibility that, in addition to its tangible achievements, also possesses the necessary tools to intervene in modelling the theatrical system and, thereby aims to, "contribute to a reform of practices and moods" (Leone, 2005a: 105). Such an enterprise implies a deconstruction of the concept of criticism (not merely in its theatrical vent) in order to determine the distinctive traits that allow for the notion of "journalistic criticism," whilst also considering the recent theoretical and methodological frameworks that have enabled its integration in (European and North-American) academic discourse as a stand-alone problem.

Secondly, and after having been established as a pertinent question, "journalistic criticism" is examined in the context of Portuguese academia, from where it emerges with a mark of "extemporaneity." Given the obtained results, the "conditions of possibility" established beforehand are then illustrated through a study of the intervention of the Portuguese theatre critic Eduardo Scarlatti (1898-1990) during the 1920s and 1930s, particularly with regard to his important contribution to a modern discussion of the concept of criticism (and, within it, of theatre criticism).

Keywords: CULTURAL STUDIES; THEATRE STUDIES; THEATRE CRITICISM; JOURNALISTIC CRITICISM; HISTORY OF JOURNALISTIC CRITICISM IN PORTUGAL; EDUARDO SCARLATTI.

AGRADECIMENTOS



Agradecer em letra de forma é tanto mais difícil quanto, o mero gesto de o considerar, desperta imediatamente os espectros ora do gongorismo ora da *secura formal*. Dá-se o caso, porém, de me agradarem as formalizações – como a tese que se segue demonstrará à saciedade –, e de estar profundamente grato aos que tornaram possível – de modos e em momentos diversos – que o último ponto final fechasse a última frase da última página desta tese.

Forçando-me a uma sobriedade institucional que deixa quase tudo por dizer, agradeço, pois:

a Isabel Capelo Gil, já por duas vezes minha pacientíssima orientadora, a extraordinária generosidade intelectual e humana, a confiança e o desafio constante à liberdade rigorosa de pensar sempre mais e melhor;

à Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa o ter-me proporcionado as condições necessárias à elaboração deste trabalho;

a Adriana Martins, Marília Lopes, Peter Hanenberg e Rogério Santos, meus colegas na FCH, as intervenções muito oportunas que me foram ajudando a esclarecer este projecto;

a Ana Cachola, Daniela Agostinho, Joana Mayer e Tânia Ganito, colegas de doutoramento, o incentivo culto e entusiástico;

a Cristina Morgado, Cristina Nunes e Fátima Mergulhão, o dedicado apoio administrativo;

à minha irmã Maria João e a Maria dos Anjos Guincho, Alexandra Lopes, Marta Mendonça, Mónica Guerreiro, Pedro Gil, Benedita Santiago Neves, Carlos de Pontes Leça, Maria José Figueiredo, Maria Mota Almeida, Miguel de Salis Amaral e Pedro Aboim, o terem estado incondicionalmente próximos;

a António José Sarmento, Eduardo Lopes, Gonçalo Marto, Helena Marques, Isabel Figueiredo, João Melo, João Reis, Cón. Mário Luís Henriques Pais, Mónica Dias, Salvador Cabral e Teresa Costa, os reiterados gestos de amizade apesar das minhas ausências reiteradas;

Dedico esta tese a minha Mãe e ao P. João Paulo de Campos pela tenacidade amabilíssima com que (sempre e desde sempre) me têm levado a (re)descobrir o que verdadeiramente importa.

Agradeço, ainda, à Fundação para a Ciência e a Tecnologia o financiamento através da Bolsa de Doutoramento SFRH / BD / 81478 / 2011.

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



ÍNDICE



INTRODUÇÃO	1
≠ A crise da crise: interrogações acerca dos pássaros que chilreiam em cima dos rinocerontes	3
CAPÍTULO I • <i>‘A SPECIAL KIND OF WRITING’</i> : A CRÍTICA COMO PROBLEMA	23
1 ≠ A existência da crítica jornalística enquanto tese	25
2 ≠ Primeiro andamento: ajustando os desajustes de um género	37
3 ≠ Segundo andamento: as três fases da invenção do terceiro crítico	59
3.a ≠ Émile Zola e a absolutização do <i>‘génie’</i>	59
3.b ≠ O <i>‘public critic’</i> em T. S. Eliot e Northrop Frye	62
3.c ≠ Judith Butler e a morte do crítico	74
CAPÍTULO II • POÉTICAS DA IMPERFEIÇÃO: A CRÍTICA DE TEATRO COMO SISTEMA	83
1 ≠ A instauração académica da crítica jornalística de teatro	85
1.1 ≠ <i>O incipit</i> francês: o regresso do <i>‘spectateur juge’</i>	91
1.1.1 ≠ Maurice Descotes: a crítica como instrumento de dominação de classe	91
1.1.2 ≠ M. Bury e H. Laplace-Claverie: a recuperação histórica da crítica	98
1.1.3 ≠ Roger Parker e Mary Ann Smart: a reconfiguração do sistema	107
Excurso ≠ O exemplo de um estudo de caso	110
1.2 ≠ A instauração sistémica do <i>‘frontline critic’</i>	113
1.2.1 ≠ <i>‘Reviewers’</i> ou <i>‘critics’</i> : Anton Wagner e o reencontro de uma voz perdida	113
1.2.2 ≠ Yael Zarhy-Levo: a integração da crítica no processo de <i>‘mediação’</i>	116
1.2.3 ≠ Bert Cardullo: o regresso do cânone	122
2 ≠ A (não) definição de teatro: <i>‘between poetry and performance’</i>	127
3 ≠ Do (novo) método: em busca de um lugar (poli)sistémico	141
CAPÍTULO III • UM DISCURSO <i>INACCOMPLI</i>: A SINGULARIDADE DO CASO PORTUGUÊS	151
1 ≠ O estudo académico da crítica jornalística de teatro em Portugal	153
2 ≠ O <i>‘espelho da crítica’</i> : a recepção como descrição e prescrição	161
3 ≠ Movimentos críticos: quando a cena espantou os conceitos	167
4 ≠ O novo crítico: memória, relação e <i>ethos</i> em Maria Helena Serôdio	177

4.1 ≠ Dos <i>media</i> à universidade: a reterritorialização da crítica	189
4.2 ≠ A ‘terceira crítica’: uma via de regresso	197
4.2.1 ≠ A voz da crítica: proximidade ou distância?	199
4.2.2 ≠ O lugar da crítica: texto ou paratexto?	202
CAPÍTULO IV • APROXIMAÇÃO AO PENSAMENTO CRÍTICO DE EDUARDO SCARLATTI	207
1 ≠ ‘ <i>Um veterano mutilado</i> ’: tempos difíceis para a crítica de teatro	209
2 ≠ ‘História? engano do passado; ideias? engano do futuro’	223
3 ≠ Sob o efeito de Eros: a ‘sinfonia das ideias’	231
3.1 ≠ Em busca da ‘ <i>grande intuição</i> ’	239
3.2 ≠ Desenreda-se ‘ <i>o papel superior da palavra</i> ’	253
CONCLUSÃO •	261
≠ O elogio dos pássaros: uma via de duplo sentido para a crítica jornalística de teatro	263
BIBLIOGRAFIA •	269
ÍNDICE REMISSIVO • AUTORES, INSTITUIÇÕES, COMPANHIAS E PERIÓDICOS	297

INTRODUÇÃO



≠ A CRISE DA CRISE: INTERROGAÇÕES ACERCA DOS PÁSSAROS QUE CHILREIAM EM CIMA DOS RINOCERONTES

[...] o que tento dizer [...] é a minha alegria de ser o pássaro que chilreia em cima do rinoceronte.

George Steiner, *Os logocratas* (2006, 2003¹: 129)

[...] the very question, “what is critique?” is an instance of the critical enterprise in question, and so the question not only poses the problem – what is this critique that we supposedly do or, indeed, aspire to do? – but enacts **a certain mode of questioning** which will prove central to the activity of critique itself.

Judith Butler, «What is critique? An essay on Foucault’s virtue» (2006, 2002¹: s/n. *Sn*)¹

‘Algo de trágico se passou no espaço da crítica: morreram as mulheres que deambulavam, falando acerca de Michelangelo’. Esta narrativa mínima² permite não só ecoar, mas reaver, também, a série discursiva em que habita a *insinuatio* de finitude que abre o ensaio *The death of the critic* (2007), de Rónán McDonald. Poder-se-ia objectar que a morte do crítico (e, com ele, da crítica) foi tão insistentemente reproclamada que qualquer tentativa de a retomar estaria condenada, à partida, ou a repisar um lugar-comum desinteressante ou, quando muito, a entoar mais uma endecha pelo desconcerto do mundo (pós-)moderno³.

Ora, convém insistir em que, mesmo considerada isoladamente e ainda que McDonald se refira sobretudo à crítica literária (acidente que não obsta à ponderação extensiva da

¹ Faz-se notar que, por razões de fluência da leitura, se abreviou a indicação da existência de sublinhados no interior das citações, distinguindo-se entre ‘*SdA*’ (*Sublinhado do/s autor/es*) e ‘*Sn*’ (*Sublinhado nosso*).

² Sequência em que se fundem e adaptam um período do romance *Pode um desejo imenso* (2002: 147), de Frederico Lourenço («*Algo de trágico se passou no espaço bucólico* – disse Nuno, como se estivesse a anunciar uma notícia que a todos dizia respeito») e um dístico do poema «*The love song of J. Alfred Prufrock*» (1915), de T. S. Eliot («*In the room the women come and go / Talking of Michelangelo*»).

³ Lamento sob o qual medra, frequentemente, uma nostalgia equivocada face a uma ordem primordial irrevogavelmente dissipada. E insiste-se em adjectivar como enganosa tal expectativa, porquanto o subterfúgio de imaginar um passado que, tornando-se moderno, sarasse os desenganos do presente, assim rejeitado como passado, corresponde à inversão romântica da equivalência que o Iluminismo estabeleceu entre dinâmica temporal e aperfeiçoamento intelectual e moral. Ao postular uma Idade Média imaginária como a sua modernidade, o Romantismo inviabilizou definitivamente aquela articulação sucessiva, firmando, ao invés, uma noção abstracta e atemporal do binómio tradição *versus* modernidade: «*[o]ur sense of modernity creates its own self-enclosed canons of being classic. In this sense we speak, e.g., in view of the history of modern art, of classical modernity. The relation between “modern” and “classical” has definitely lost a fixed historical reference*» (Habermas, 1981: 4).

substância do seu argumento⁴), tal advertência comporta a insuspeita vantagem de recordar que, por translação metafórica do campo judicial, a crítica emerge no pensamento grego antigo precisamente enquanto ‘juízo’ (*krisís*)⁵, ou seja, como processo intelectual de discernimento do valor de um problema particular face a uma lei geral, o qual obriga, portanto, a ‘discriminar’ verosimilmente todos os argumentos que não concorrem para o resultado proposto, ‘dividindo-os’, ‘questionando-os’, ‘distinguindo-os’, e, sobre eles ‘decidindo’, ‘escolhendo-os’ (joga-se aqui, evidentemente, com alguns dos significados possíveis do verbo *krínō*, raiz etimológica de ‘crítica’)⁶.

Torna-se manifesto, aliás, que objectivo de Rónán McDonald se não esgota nem na re-elaboração do *topos* elegíaco nem na rememoração erudita, quando, redobrando aquele anúncio, declara, também, a morte contemporânea da arte, causada justamente por uma

⁴ Caso o argumento se enquadre através do conceito de ‘texto’ formulado pela semiótica de matriz greimasiana, ou seja, atendendo a que a manifestação particular de um texto (verbal, visual, sonora) não interfere com a possibilidade de o entender enquanto totalidade de sentido e, assim, passível de significar, tanto intradiscursiva quanto interdiscursivamente. Sublinha-se, no entanto, que a agnição deste pressuposto não visa tomar partido sobre o problema da (des)conexão entre as estruturas do pensamento e da realidade, mas tão somente sinalizar que, ainda que esta via se previsse absolutamente fascinante, a questão move-se, neste tese, dentro das fronteiras indicadas (v. *infra*, nota 10).

⁵ Cf. *The online Liddell-Scott-Jones greek-english lexicon*. Gerald Raunig (2009a: 114) chama a atenção para que – com o sentido particular de ‘arte de julgar, de discernir’ –, a palavra *kritikē* [*téchnē*] surge pela primeira vez no diálogo *Político* (260b), de Platão (recorre-se à ed. de John Burnet, 1903, publicada *online* no sítio Perseus Digital Library). Esta é a parte do ‘saber teórico’ (*epistēmōn*, 258b) que não cabe ao homem político (*ánēr politikós*, 258b), o qual, pelo contrário, deve desenvolver a arte de comando (*ēpitaktikós*, 260a). O esclarecimento desta divisão entre o «que manda como amo e o que observa como simples espectador» (aquele a quem se atribui a função de julgar ou discernir: *krínō*, 260c) levará a personagem do Estrangeiro a recorrer, neste diálogo, a comparações com vários tipos de ‘vozes secundárias’ que dão ordens interpretando ditames alheios (*ērmēneutikós*, 260d), como sejam heraldos, revendedores, contramestres ou profetas (cf. 260e; v. a este propósito a «Introducción» e notas de María Isabel Santa Cruz à sua tradução castelhana de *Político*, in Platón, *Diálogos*; vol. V. Madrid: Gredos, 1988; pp. 483 sgg). Esta aclaração não pode deixar de invocar a ironia manifestada num diálogo platónico anterior – cf. *Íon*, 542b –, quando Sócrates obriga o rapsodo / actor Íon a reconhecer que, apesar de ser um intérprete divino, não entende Homero por arte ou saber (*téchnē*). Na «Introdução» à sua tradução portuguesa de *Íon* (Lisboa: Inquérito, 1988), Victor Jabouille (p. 17) sublinha o objectivo indirecto desta descredibilização, a qual não visa só o aedo mas o próprio poeta, a quem empresta a voz, também ele um amo ilusório, pois não possuindo qualquer conhecimento específico que lhe permita criar, só o faz por, nesse acto, ser «possuído por uma força divina, um entusiasmo que supõe a perda momentânea da actividade racional» (Alan Ackerman e Martin Puchner – na introdução a *Against theatre / Creative destructions on the modernist stage* – notam que, paradoxalmente, «[w]hile Plato opposes both theatre and drama, playwrights such as Agathon and actors such as Ion are central figures in his texts, which, furthermore, are written in the dramatic form of the dialogue», 2006: 14).

⁶ Esta expansão sinonímica em língua portuguesa integra-se no campo semântico de ‘ajuizar’ (como capacidade, processo ou resultado). Ao entretecê-la em torno do significado de crítica como ‘escolha argumentada’ aplicada às artes, pensa-se, sobretudo, na primeira formulação ocidental desta tese, que coube a Platão, no diálogo *Protágoras*, mais concretamente na fala do interlocutor homónimo que abre o debate com Sócrates, acerca de um poema de Simónides: «– Em meu entender, Sócrates – disse ele – a parte primacial da educação de um homem é ser entendido em poesia. E isso consiste em **ser capaz de compreender** as palavras dos poetas, o que é bem feito e o que não é, **saber distinguir e dar as suas razões a quem o interrogar**» (338e-339a; cf. Rocha Pereira, 2003^{8r}: 423. *Sn*).

vertigem solipsista dos criadores, que – reclamando uma legitimação paradoxalmente singular – se teriam desinteressado do problema da inteligibilidade das suas obras (passo nem por todos deplorado, como se depreende da eufórica redefinição pós-moderna de arte avançada por John Carey (2005: 29-30) influente crítico literário e *scholar* oxoniano: «[a] work of art is anything that anyone has ever considered a work of art, though it may be a work of art for only that one person. Further, the reasons for considering anything a work of art will be as various as the variety of human beings»).

Diante da predominância hodierna de um modelo cultural que assenta na relativização – ou, mesmo, na negação – tanto da comunicabilidade da arte como da possibilidade de emitir juízos acerca do seu mérito (entenda-se este seja estética seja politicamente), o autor procura instabilizá-lo, sugerindo, justamente, a reanimação de uma crítica «*simply sidelined and slumbering*», cuja reinstauração devolveria a arte (ou, mais exactamente, a sua compreensão e fruição) a um «*wide public*» (cf. McDonald, 2007: 149). Tal adormecimento da crítica, contribuindo para um autotelismo enviesado da arte e para o seu progressivo divórcio do público, é por si atribuído à articulação de três factores concomitantes: o avanço reterritorializador e neutralizador da ‘teoria’⁷ – ou, melhor, de uma crítica académica que se recusa formular juízos e apreciações –, a qual, enfraquecendo a crítica não universitária – *i.e.*, aquela que desde há dois séculos vinha exercendo livremente a sua ‘faculdade do juízo’ no espaço público (nomeadamente através da imprensa generalista e especializada) – abriu espaço à intensificação da **vozeria** qualitativamente indiferenciada dos ‘*reviewers*’ jornalísticos (cf. *Ibidem*: VIII-IX)⁸.

⁷ Utiliza-se aqui o conceito de teoria tal como Gavin Butt (cf. 2005b: 4) o define, na introdução à colectânea de ensaios *After criticism / New responses to art and performance*: «[w]hen referring to “theory” in this shorthand manner we usually invoke a mélange of theoretical paradigms and perspectives which have now come to be dominant in the Western humanities: semiotics, deconstruction, psychoanalysis, and post-structuralism».

⁸ Anos antes, numa alusão bem-humorada ao título do livro de Geoffrey H. Hartman, *Criticism in the wilderness / The study of literature today* (1980), Gianni Vattimo (cf. 1990: 61) já recusara a hipótese de que – na ‘*post-historie*’ – o fim dos *meta-récits*, das bases legitimadoras que os sustentavam e das orientações metodológicas delas decorrentes, justificasse um «*savage critic*», exclusivamente dedicado «to a pure listening to the text as such, in a dialogical attitude which is completely free of any normative horizon provided by a general philosophy of history». Embora os ‘*reviewers*’, apostrofados por McDonald, não tivessem sido contabilizados na economia do ensaio, destaca-se este pelo facto de Vattimo ter nele considerado a possibilidade do exercício crítico como uma discussão central na transição entre a modernidade e a pós-modernidade. Intuindo que a distinção, só possível em língua inglesa, entre ‘*critique*’ e ‘*criticism*’ corresponderia à diferenciação de actividades diversas – «[...] very often, if not always, the word ‘critique’ has a more general and radical sense (for example, ‘Critique of pure reason’) and ‘criticism’ – no matter how else it differs from ‘critique’ – is more generally related to the activity of interpretation and evaluation of literary and artistic works» (*Ibidem*: 57) –, Vattimo defenderá a necessidade de ambas integrem a «*postmodern criticism*» «not in the name of an es-

Seguir o argumento do académico irlandês torna-se particularmente desafiante, na medida em que a sua formulação visa, de modo muito claro, desafiar a teoria crítica da pós-modernidade no seu próprio campo, pondo em contraste o propalado desígnio de emancipar o sujeito com as consequências da rarefacção e elitização tanto da arte como do pensamento, afinal dois dos instrumentos absolutamente imprescindíveis à efectivação desse objectivo.

Assim, no que toca à avaliação estética, Rónán McDonald situa esta mudança de paradigma nas últimas décadas do século XX, como consequência da teoria ter abandonado definitivamente a multissecular tela problematizante do juízo crítico, a qual considera que tinha vindo a ser tecida através do reequacionamento iterativo dos valores estéticos arguidos – na Atenas e Roma clássicas – por Platão (a arte, enquanto imitação, admitida apenas em função do seu potencial didactismo edificante), Aristóteles (o reconhecimento da arte enquanto catarse também política), Plotino (a beleza artística como iluminador acesso espiritual ao verdadeiro mundo das formas) e Longino (o sublime artístico, no seu acordo perfeito entre razão e emoção, como acesso privilegiado ao conhecimento).

A esta longa tradição de valorizar a arte «for its moral, social or political impact, for its psychological effects, for its spiritual or quasi-spiritual access to ‘truth’, for its excellence of composition and the intensity of wonder it provokes» (cf. *Ibidem*: 48-49) – assente, portanto, no reconhecimento da distância crítica que separa o sujeito que conhece (na sua liberdade ora para conhecer ora para engendrar modelos de conhecimento), do evento artístico conhecido, enquadrado quer pela autoridade de quem o legitima (*i.e.*, do seu autor, enquanto garante da transmissão de um conhecimento, na medida em que carrega o texto com uma determinada intencionalidade que o leitor deverá discernir⁹), quer pela tradição

sential, metaphysically given, order, but in the name of the ‘multiple’ possibilities of existence which are given by the ‘world-opening’ force of the texts and which, in a sense, belie the claims of the actual existence to be the sole ‘natural’ possibility-reality» (*Ibidem*: 66). Assinale-se, ainda, que, se o uso (quase) estabilizou o contraponto entre ‘*critique*’ e ‘*criticism*’, sugerido pelo filósofo italiano, é bastante menos evidente o que, em muita da bibliografia consultada neste tese, opõe exactamente um outro par, também intraduzível em português: ‘*critic*’ / ‘*criticism*’ a ‘*reviewer*’ / ‘*review*’ (a aproximação mais verosímil, mas nem sempre verdadeira, resultaria de entender que, ao contrário do segundo, o primeiro detém uma especialização na matéria criticada). Assim, sem obviamente deixar de ponderar a ilusão de ‘transparência opaca’ para que alertou Willmar Sauter (cf. 2000: 38), antecipa-se, desde já, que aqui se utilizará frequentemente a nomenclatura do campo na língua em que originalmente se fixou e na qual circula na produção académica internacional.

⁹ Parece ser óbvio que, ao enfatizar a relevância da problemática da ‘morte do autor’, Rónán McDonald pensaria – ainda que os não refira explicitamente – nos textos fundadores de Roland Barthes («La mort de l’auteur», 1967; 1968) e Michel Foucault («Qu’est-ce qu’un auteur?», 1969). E embora datadas, estas duas intervenções em muito contribuíram para a potencialização quer da definitiva ultrapassagem da interpretação

cultural *contra* a qual o mesmo é avaliado –, entende McDonald terem-se oposto os teóricos estruturalistas e o pós-estruturalistas, num processo difásico.

Então, numa primeira etapa – centrada no texto e na constituição de um modelo de estudo utopicamente cientificista –, foi a arte subtraída a todo o contexto que não fosse o da *langue*, *i.e.*, do seu sistema de signos (ou, mais tarde, de regras), assim ponderável apenas intrinsecamente, de acordo com o funcionamento sincrónico do mesmo sistema, cujo dinamismo proviria do contraste entre os valores sintacticamente explicitados e os paradigmaticamente possíveis, numa relação que omitia a alteridade extrínseca, e, assim, a possibilidade de confrontar os enunciados artísticos com realidades apriorísticas ou não-linguísticas (cf. *Ibidem*: 118-119)¹⁰.

A segunda fase do modelo poder-se-ia designar como *pós-estruturalista*, indicando o prefixo a reconsideração espaço-temporal da estrutura, *i.e.*, o seu deslizamento transdiscursivo, através do qual se procuravam articular os sistemas sógnicos particulares com as grandes ‘instaurações discursivas’, as quais se entendia fundarem «la possibilité et la règle

positivista – e da preponderância por esta concedida à ‘intenção’ autoral –, quer do refinado apuramento da narratologia. Ambos os méritos tornam-se irrelevantes na análise de McDonald, sobretudo quando utiliza, sem que os distinga, conceitos como «individual agency» e «intentionality», já que o primeiro, através do termo ‘agência’, aponta para uma intenção *em acto* no texto – e, assim, para a existência de uma chave ‘legítima’ de interpretação –, enquanto o segundo poderá ser lido, mais ainda por surgir emparelhado com o conceito extra-artístico de «responsibility», como algo de preexistente ou de supletivo relativamente à sua materialização e, nessa medida, inacessível ao receptor.

¹⁰ Muito embora não cite o ensaio «De l’oeuvre au texte», editado por Barthes em 1971 (cf. Barthes, 1984: 69-76), presume-se que, ao referir-se ao que se poderia designar como uma cultura ‘textualizada’, Rónán McDonald pretendesse remeter para a noção de texto que se avançou, *supra*, na nota 4. É nessa linha, aliás, que o acadêmico francês definiu a noção de ‘texto’ (*texte*) como uma categoria que – mesmo se somente reconhecida na Modernidade – distingue toda a organização discursiva, e cujo objectivo – duplicando o mecanismo da linguagem – é o de se disseminar por uma rede aberta e paradoxal, através de uma contínua difracção do significante (*signifiant*), processo que interliga autor e leitor na ‘jouissance’ paradoxal do próprio jogo; o seu reverso binário será a ‘obra (de arte)’ / *oeuvre (d’art)*, a qual – manifestando-se como acabada, na sua doxa patriarcal e autoritária – espera que o leitor obtenha o seu prazer por via de uma busca árdua do sentido (*signifié*) – quer aparente quer oculto –, a ser revelado pela aplicação das ferramentas filológicas e hermenêuticas. Esta distinção torna-se mais clara, atendendo ao modelo de análise textual que, já em 1970, Roland Barthes definira como um permanente (des)enrolar da tela textual, ou seja, do texto e do(s) texto(s) que nele revivem: «[...] on ne peut commencer l’analyse d’un texte (puisque c’est le problème qui a été posé) sans en prendre une première vue sémantique (de contenu), soit thématique, soit symbolique, soit idéologique. Le travail qui reste alors à faire (immense) consiste à suivre les premiers codes, à en repérer les termes, à esquisser les séquences, mais aussi à poser d’autres codes, qui viennent se profiler dans la perspective des premiers. En somme, si l’on se donne le droit de partir d’une certaine condensation du sens [...], c’est parce que le mouvement de l’analyse, dans son filé infini, est précisément de faire éclater le texte, la première nuée des sens, la première image des contenus. L’enjeu de l’analyse structurale n’est pas la vérité du texte mais son pluriel; le travail ne peut donc consister à partir des formes pour apercevoir, éclaircir ou formuler des contenus (point ne serait besoin pour cela d’une méthode structurale), mais bien au contraire à dissiper, reculer, démultiplier, faire partir les premiers contenus sous l’action d’une science formelle» (Barthes, 1972, 1970¹: 149-150).

de formação d'outres textes», nas suas analogias e nas suas diferenças, *i.e.*, nos seus «signes caractéristiques, [...] figures, [...] rapports, [...] structures qui ont pu être réutilisés par d'autres» (cf. Foucault, 2001²a, 1969: 832-833):

[n]e plus poser la question: comment la liberté d'un sujet peut-elle s'insérer dans l'épaisseur des choses et lui donner sens, comment peut-elle animer, de l'intérieur, les règles d'un langage et faire jour ainsi aux visées qui lui sont propres? Mais poser plutôt ces questions: comment, selon quelles conditions et sous quelles formes quelque chose comme un sujet peut-il apparaître dans l'ordre des discours? Quelle place peut-il occuper dans chaque type de discours, quelles fonctions exercer, et en obéissant à quelles règles? Bref, il s'agit d'ôter au sujet (ou à son substitut) son rôle de fondement originaire, et de l'analyser comme une fonction variable et complexe du discours (*Ibidem*: 838-839).

Rónán McDonald (cf. 2007: 122-123) entende que este *incipit* foucaultiano só se consolidará aquando da legitimação universitária dos *Cultural Studies*, alcançada em 1964, através da fundação do The Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies, que atribui a Stuart Hall «and others» e cujos «intellectual bulwarks» considera terem sido os «British Marxist critics Raymond Williams and Richard Hoggart [...], both saturated in Leavis's influence» (cf. *Ibidem*: 123)¹¹. A institucionalização de tal ponto de vista marcadamente performativo – em que «the creative sense of culture becomes subsumed by the anthropological sense», quando se questiona a possibilidade de diferenciar entre «*high culture*» e «*low culture*» (e, portanto, entre obra de arte e entretenimento populista, entre «culture as creation of any sort» e «the day-to-day behaviour of people within society») –, desloca o exercício da crítica para a interrogação da arte enquanto 'prática cultural', cujo significado é determinado pelo seu posicionamento relativo – *i.e.*, pelo seu apoderamento e, também, pela luta em mantê-lo – entre as demais práticas culturais, as quais, no seu conjunto, formam séries discursivas de possibilidade de verdade(s), ou seja, «networks of language and ideas which connect the individual in society and to which representation and truth is confined» (*Idem*).

Amalgamando os *Cultural Studies* num único «movement» (*Ibidem*: 123) – gesto abusivo face aos significativos matizes teóricos que vêm transformando essa corrente desde finais da década de cinquenta –, McDonald atribui-lhe o propósito genérico de modelar hegemonicamente a reflexão sobre a cultura, para cuja concretização institucional muito útil

¹¹ Em abono da verdade, esclareça-se que foi Richard Hoggart quem, de facto, fundou o centro e o dirigiu até 1968, ano em que passou, então, a ser chefiado por Stuart Hall e significativamente influenciado por Raymond Williams.

lhe teria sido um conceito de cultura em contínua dilatação, fosse pela interrogação das fronteiras disciplinares nele implicado, fosse pelo desígnio de igualizar todas as práticas culturais, envolvendo-se a expressão estética em representação de vontade(s) de poder.

Assim, a reclamação de uma autoridade extrínseca e universalizante a esta rede em expansão – como, por exemplo, a observável nas noções de ‘natureza humana’, ‘valor estético’, na conjugação pedagógica de ambas, ou, ainda, e seguindo Jürgen Habermas (1981: 13), nas de ‘imaginação’, ‘experienciação’ (*self-experience*) e ‘emotividade’ – seria catalogada de elitismo, pois ou tentaria impor preconceituosamente juízos fundados na reificação arbitrária da noção de (bom / mau) ‘gosto’ («belle-letrism») ou, ao invés, tenderia a asseptizar a obra artística, isolando-a num formalismo auto-referencial, o qual desconsideraria as consequências da sua articulação com os contextos material, económico, político, geográfico e histórico, também em resultado de uma estratégia de conservação do poder (mais concretamente, do poder da elite interpretante) (cf. McDonald, 2007: 123; 128).

Independentemente, até, da intenção perseguida, a mera formulação dessa exigência de diferenciação – ainda que, extraordinariamente, se admitisse provir de algum apedeutismo ingénuo – corresponderia, na maior parte dos casos, à implementação de uma estratégia de retardamento da emancipação política dos ‘subfigurados’, numa irremediável manifestação de preconceitos de classe (cf. Bourdieu, 2011, 1989¹)¹².

Diante deste quadro já *para além* do juízo, dado que o mesmo já não acolhe qualquer inquietação estética, Rónán McDonald (2007: 127) interroga-se:

[i]f ‘culture’ means all human practice then from what position can a boundary be drawn around it so that one can say something meaningful about it? How can we diagnose something that so irremediably implicates us? How can you ever get outside ‘culture’ in order to examine it with any degree of objectivity? Cultural studies, so eager to escape the institutional limitations of conventional disciplinary distinction, ends up being quite impenetrable, hard to fix or identify. It cannot be called to account because it refuses the account book. [...] To be concerned with everything is, ultimately, to be concerned with nothing.

Ora, ao reconhecer que os *Cultural Studies* liquefazem qualquer possibilidade viável de ‘*accountability*’, McDonald recusará a precipitação de alinhar com os que, assustados

¹² Partindo do resumo da tese defendida por Luc Boltanski e Eve Chiapello, na obra *Le nouvel esprit du capitalisme*, que ambos publicaram em 1999, Maurizio Lazzarato (2011: 41) identifica claramente o extremar de posições entre os defensores da ‘*artistic critique*’ e da ‘*social critique*’: «[...] the ‘artistic critique’ (based on and demanding freedom, autonomy and authenticity) and the ‘social critique’ (based on and demanding solidarity, security and equality) ‘are most often developed and embodied by different groups’ and are ‘incompatible’».

ante tal impenetrabilidade teórica, invertem o processo, até comutarem qualquer esforço crítico pelo retorno a um diletantismo impulsivo e totalmente subjectivo, que, num sortilégio hoje teoricamente intolerável, restringisse a crítica à reanimação do gesto e do assunto das mulheres deambulantes de T. S. Eliot (uma boa imagem para reencenar a atitude dos que, com justeza, Habermas qualifica como ‘*old conservatives*’, cf. 1981: 13¹³). Pelo contrário, contra o excesso iconoclasta de (alguma) teoria, o ensaísta reintroduz a noção de fronteira – não só necessária como indispensável a um dialogismo produtivo no estudo da cultura –, em cujo traçado acolhe as finalidades tanto da pedagogia como do prazer («value and delights of art», cf. McDonald, 2007: 131) na fruição da obra artística, valores convocados pelo surpreendente recurso a três tópicos que suporíamos nos seus antípodas especulativos: o de ‘erotização artística’ e de ‘*camp*’, cunhados por Sontag¹⁴, e o de ‘prazer do texto’, em que porfiou Barthes¹⁵.

¹³ Embora ao defini-los, Habermas (1981: 13) instaure a subsistência dos *Old Conservatives*, não deixa de acentuar a sua inviabilidade contemporânea, quando os supõe em retirada, para defender um sincretismo epistemológico, cuja sobrevivência, se não for tomada como uma séria ameaça ao discursivo da modernidade, só pode aceitar-se no quadro da liberdade intelectual aberta por essa mesma modernidade: «[t]he *Old Conservatives* do not allow themselves to be contaminated by cultural modernism. They observe the decline of substantive reason, the differentiation of science, morality and art, the modern world view and its merely procedural rationality, with sadness and recommend a withdrawal to a position anterior to modernity».

¹⁴ Rónán McDonald (cf. 2007: 130 sgg) recorre a Susan Sontag para sublinhar dois acontecimentos diferentes, ainda que inter-relacionados: a existência de uma voz ‘autorizada’ que, previamente aos *Cultural Studies*, reclamava a relevância da crítica (cf. Sontag, 2009, 1966¹: 12-13), não só na sua articulação com o primado do prazer artístico – tornando-se célebre o axioma que conclui o ensaio «Against interpretation», originalmente publicado em 1964: «[i]n place of a hermeneutics we need an erotics of art» (*Ibidem*: 14) –, mas, também, com a consideração de objectos e práticas artísticas situados fora da ‘*high culture*’, propósito evidente no modo como Sontag explora o ‘*camp*’, «based on the great discovery that the sensibility of high culture has no monopoly upon refinement» (*Ibidem*: 291), ou seja, «[i]t is not a journalistic outgrowth of cultural studies but rather the opposite impulse: applying to popular forms like film, television drama or genre fiction an evaluative and aesthetic treatment that academics usually disavow. It is the difference between elevating culture to the level of the aesthetic and reducing aesthetics to the level of the cultural» (McDonald, 2007: 132).

¹⁵ Convocação tão mais espantosa (cf. *Ibidem*: 130; v. também nota 10), quanto parece evidente que McDonald diverge do emolduramento marxista e freudiano em que se desenvolve o pensamento de Roland Barthes, embora aqui apenas o tenha tomado como exemplo de um ensaísmo onde rigor e sedução se conjugam na análise cultural (para um aprofundamento da questão do desejo em Barthes, veja-se «Theatricality and the displacement of desire», in Timothy Scheie, 2006: 97 sgg). Aliás, páginas adiante, o autor considerará a crítica como «a craft and a literary form», posição através da qual se aproxima de Northrop Frye (cf. 1990, 1957¹: 3. V. *infra*, subponto I: 3.b): «critics, like creative writers, have a distinctive voice and outlook. [...] It is time to recognize that criticism is a craft and a literary form. [...] But criticism is still regarded as a job for the eunuchs at the harem» (McDonald, 2007: 148). Sobre esta linha argumentativa – e Barthes como respectivo suporte de autoridade –, já Gérard Genette (cf. 2004, 1991¹: 106; e, ainda, *infra*, ponto I: 2) confessara a evidência – elitista, embora – de que a ‘literariedade condicional’ (*conditionnel*), em que o mesmo se insere, «anime inconsciemment un grand nombre de nos attitudes littéraires», ou seja, incrementa o peso da valorização estética «subjective et toujours révoicable» de um enunciado de qualquer género face à ‘literariedade constitutiva’ («*constitutive*»), mais estável na sua rigidez tipológica, porque «garanti par un complexe d’intentions, de conventions génériques, de traditions culturelles de toutes sortes» (*Ibidem*: 87).

Tal objectivo **parece** não exigir a reinstalação do (des)gosto como critério aferidor (ênfatisa-se a matização, pois McDonald defenderá o retorno a uma esteticização solipsista da crítica, quando, adiante, objectivar este novo caminho). Por agora, o autor reclama, apenas, a possibilidade de constituir uma metodologia, também ela avaliável, para validar intransitivamente a arte enquanto ‘criatividade’ – dependente, portanto, das limitações impostas pela articulação entre ‘autor’ e obra que nela se concretiza pela «intentionality, finite meaning, responsibility» – e não como ‘construção’ transitiva, socioeconomicamente determinada, em que o autor «is simply the cipher» de outras ‘instaurações discursivas’:

‘[c]reativity’, with its notions of individual agency or imagination, is one of the supposedly ‘liberal humanist’ concepts that cultural studies spurns, preferring instead the term ‘construction’ [...]. Sexual, racial, national identities and social roles are all ‘constructed’ or ‘performed’ within the prevailing culture. [...] The author [...] is simply the cipher for social norms, attitudes, assumptions and ideologies and it is these that should be critiqued. The arts adopt [...] porous quality: they are there not to be looked at so much as looked through. This is one reason that cultural studies is so keen to go along with the ‘Death of the Author’ – the constraints of intentionality, finite meaning, responsibility, and creativity need to be sloughed off if the ‘text’ is going to be put to good political work (*Ibidem*: 133).

A refutação da instrumentalização da arte (*looked through*) imposta pela crítica neo-marxista (cf. *Ibidem*: VIII-IX) parece ganhar credibilidade, quando Rónán McDonald (*Ibidem*: 142) a corrobora através da profundíssima desilusão manifestada por Terry Eagleton (*hélas*, um conhecido teórico marxista), face aos resultados – ‘tímidos, embaraçantes, silenciadores e superficiais’ – alcançados não já e somente pelos *Cultural Studies*, mas por toda a «cultural theory»:

«[c]ultural theory as we have it promises to grapple with some fundamental problems, but on the whole fails to deliver. It has been shamefaced about morality and metaphysics, embarrassed about love, biology, religion and revolution, largely silent about evil, reticent about death and suffering, dogmatic about essences, universals and foundations, and superficial about truth, objectivity and disinterestedness. This, on any estimate, is rather a large slice of human existence to fall down on» (Eagleton, 2003: 101-102, *apud* McDonald, 2007: 140).

Ora, neste passo, detecta-se que McDonald forçou Eagleton a ‘ilustrar’ uma tese que este verdadeiramente não sustentara, pois, embora, na obra citada, o académico inglês se manifeste desencantado diante da imponderabilidade da «cultural theory» (largo espectro reflexivo onde McDonald encaixa os *Cultural Studies*) para enfrentar e / ou desconstruir alguns dos «fundamental problems» da existência humana, uma leitura mais atenta da mesma permite inferir a sua tentativa de colmatar tal falha no âmbito, justamente, de um re-

equacionamento da «cultural theory», onde se não continuam a ‘trivializar’ os «precious achievements» com que os *Cultural Studies* a enriqueceram (refere-se, concretamente, aos «post-colonial studies» e ao «discourse of gender and sexuality», cf. Eagleton, 2003: 6).

Aliás, quanto ao posicionamento do crítico relativamente quer ao objecto, quer à linguagem, através da qual dele se aproxima e dele se reapropria, a divergência entre ambos torna-se evidente, defendendo Terry Eagleton (cf. *Ibidem*: 62) a possibilidade de manter um olhar intrínseco, já que «[b]eing inside a culture is not like being inside a prison-house. It is more like being inside a language. Languages open on to the world from the inside», e insistindo McDonald na necessidade de transcender a regulação interna do sistema sógnico, dado que o falhanço, atrás sinalizado, derivou justamente dos «radical systems of philosophy» terem reduzido a ‘verdade’ «to language games and which relativize every aspect of human experience to the shifting arbitrariness of sign constructions and linguistic play». E mesmo concordando quanto à necessidade de reformular o projecto da «cultural theory» para que se torne possível acolher e sustentar universalmente direitos humanos inalienáveis¹⁶, percebe-se que Terry Eagleton aposta numa regeneração interna, particularmente crítica diante das práticas actualmente seguidas, enquanto McDonald (2007: 143) avança com um argumento de recorte neokantiano, propondo que a ética seja tomada como uma espécie de ‘estrutura profunda’ da estética:

[...] can ethical and political values be sure that they too will not be exposed and critiqued? How does one ground concepts like responsibilities, human rights, or any other ethical ‘ought’ in this maelstrom? If you use a postmodern solvent to remove aesthetic ideology, how can you be sure it will not damage the ethical principles underneath?

Apresentando-se como um impasse acerca da operacionalidade analítica do posicionamento intrínseco / extrínseco do sujeito interpretante (aspecto retomado no ponto I: 3, v. *infra*), este confronto possui a virtualidade aliciante de desocultar duas importantes zonas problemáticas que McDonald não resolverá satisfatoriamente.

A primeira delas dir-se-ia relevar de um excesso, já que é motivada pela reinstalação teórica da ‘verdadeira’ crítica, tarefa perseguida insistentemente pelo autor. Considerando que a recente «openness of theory to questions of aesthetics signals a new rapport between theories of criticism and questions of value» (*Ibidem*: 146), McDonald não alcança, porém,

¹⁶ Sobre a defesa, nesta obra de Eagleton, de uma proposta divergente do conceito de ‘verdade’ objectiva veja-se o que escreve no capítulo quinto, «Truth, Virtue and Objectivity» (2003: 103 sgg).

exemplificar suficientemente tal mutação, limitando-se a deduzir uma asserção genérica e muito evidentemente anti-barthesiana, na qual defende o regresso à análise fechada da ‘obra de arte’ (v. *supra*, nota 10): «there has more recently been a reorientation towards the particular and the specific – looking anew at the individual artwork rather than considering it as part of a discursive framework» (*Idem*). De seguida, desdobrá-la-á através de três casos relevantes, mas assaz específicos para se tornarem suficientemente representativos: a tendência empática que distingue a produção literária e crítica dos britânicos Zadie Smith e James Wood; a circunstância de ambos se terem tornado docentes universitários através de processos de legitimação prévios e extrínsecos à academia (a obra literária, no caso de Smith; e o jornalismo, no de Wood, cf. *Ibidem*: 146-147); o entusiástico acolhimento universitário dos cursos de Escrita Criativa – «[c]reative writing has proved an irresistible draw as a university subject in recent decades, perhaps satisfying the appetite of literature lovers for the sorts of evaluative approach they are unlikely to obtain in a conventional English department» (*Ibidem*: 147), os quais, tendo-se revelado como «spaces in third-level institutions where literature is treated seriously as an end in itself, not just as an aperture to social or political context» (*Idem*), poderiam ver o seu êxito replicado em cadeiras onde se sublinhassem as «affinities between creative and critical writing» (*Idem*).

Muitíssimo sedutora, a proposta de um «renewed rapprochement between academic and non-academic criticism, a synergy which, as this book has sought to demonstrate, could richly benefit both parties» (*Ibidem*: 146) contradiz, no entanto, a discriminação a que antes votara a crítica jornalística, entendendo-a como manifestação menor de quem, por presumir ver atentamente – o ‘reviewer’, cuja especificidade se redobra por simples derivação prefixal –, se sente caucionado para apregoar o seu ‘entusiasmo’, reacção epidérmica que desvalorizara (e bem, caso o papel do crítico jornalístico se limitasse a veiculá-la, cf. *Ibidem*: VIII-IX; e, *supra*, nota 8), na medida em que, como atrás se sublinhou (v. *supra*, nota 5), nela se supõe a obliteração do discernimento e da vontade, em resultado do sujeito se encontrar possuído por uma entidade terceira, *i.e.*, por sofrer de ‘entusiasmo’ (‘*enthousiasmós*’)¹⁷, palavra hoje opaca, mas que no grego antigo, de onde provém,

¹⁷ Recorrendo a Immanuel Kant (cf. 1989, 1790¹: §9, p. 102), sublinhe tratar-se aqui de uma manifestação pré-teórica deste impulso (*i.e.*, não chegando a produzir sequer um ‘juízo sobre o que agrada’) e não da ‘comunicabilidade universal’ a que os juízos sobre o belo aspiram, «presupposing universally in every human being the same subjective conditions of the power of judgment that we find in ourselves» (*Ibidem*: nota ao §38, p. 171).

acrescentava a ideia de dependência à de controlo irrefragável por uma moção avassaladora e, assim, refractária a qualquer juízo (*en*, preposição ‘em’ + deus, *theós*)¹⁸.

Ora, se parece evidente a finalidade desta torção argumentativa – largamente utilizada por outros autores, quando confrontados com a espinhosa diferenciação entre crítica(s) não académica(s), como se verificará ao longo desta tese (v. *infra*, sobretudo o capítulo III) –, considera-se que só um desproporcionado **entusiasmo** justificará o adiantamento de uma redefinição de crítica através da convocação do Bloomsbury Group (!), como exemplo de que o «rapport between artist and critic can create energized contexts for artistic innovation and creativity» (cf. *Ibidem*: 148). Aparentemente deslocada – lembre-se ter sido nas primeiras décadas do século XX que a produção crítica e literária deste conjunto heteróclito de autores, que jamais se assumiu como vanguarda coesa, atingiu o zénite da sofisticação estética, marca de um modernismo vivido à *outrance* –, a insinuação deste ‘*Bloomsbury revisited*’ pretende alcançar um duplo objectivo, através do qual McDonald acaba por patentear – agora, por defeito – uma segunda zona problemática no seu argumento.

Assim, primeiramente, ao sugerir um «new aestheticism» (cf. *Ibidem*: 147) que sobrepujaria a perspectiva dispersiva e politizada dos *Cultural Studies*, o autor não fundamenta suficientemente tal horizonte, fragilidade que debilita a sua inopinada proposta de regresso a um passado, o qual, aliás, não chega a caracterizar¹⁹. Depois, McDonald não formula uma via alternativa a este enquadramento ‘*after criticism*’ (expressão que se colhe no impressionante título da colectânea editada por Gavin Butt, em 2005²⁰), limitando-se a avançar

¹⁸ Como se viu, tal urgência malignizaria, se aquela entidade terceira descesse do Olimpo e encarnasse em estruturas de poder, detectáveis fosse pela reclamação falaciosa de uma qualquer autoridade logocêntrica, fosse através da manifestação de preconceitos. O estádio já comatoso desta segunda hipótese – a que McDonald não alude, mas que é oportunamente enfatizado por Gavin Butt (cf. 2005b: 2-3) – manifestar-se-ia caso a crítica, prescindindo do distanciamento que sustentara a sua autoridade discriminatória desde o Iluminismo, abandonasse, por simonia, a reiterada pretensão a determinar a verdadeira qualidade estética da obra, dispondo-se, ao invés, a contribuir com o seu juízo favorável para a animação do mercado da arte e lucrar, assim, ajudando a rentabilizar os investimentos dos mecenas.

¹⁹ A clareza que falta à rejeição de McDonald, sobressai, exemplarmente, na argumentação com que John Brenkman (2000: 120) identifica o equívoco mais relevante dos *Cultural Studies*: «[...] literary form is the crux of the question of literature and politics in two respects. On the one hand, without grappling with inner form, criticism can't really grasp the work's material or its content, that is, its artistically rendered language and lifeworld. And, on the other hand, the aesthetic experience of form is implicated, through its necessary tie to critical discourse, in the social and political conflicts inherent in the formations of the public sphere».

²⁰ Outros exprimiram essa mesma necessidade de atravessar as aporias da teoria através de formulações semelhantes, como, por exemplo, «post-critique» (cf. Hoy, 2004), «post-theory» (cf. McQuillan; MacDonald; Thomson; & Purves, 1999), ou «what's left of theory» (cf. Butler; Guillory; & Thomas, 2000). Em todas essas obras detecta-se, no entanto, um extremo cuidado em não confundir a verificação da inoperância de certas escolhas teóricas com a recusa liminar de **toda** a teoria, um risco manifestamente superior,

com a ideia vaga de um «pragmatic, focused criticism, where experts do not just theorize about particularity and specificity, but also evaluate the aesthetic dimension of particular and the specific literary works» (McDonald, 2007: 146)²¹.

Mesmo evitando discutir-se, por agora, a sua sugestão de que os «[c]ritics, like creative writers, have a distinctive voice and outlook» – a qual o induzirá a definir a crítica como «a craft and a literary form» (cf. *Ibidem*: 147), numa revisitação imperfeita do pensamento de Northrop Frye –, para que McDonald credibilizasse a reconsideração sustentada da «impressionistic, subjective response» do crítico – nó górdio de cuja resolução depende, em absoluto, o estudo sistemático da crítica não universitária –, tornar-se-ia indispensável que o seu modelo se escorasse numa tomada de posição mais clara acerca do ‘projecto da modernidade’ (cf. Habermas, 1981: 9), afinal o motor de um novo pensamento crítico que, progressivamente, se afastou não somente do ‘entusiasmo’ romântico, como recusou os pressupostos do modelo prescritivo bimilenar, herdado da antiguidade greco-latina (e que, no caso português, Aníbal Pinto de Castro caracterizou minuciosamente na sua obra de 1973, *Retórica e teorização literária em Portugal / Do humanismo ao neoclassicismo*)²².

Falhando esta premissa, Rónán McDonald desloca-se – talvez mesmo inadvertidamente – para o confuso *milieu* onde, tanto nos anos 80 do século passado como hoje²³, as concepções pós-modernas de crítica se intersectam com as pré-modernas (cf. *Ibidem*: 14)²⁴,

enfatizando-se mesmo – como sugere John Brenkman a propósito da prevalência, nos *Cultural Studies*, de um estudo identitário de ‘gender, race, and class’ que bloqueou a valorização da sua influência complexa do devir da modernidade – que tal fadiga poderá resultar, tão-somente, de uma precipitada leviandade analítica: «[c]ontrary to the vistas of end and post-, our moment of intellectual life is, I suspect, a miniaturized *Zeitgeist*. It announces radical breaks without analyzing actual transformations. Unsettled about the meaning of the past and present, it makes futuristic noise about the traditions it is ever about to overcome» (cf. Brenkman, 2000: 120-121).

²¹ Desvio que o autor procurará corrigir *in extremis*, na última página do livro, recuperando a acusação de desvalorização intencional da crítica quando o seu exercício é entregue a qualquer um: «[...] criticism is still regarded as a job for the eunuchs at the harem. Or at best a job, like the most basic DIY [*Abreviatura de ‘Do It Yourself’, expressão equivalente à portuguesa ‘faça você mesmo’*], that anyone can do with minimal effort» (McDonald, 2007: 149).

²² Sobre o problemático conceito de ‘modernismo(s)’ v. (Eysteinnsson & Liska, 2007) e, ainda, a respectiva discussão no ponto IV: 3 (cf. *infra*).

²³ Jürgen Habermas desenvolveria esta subtil rede de enganos em *O discurso filosófico da modernidade* (cf. 2010, 1985¹).

²⁴ Zona de tensão argutamente tipificada por Jürgen Habermas (cf. *Ibidem*: 13-14): «[t]he *Young Conservatives* [...] They claim as their own the revelations of a decentered subjectivity, emancipated from the imperatives of work and usefulness, and with this experience they step outside the modern world. On the basis of modernistic attitudes, they justify an irreconcilable anti-modernism. They remove into the sphere of the far away and the archaic the spontaneous powers of imagination, of self-experience and of emotionality. To instrumental reason, they juxtapose in manichean fashion a principle only accessible through evocation, be it the will to

numa monstruosa refundição dos campos da «science, morality and art», os quais resultaram da «separation of the substantive reason expressed in religion and metaphysics» e cuja autonomização – como recorda Jürgen Habermas (cf. *Ibidem*: 8), recorrendo a Max Weber – está na origem da «cultural modernity», quer como projecto que visava (e, efectivamente, alcançou) a especialização (com o seu reverso da separação «between the culture of the experts and that of the larger public», cf. *Idem, i.e.*, o divórcio entre a arte e o «wide public» também sublinhado por McDonald, cf. 2007: 149), quer como «extravagant expectation that the arts and the sciences would promote not only the control of natural forces, but would also further understanding of the world and of the self, would promote moral progress, the justice of institutions, and even the happiness of human beings»:

[t]he project of modernity formulated in the 18th century by the philosophers of the Enlightenment consisted in their efforts to develop objective science, universal morality and law, and autonomous art, according to their inner logic. At the same time, this project intended to release the cognitive potentials of each of these domains to set them free from their esoteric forms. The Enlightenment philosophers wanted to utilize this accumulation of specialized culture for the enrichment of everyday life, that is to say, for the rational organization of everyday social life (cf. Habermas, 1981: 9).

Deste modo, o já referido «new aestheticism» – através do qual Rónán McDonald (cf. 2007: 147) pretendia religar arte e público, assim unidos por uma crítica pedagógica e valorativa – arrisca a tornar-se numa das «nonsense experiments», inscrição sob a qual Jürgen Habermas isola (e rejeita) os sucessivos desígnios de nivelar arte e vida – «the attempts to declare everything to be art and everyone to be artist, to retract all criteria and to equate aesthetic judgement with the expression of subjective experiences» –, os quais – paradoxalmente, como pertinentemente sublinha – «have served to bring back to life, and

power or sovereignty, Being or the dionysiac force of the poetical. [...] The *Old Conservatives* [...] observe the decline of substantive reason, the differentiation of science, morality and art, the modern world view and its merely procedural rationality, with sadness and recommend a withdrawal to a position anterior to modernity. *Neo-Aristotelianism*, in particular, enjoys a certain success today. In view of the problematic of ecology, it allows itself to call for a cosmological ethic. Finally, the *Neoconservatives* welcome the development of modern science, as long as this only goes beyond its sphere to carry forward technical progress, capitalist growth and rational administration. [...] science, when properly understood, has become irrevocably meaningless for the orientation of the life-world. A further thesis is that politics must be kept as far aloof as possible from the demands of moral-practical justification. And a third thesis asserts the pure immanence of art, disputes that it has a utopian content, and points to its illusory character in order to limit the aesthetic experience to privacy. [...] But with the decisive confinement of science, morality and art to autonomous spheres separated from the life-world and administered by experts, what remains from the project of cultural modernity is only what we would have if we were to give up the project of modernity altogether. As a replacement one points to traditions, which, however, are held to be immune to demands of (normative) justification and validation».

to illuminate all the more glaringly, exactly those structures of art which they were meant to dissolve» (cf. 1981: 10).

Talvez a formulação mais impressivamente lírica – e bela – deste «new aestheticism» seja a metáfora com que George Steiner (2006, 2003¹: 129) ilustrou a sua leitura ‘amorosa’: «[...] o que tento dizer [...] é a minha alegria de ser o pássaro que chilreia em cima do rinoceronte». Duvida-se, entanto, que se admitisse a outro, que não ao agudíssimo crítico que Steiner é, um corolário tão (aparentemente) ingénuo para um diagnóstico irónico da proliferação de uma crítica ‘inútil’:

[n]ão sem amargura, entendo que vivemos numa época bizantina, uma época alexandrina, em que o comentador e o comentário dominam o original. Sainte-Beuve morre com azedume, observando: ‘Nunca se levantará uma estátua a um crítico’. Não podia ter-se enganado mais. Existe hoje, garantem-nos, uma teoria crítica. A crítica domina com a desconstrução, a semiótica, o pós-estruturalismo e o pós-modernismo. Trata-se de um clima singular que um homem de indiscutível génio resume quando afirma que todo o texto é um ‘pretexto’ (*Ibidem*: 96).

Ora, entre levantar a ‘estátua a um crítico’ e reduzi-lo ao passarito que chilreia em ‘cima do rinoceronte’ (por medo do seu volumoso corpo?) houve ainda quem decidisse que cabia aos pássaros o sobrevoo silencioso e, portanto, quase imperceptível das savanas. Já sinalizado por McDonald, tal gesto ‘terceiro’ influenciou, profundamente, a reflexão acerca da crítica de teatro, objecto desta tese. Relembre-se, por exemplo, o juízo que o teatrólogo francês Patrice Pavis emite acerca da incharacterística fluidez genológica e estético-cultural não só da crítica jornalística, mas de todo o tipo de discurso crítico sobre teatro. No seu justamente famoso *Dictionnaire du théâtre* – central nos Estudos de Teatro, mesmo tratando-se de uma obra de síntese –, Pavis (cf. 1999, 1996²: 81) levanta dois obstáculos de monta à investigação que agora se inicia: funcional, o primeiro, e epistemológico, o segundo. No verbete genérico «critique dramatique», afirma que «não se deveria separar radicalmente a atividade do crítico dramático da de um autor de um artigo de publicação especializada (revista de teatro) ou mesmo de um estudo mais documentado de tipo universitário», concluindo radicalmente que «não parece ser possível definir um discurso típico da crítica dramática»²⁵.

Este enquadramento surpreendente ecoa, aliás, na atribuição ao crítico de duas funções distintas, que visam – presume-se – a separação entre a crítica jornalística de teatro e a

²⁵ O conceito de «critique dramatique» é traduzido por Patrice Pavis como *theatre criticism* (em inglês); *Theaterkritik* (em alemão); *crítica teatral* (em castelhano); e *crítica dramática*, na edição em português do Brasil (cf. Pavis, 1999, 1996²: 81).

«crítica semiológica», a cesura explicitada na sua obra *L'analyse des spectacles* (cf. Pavis, 2000, 1996¹: 40), cuja primeira edição saiu no mesmo ano do dicionário. Assim, existiriam textos prevalentemente caracterizados pela urgência noticiosa de «reagir imediatamente a uma encenação», nos quais o discurso do crítico se reduziria à informação («relatar uma encenação») e à persuasão («função incitativa ou dissuasiva da mensagem: apontar que espetáculos podem ser / ou devem ser vistos»). Linhas abaixo, todavia, esta arrumação – supondo-se, pois, ainda que *in absentia*, a «crítica semiológica» – deslizará até à necessidade daquele crítico veicular uma opinião – mesmo se condicionado pelas «condições de seu exercício e do meio de comunicação utilizado» ou na medida do peso assumido pelo público-alvo na estratégia discursiva do meio em que o texto se publica – e, até, de proceder à análise do espetáculo criticado (cf. Pavis, 1999, 1996²: 81).

Embora esta (re)contaminação de funções pareça integrar-se coerentemente na hipótese de indefinição genológica que Pavis antes lançara, não sustenta, contudo, a sua posterior tentativa de estabilizar o sistema em torno dos núcleos ‘informação’ (crítica jornalística de teatro) *versus* ‘opinião’ (ensaio crítico), pois – como se viu – o autor reconhece, implicitamente, que também a crítica jornalística deverá chegar até à análise e à opinião, alargamento que excede o horizonte estritamente noticioso que antes lhe pretendia impor.

Lendo-se o verbete até ao fim, a impossibilidade de caracterizar o discurso crítico surge ainda mais questionável, dado que Pavis a sustenta em dois argumentos assaz controversos, acerca da variação dos «critérios de julgamento» evidenciados na peça crítica jornalística. Estariam estes simultaneamente dependentes «[d]as posições estéticas e ideológicas» do crítico e «[d]a concepção implícita que [*esse mesmo crítico*] tem da atividade teatral e da encenação» (cf. *Idem*). Num remate matizado – onde, invisível embora, ecoa a noção de crítica de Walter Benjamin (cf. 2004, 1927¹) –, o académico francês manifesta, finalmente, que a sua inquietação não advirá tanto da indefinição do «discurso típico da crítica dramática», quanto do problema – mais complexo – da impreparação teórica do crítico jornalístico, donde a inquietação que antes expressara acerca das «posições» e «concepções» de cada crítico em particular, alvitando – nas duas últimas linhas desta entrada – «[a] sensação d[*o crítico*] estar desarmado para descrever um espetáculo», porque presumir naquele(s) profissional(ais) «uma certa desconfiança em relação à teoria e às ciências humanas que oferecem seus serviços à análise do espetáculo» (cf. Pavis, 1999, 1996²: 81. E, *infra*, ponto I: 2, nomeadamente o modo como esta angústia é refinada por Manuel Gusmão, cf. 2011: 176).

Tal como é aduzida por Pavis, a afirmação de que o juízo do crítico jornalístico de teatro revela quer as suas «posições estéticas e ideológicas» quer a sua «concepção implícita [...] da atividade teatral e da encenação» parece induzir um acantonamento axiomático do problema que quase cancela a hipótese de uma indispensável discussão acerca do seu valor cultural. Ora, será justamente o debate teórico que antecede a investigação sobre a(s) poética(s) imperfeita(s) que, historicamente, se revelaram na crítica jornalística – o objecto do segundo capítulo desta tese – a ocupar todo o capítulo primeiro, considerando-se que, na sua ausência, dificilmente se entenderia como é que aquela se autonomizou enquanto género e, assim, possibilitou que nele se revelassem vozes enunciativas singulares, cuja atitude peculiar adveio (e advém), precisamente, desse emolduramento linguístico-cultural, e se traduziu em descrições e ajuizamentos de objectos artísticos, informados por um argumentário que denunciará sempre uma filiação teórica (a possibilidade inversa, essa sim, transfiguraria a crítica em notícia, implicando, portanto, uma significativa deslocação genológica)²⁶.

Vale a pena recordar que o verbete «crítica dramática» se integra na categoria «recepção do espectáculo», uma das oito linhas temáticas que estruturam o *Dicionário de teatro* (cf. Pavis, 1999, 1996²: XIII). Patrice Pavis define esta área como sendo aquela onde alojou os termos relacionados com «o ponto de vista do espectador, com todas as operações hermenêuticas, sócio-semióticas e antropológicas que [ele] comporta» (*Idem*). Assim, são estes: «aplauso» (*Ibidem*: 22), «atitude» (*Ibidem*: 28), «catarse» (*Ibidem*: 40-41), «dedicatória» (*Ibidem*: 87-88), «descrição» (*Ibidem*: 90-91), «espectador» (*Ibidem*: 140-141), «expectativa» (*Ibidem*: 152), «hermenêutica» (*Ibidem*: 192), «ilusão» (*Ibidem*: 202-204), «interpretação» (*Ibidem*: 212-213), «legibilidade» (*Ibidem*: 226), «leitura» (*Ibidem*: 227-228), «nota introdutória» (*Ibidem*: 263), «percepção» (*Ibidem*: 283), «pesquisa teatral», *hélas!* (*Ibidem*: 291-293), «recepção» (*Ibidem*: 329-332), «relação teatral» (*Ibidem*: 337), «socio-crítica» (*Ibidem*: 364-366) e «terror e piedade» (*Ibidem*: 404).

Em *L'analyse des spectacles*, Patrice Pavis já propriamente não questiona a diferenciação de ambos os géneros, embora a indexe ainda a uma variação qualitativa – no caso, do grau de teorização –, a qual aumentaria em função do objectivo (informar e persuadir, na

²⁶ Mesmo a oscilação impressionista entre encómio e vitupério que caracterizou a crítica jornalística de teatro até às primeiras décadas do século XX impôs um, ainda que pobre, «discurso típico». E já contemporaneamente, é uma realidade diária nos *media* a coexistência absolutamente separada – até graficamente evidenciada – entre crítica e informação sobre teatro, veiculada esta última através dos géneros jornalísticos típicos, como o são a notícia, a entrevista, a reportagem ou a fotolegenda.

crítica jornalística de teatro *versus* reflectir, na crítica semiológica) e da amplitude do público-alvo a atingir:

[L]a cuestión fundamental del análisis consiste en saber para quién y con qué objetivo lo realizamos y qué método se adaptará mejor a él. Mientras que la reseña en la prensa escrita o audiovisual se dirige a un público amplio que ante todo quiere recibir información y consejo, la reseña semiológica, que reclama más tiempo de reflexión y un aparato conceptual más sofisticado, se dirige casi siempre a otros teóricos e intelectuales del teatro, a colegas enzarzados en la misma relación friolenta y a estudiosos o fetichistas de la escena (Pavis, 2000, 1996¹: 40).

Segue-se Pavis quando enfatiza a necessidade de encontrar um critério para estabelecer o *valor* da crítica, questão que estruturará, transversalmente, a reflexão levada a cabo quer no segundo capítulo, quer na sua ‘tradução’ portuguesa, gizada no terceiro. Mas é exactamente por aqui se perseguir idêntica clarificação hermenêutica e cultural, que – face à evidência de que a crítica jornalística de teatro existe mesmo enquanto crítica – se julga fundamental encarar a hipótese do seu *fazer discursivo* não resultar de um retraimento teórico da *grande* crítica, manifestando antes a intenção de com ela dialogar, nos limites inerentes a um género discursivo autónomo. Assim sendo, mais urgente do que expor os vincos desta tela complexa que Patrice Pavis vai (des)enrolando, será neles reconhecer – mesmo se desenhados reversamente – alguns tópicos que, no seu desenvolvimento contraditório, problematizam e, de algum modo constituem já, a questão da crítica jornalística de teatro como uma identificável *kritiké téchnē*²⁷.

Repare-se que Pavis (i) reconhece a existência da crítica, institucionalizando-a através da atribuição de uma entrada no *Dictionnaire du théâtre*, onde a fixa como conceito; (ii) mais, tende a atribuir-lhe, na mesma obra, uma autoria, função e âmbito privilegiadamente jornalísticos, mesmo se matizados pelo advérbio **geralmente**: este seria um «tipo de crítica **geralmente** feita por jornalistas, na qual se procura acompanhar a atualidade [...] e relatá-la na imprensa ou nos meios de comunicação audiovisuais» (cf. Pavis, 1999, 1996²: 81. *Sn*); (iii) frisa que, tal como a notícia, este discurso responde antes de mais a uma «actualidade» que lhe é extrínseca, mas da qual depende (a crítica tem de «reagir imediatamente», cf. *Idem*); (iv) admite que a crítica – jornalística, uma vez mais – segue «hoje» as transformações mais relevantes do sistema teatral apesar da sua «desvantagem» teórica, demons-

²⁷ Pode, então, supor-se que – caso a História lho permitisse – Platão teria destinado ao crítico jornalístico de teatro a mesma irrelevância racional em que enleia o enfatuado e pobre Íon, excesso a que – seja-se justo – Pavis não o submete, mesmo se explicitamente lhe recusa uma *téchnē* que afinal descreve (cf. *supra*, nota 5).

trando «uma conscientização da importância do encenador e de suas opções [e] uma abertura à experimentação» (*Idem*), v.g., aceita que este discurso não é afinal insensível às deslocções mais lentas da crítica semiológica; e (v) identifica os já discriminados pares de funções – informar e persuadir *versus* opinar e analisar –, os quais permitem supor que, por um lado, a crítica configura um campo discursivo específico onde eles se cumprem, indicando, por outro lado, a impossibilidade de estabilizar através desta bipartição um critério operante para diferenciar a crítica jornalística de teatro da crítica semiológica, já que qualquer delas activa ambos. Revela-se viável, então, sugerir a hipótese de que a crítica jornalística de teatro não só existe, como constitui também um género discursivo tão além da notícia (a reportagem que se verá ser anatematizada por Émile Zola), quanto aquém do discurso académico (que Pavis intenta confundir com a «crítica semiológica»)²⁸. Este (novo) lugar acolhe, pois, os textos que partilham o ‘saber-fazer’ que Pavis afinal descreve e, assim, uma legitimação estética e sociocultural, a carecer somente de uma adequada metodologia de observação e descrição que a torne reconhecível e culturalmente operante.

Tomando por base a proposta de validação da ‘crítica jornalística de teatro’ que se acaba de se resumir, julga-se ser possível avançar já o título que emoldura esta tese, a fim de apresentar a via de duplo sentido que através dele se pretendeu sinalizar: ***Dispositivo crítico: condições de possibilidade da crítica jornalística de teatro em Portugal***.

Atendendo a que este tipo de investigação não possui significativos antecedentes académicos em Portugal – ausência detectável quer institucionalmente quer quanto a obras que tomassem por objecto a crítica jornalística de teatro publicada em periódicos nacionais (cf. *infra*, ponto III: 1) –, dedica-se parte substantiva deste trabalho a construir a própria via e, nela, o seu primeiro sentido, ou seja, a revisitar e a densificar as questões teóricas levantadas por uma recuperação sistémica da crítica jornalística que abandone o seu anterior entendimento enquanto objecto menor, porque descaracterizado. Todavia, este esforço para fundar um no-

²⁸ Antes de aprofundar a questão do género, vale a pena referir que o *Livro de estilo* – editado pelo diário português de referência *Público* – distingue claramente ‘notícia’ de ‘análise’ e de ‘opinião’, quer segundo o ponto de vista adoptado, quer de acordo com o tipo de texto que aquele constrói: «[...] há três níveis essenciais na construção das peças: a apresentação dos factos, que podem incluir a divulgação da opinião de terceiros – a informação; o relacionamento desses factos entre si – a interpretação; e o juízo de valor sobre esses factos – a opinião. Na notícia predomina a apresentação dos factos. É uma evidência que decorre da própria estrutura da notícia, do seu espaço e do seu tempo. Espaço curto, tempo imediato. [...] Quando numa peça jornalística a ênfase é colocada na interpretação, mesmo que assente em opiniões alheias e devidamente citadas, isso configura um género jornalístico diferente da notícia, designado no PÚBLICO por ‘Análise’. [...] Uma opinião, por seu turno, é isso mesmo: um texto em que se dá uma opinião sobre um determinado assunto, avaliando positiva ou negativamente um qualquer desenvolvimento da actualidade» (Granado, 2005²: 45; 46).

vo problema que (ainda) não habita inteiramente no seio dos Estudos de Teatro, tal como entre nós se têm praticado, proporciona mediatamente, também, a antecipação do correspondente sentido de retorno, já que, o decurso da investigação teórica implica o desenvolvimento correlato de uma nova metodologia e, assim, do emolduramento adequado para a rescrita cultural tanto da história do teatro – onde se abandone em definitivo a preponderância antes assumida pelo texto dramático, acolhendo em toda a sua fecundidade a reorientação performativa sofrida pelo conceito de teatro ao longo do século XX –, como da história dos *media*.

Está-se consciente, porém, de que o desejo de percorrer essa via nos seus dois sentidos – e mesmo se tal esforço se ativesse ao caso português – condenaria a tese ou à infinitude ou – numa alternativa bem menos auspiciosa – à incompletude. Assim, decidiu-se dedicar o quarto capítulo à ilustração da exequibilidade e operacionalidade do novo modelo, através da sua aplicação ao estudo da intervenção plural do crítico de teatro Eduardo Scarlatti (*nom de plume* do engenheiro naval e contra-almirante Eduardo Scarlatti Quadrio Raposo, que viveu entre 1898 e 1990). A opção pelo seu pensamento crítico – desenvolvido em textos ensaísticos e críticos (publicados, estes últimos, no semanário *O diabo*, entre 1934 e 1937) – resultou do mesmo se distinguir através de uma defesa intrépida e assaz informada da modernidade teatral (e da correlata necessidade de modernizar o polissistema teatral português)²⁹. Através desta escolha, procurou alcançar-se, então, o objectivo de estabelecer uma aproximação a um autor e a um momento histórico-cultural que evidenciam com particular clareza a pertinência e operacionalidade do argumento que informa esta tese. Foi, aliás, a busca desta clarificação teórica e operacional e a tentativa de a manter afastada de polémicas estéticas e políticas que a obnubilassem a induzir a prudência de adiar para futuras investigações o estudo, que se anunciara aquando da defesa pública do projecto desta tese, acerca da contribuição do labor crítico de Joaquim Benite para a emergência, no Portugal dos anos 70 do século XX, do movimento que ficou conhecido como ‘Teatro Independente’.

²⁹ Corroborando o destaque conferido por Luiz Francisco Rebello à intervenção crítica de Eduardo Scarlatti (cf. *infra*, subponto IV: 3), escreveu Maria Helena Serôdio, no «Editorial» do número 10 (Dezembro de 2008), da revista *Sinais de cena*, publicado dois meses após a morte de Carlos Porto: «[É] de importância decisiva o seu [de C. P.] testemunho crítico para a reconstituição de parte importante da história do teatro em Portugal na segunda metade do século XX e inícios do novo milénio. Incluímo-lo, por isso, no conjunto de outros grandes intelectuais portugueses que enriqueceram o debate em torno do teatro, cada um a seu modo, como é o caso de Jorge de Faria, António Pedro, **Eduardo Scarlatti**, Jorge de Sena, Deniz Jacinto, Urbano Tavares Rodrigues, Luiz Francisco Rebello ou Osório Mateus, para citar alguns dos que reputo como mais importantes e decisivos na construção da nossa memória cultural» (p. 7. *Sn*).

CAPÍTULO I



‘A SPECIAL KIND OF WRITING’:

A CRÍTICA COMO PROBLEMA

1 = A EXISTÊNCIA DA CRÍTICA JORNALÍSTICA ENQUANTO TESE

A public that tries to do without criticism, and asserts that it knows what it wants or likes, brutalizes the arts and loses its cultural memory. Art for art's sake is a retreat from criticism which ends in an impoverishment of civilized life itself. The only way to forestall the work of criticism is through censorship, which has the same relation to criticism that lynching has to justice.

Northrop Frye, *Anatomy of criticism / Four essays* (1990, 1957¹: 4)

On doit accuser d'abord la fièvre du journalisme d'informations. [...] Il faut maintenant que les lecteurs aient, le lendemain même, un compte-rendu détaillé des pièces nouvelles. La représentation finit à minuit, on tire le journal à minuit et demie, et le critique est tenu de fournir immédiatement un article d'une colonne. Je comprends que les lecteurs soient enchantés de connaître immédiatement la pièce nouvelle. Seulement, avec ce système, toute dignité littéraire est impossible; le critique n'est plus qu'un reporter.

Émile Zola, «La critique et le public» (1876), in (Zola, 1912, 1881¹: 53)

Evidenciou-se na Introdução que, mesmo existindo, a crítica – e, nela, a crítica jornalística – subsiste hoje numa zona assaz problemática, em que a sua relevância se vê ameaçada por incisivas tentativas de solução, tão mais perigosas quanto algum desespero em remediá-la as encaminha por vias teoricamente imprecisas ou, pior, de regresso a um passado de todo extemporâneo. Procurando justamente evitar-se a impaciência e o anacronismo consoladores que caracterizam a proposta de ressurgimento da crítica de Rónán McDonald, optou-se por redireccionar a discussão – abrangente e vincadamente especulativa – acerca das possibilidades contemporâneas do ‘dispositivo crítico’, a qual se leva a cabo nos capítulos I e II desta tese, de acordo com a noção de «diálogo» que Isabel Cape-loa Gil (cf. 2012) gizou numa sua intervenção recente.

Distinguindo meridianamente os paradigmas teóricos dos *Cultural Studies* – já refutado na Introdução (v. *supra*) – e dos Estudos de Cultura – e enfatizando, nestes últimos, a atenção prestada quer à mediação, quer aos respectivos suportes –, a autora sublinha que os Estudos de Cultura:

[...] conciliam as três funções tradicionalmente estruturantes do saber humanístico: a de preservar o acervo cultural das sociedades; a de prosseguir a educação ética e estética dos indivíduos e

a interpretação do passado enquanto modelo de orientação para o presente e futuro, articulando-as com a consciência da modernidade tardia de que todo o conhecimento tem um carácter fundamentalmente mediado, contribuindo assim para fomentar a literacia acerca dos suportes de mediação, do texto às novas tecnologias (Capeloa Gil, 2012: 43)³⁰.

A relevância aqui atribuída à mediação, o facto da mesma ser equacionada enquanto 'mediação suportada' – *i.e.*, em articulação estreita com o suporte material através do qual é disponibilizada no espaço público³¹ – e, ainda, a proposta da sua conjugação estreita com uma tradição reinvocada através do agir estético e ético (ou seja, pela implicação concomitante do sujeito criador, da obra e do receptor) deslocam o problema da crítica para a zona da 'relação', a qual é entendida pelos Estudos de Cultura como reconhecimento do «direito à diversidade», mas também como «necessidade de diálogo» (cf. *Ibidem*: 47).

Ainda segundo Capeloa Gil, a eficácia desse diálogo passaria por evitar o recuo à singularidade, tal como se intui ser ambicionado por McDonald (2007: 149), quando afirma que o primeiro passo para reavivar a crítica passaria por «to bring the idea of artistic merit back to the heart of academic criticism». Neste passo, acompanha-se Capeloa Gil (2012: 47), na sua sugestão de que a 'essencialização da diferença' contribuiria para uma radicalização do discurso crítico, a qual não só o divorciaria ainda mais, tanto dos criadores como do «wide public», como rasgaria, igualmente, a simultaneidade de um gesto dialógico que reconhece o conflito inerente à diferença, sem jamais deixar de renovar a curiosidade por essa mesma diferença. Todavia, verifica-se também que a proposta de McDonald procura ultrapassar esta lógica do consenso, indiciando pertinentemente o desassossego habermasiano face não só à validação universal do juízo, mas, mais exactamente, ao modo de fundamentar essa operação em bases sólidas (cf. *infra*, subponto I: 3.c).

Ora, além da resistência que distingue uma parcela significativa do pensamento teórico contemporâneo sobre crítica que não a académica, detectam-se ainda aqui três outras difi-

³⁰ Note-se que Isabel Capeloa Gil não deixa de enfatizar as «consequências danosas» quer da «euforia bem-intencionada da cultura como *a whole way of life*, de T. S. Eliot» quer da «generalização discursiva da cultura, para a qual os Estudos Culturais indubitavelmente contribuíram»: «[o]s Estudos Culturais – e este é um dos seus erros – defendiam-se no seu castelo, entrincheirados quer na recusa dos discursos legitimadores ou, pelo contrário, prosseguindo discursos ideológicos que privilegiavam a radicalização em desprimor da articulação. Justamente, o ensimesmamento ideológico ou a falta de intervenção real constituíram factores determinantes para a crise dos Estudos Culturais» (Capeloa Gil, 2012: 45).

³¹ A discussão particular deste conceito e o modo como afecta a crítica jornalística de teatro – sobretudo quando o 'tempo humano' sofre uma profunda alteração perceptiva no «novo contexto sociotécnico» (cf. Castells, 2007, 20002a: 558) – far-se-á no subponto II: 1.2.2 (v. *infra*) a propósito do modelo de inserção da crítica no sistema teatral gizado por Yael Zarhy-Levo, em *The theatrical critic as cultural agent* (2001) e *The making of theatrical reputations* (2008).

culdades concretas. A primeira delas advém do facto desta investigação incidir sobre as virtualidades significativas da crítica jornalística, género (*‘genre’*) que é alvo – não apenas hoje, como se verificará – de intenso e contraditório fogo cruzado, desfechado pelos que lhe reverberam tanto uma indefensável inconsistência teórica e estética, quanto – por desintonia com a atenção progressivamente intermitente dos destinatários – um peso insuportável, face à também gradual agonia da imprensa escrita (trajectória aparentemente irreversível, cuja equação se fará ao longo dos capítulos I e II).

A segunda dificuldade prende-se com a apensação a ‘crítica jornalística’ do nada despiciendo aposto ‘de teatro’, especificação que exigirá articular a reflexão sobre a crítica com as profundas transformações sofridas pelo campo teatral ao longo do século XX, considerando sobretudo – o que se fará no capítulo III – a sua reinvenção performativa enquanto ‘postdramatic theatre’, conceito cunhado em 1999, por Hans-Thies Lehmann (cf. 2006, 1999¹: 17): a «profoundly changed mode of theatrical sign usage suggests that it makes sense to describe a significant sector of the new theatre as ‘postdramatic’».

Por último, a terceira dificuldade reside na escassez de bibliografia de qualidade que, segundo uma perspectiva metacrítica alargada, se tenha debruçado especificamente sobre a crítica de teatro³², visando enquadrá-la no campo mais vasto do pensamento crítico, uma carência também reconhecida por Roger Parker (cf. 2001b: 1), na introdução a *Reading critics reading / Opera and ballet criticism in France from the revolution to 1848*. Para ultrapassar este obstáculo, recorre-se – no capítulo I – à mais abundante bibliografia que aplicou esse esforço à crítica literária e à crítica de artes visuais, reservando parte substantiva do capítulo II (v. *infra*, ponto II: 1) à observação pormenorizada dos modelos de análise académica – escassos, recentes e provenientes de espaços culturais que não o português – da crítica jornalística de teatro.

Neste ponto inicial de algum impasse, vale a pena lembrar a ante-definição de crítica jornalística sugerida por Maria Helena Serôdio: «*a special kind of writing*» (cf. 2001a: 161). Suficientemente genérica para poder ser lida numa direcção meramente restritiva e, assim, descritiva, face à imensidão inabarcável do universo discursivo, tal formulação não deixa de ser suficientemente ambígua para que, ao usá-la, se suspeite que a investigadora pretendeu, outrossim, marcar com alguma circunspecção a inegável estranheza de uma prá-

³² Fórmula preferível à de ‘crítica teatral’, também usada, mas assaz ambígua, pois a transformação do objecto em qualidade diminui a precisão semântica do sintagma.

tica discursiva cuja identificação – não só genológica mas também significativa – se tem verificado particularmente espinhosa.

Devendo prosseguir-se nesta '*selva oscura*', apesar de tão grande 'pedra no meio do caminho', poder-se-á encontrar um condutor seguro em Manuel Gusmão, nomeadamente nos seus ensaios «Da teoria como resistência da literatura», de 2000 (cf. 2011: 38-56)³³, e «Notícias da crítica», de 2007 (cf. 2011: 171-182)³⁴. Começa-se, então, pelo conjunto de questões a que o autor não quis responder, formuladas neste último artigo (cf. Gusmão, 2011: 172):

[d]e que crítica falarei eu? De crítica literária ou da crítica da poesia? De onde vem esta hesitação? A que se deve a distinção entre uma e outra, se é que se trata de uma distinção pertinente? As interrogações ficam como vestígios de um problema a que não responderei.

De que crítica, pois, se quer falar nesta tese? Atrás referiu-se a crítica jornalística, particularmente a que incide sobre arte. Temporariamente, mantém-se o seu alvo neste patamar genérico, para que se lhe adeque a densificação avançada por Frye (1957: 3): «[t]he subject-matter of literary criticism is an art». Ora, tal enunciado oferece a possibilidade de – conservando-se válida a afirmação – alterar o complemento, substituindo-se '*literary criticism*' por 'crítica de teatro'. A eficácia da operação permite escorar um primeiro fundamento relevante deste trabalho, ou seja, que a (semi)parcela 'crítica' surgirá sempre, independentemente da arte em causa. Pondo-se ainda entre parêntesis o modo como venha a ser entendido este último conceito, julga-se possível inferir, desde já, que o processo crítico é um só, concitando, portanto, uma observação conjunta. Baseando-se em Michel Foucault, Judith Butler (cf. 2006, 2002¹: s/n) virá a refutar a possibilidade de tal comutação, salvaguardando, porém, que a sua utilização facilitará alguma eficácia operacional:

[c]ritique is always a critique of some instituted practice, discourse, episteme, institution, and it loses its character the moment in which it is abstracted from its operation and made to stand alone as a purely generalizable practice. But if this is true, this does not mean that no generalizations are possible or that, indeed, we are mired in particularisms.

Então se, no contexto da crítica de arte – e invertendo a conclusão anterior –, a arte especificamente em causa não satisfaz inteiramente como critério diferenciador do campo, há

³³ «[...] versão ampliada e algo reorientada de uma sequência da introdução do relatório de um Programa de Teoria da Literatura, apresentado para provas de Agregação, em 2000» (Gusmão, 2011: 38, nota 1).

³⁴ O ensaio publicou-se em 2007, na *Artistas Unidos / Revista*, 20: 27-31.

que indagar outras vias de distinção entre críticas, igualmente sugeridas pelo prosseguimento das perguntas formuladas por Manuel Gusmão, acerca d'«a crítica e [d]as suas condições de possibilidade» (cf. 2011: 171)³⁵. E pertencem estas últimas a duas ordens distintas, centrando-se as primeiras na investigação do género ('*genre*') – «[d]e que falo eu quando falo de crítica literária: posso estar a falar de ensaios críticos ou de resenhas críticas em revistas especializadas e de resenhas críticas em jornais de grande ou média circulação. O que distingue esses géneros da crítica entre si não se resume ao local de publicação ou à extensão dos textos; embora ambos os factores se repercutam nas condições de possibilidade exploráveis pelos respectivos textos» (*Ibidem*: 172) – e, a segunda, na caracterização do crítico: «[t]ambém não residirá no tipo de formação dos seus autores, que é, na generalidade, uma formação universitária» (*Idem*).

Nestes excertos, o poeta e académico português infringe ligeiramente o propósito anteriormente manifestado – o de interrogar como 'vestígio' e não como expectativa de resposta(s) –, pois neles se detectam dois avanços afirmativos que – mesmo se ainda laterais a uma definição de crítica – concorrem especificamente para começar a isolar o problema desta tese: são eles, no primeiro fragmento, a agnição de que o meio onde a crítica surge afecta as «condições de possibilidade exploráveis pelos respectivos textos» (*Idem*), seja pelo género praticado – «ensaios críticos» adequar-se-iam a «revistas especializadas» e «resenhas críticas» predominariam «em jornais de grande ou média circulação» (cf. *Idem*) –, seja pela diversa «extensão dos textos», pois, mesmo se quantitativa, não deixará esta marca de se reflectir no processo de exposição e, assim, no resultado alcançado; e, no segundo fragmento, a conjectura de uma despicienda, porque generalizada, formação universitária dos críticos, que, mesmo se referida aos de literatura que então intervinham³⁶, não importa tanto pelo que supõe, mas pelo que nessa suposição inversamente se pressupõe, ou seja, de que a formação e a cultura de um crítico não só condicionam as suas intervenções, como nelas transparecem, podendo mesmo constituir, assim, «a point of entry into what is now an alien aesthetic» (Parker, 2001b: 5).

As particularizações sugeridas por Gusmão quanto ao género de texto e à formação do crítico, mais ainda se sujeitas ao desafio instaurado pelo horizonte de alteridade a que

³⁵ O título do ponto #1 do seu artigo, agora citado, descreve com exactidão o esforço que se tenta replicar neste ponto I: 1 e que, de forma mais abrangente, informou a construção do argumento desta tese.

³⁶ Hipótese credível atendendo a que o texto, na sua primeira versão, se apresentara como um panorama reflexivo acerca d'«A crítica hoje em dia».

alude Parker, facilitam a hipótese de as abordar simultaneamente, já que se entrelaçam em torno da dúvida acerca do tipo de crítico – e, portanto, de crítica – que aqui se ambiciona caracterizar.

Alerta-se para que se abordará em feixe estas zonas problemáticas distintas, mas intimamente relacionadas entre si, já que, à divisão entre crítica(s) para que uma delas reine (estratégia que sustenta a desconsideração pelos críticos jornalísticos evidenciada por McDonald), se procura opor – como núcleo desta tese – a defesa teórica da indispensabilidade de **toda** a crítica. Não visando esta afirmação ignorar a diferença entre práticas críticas (acautelando-se, portanto, o que as distingue, como sugerira Butler), a concretização de tal programa – justamente vaticinado pela escolha do postulado de Northrop Frye como epígrafe deste capítulo – pressupõe a sua arguição dialógica (Capeloa Gil), cujo reductionismo simplista se evitará, submetendo-o a uma instabilização ‘desconstrutiva’.

Mesmo correndo-se o risco de que o argumento seja tragado pela palavra-esfinge da pós-modernidade, insiste-se no aparente paradoxo de emoldurar a afirmação de Northrop Frye através do problemático conceito de ‘desconstrução’. Tal gesto busca, por um lado, ‘hospedar’ este último como terreno verdadeiramente propício à leitura ‘agónica’ defendida por Harold Bloom (1979: 5) – *i.e.*, tanto como resistência à resistência dos enunciados quanto resistência a (re)enunciá-los, zonas de debilidade que, caso predominassem, inviabilizariam a crítica (ou a sua possibilidade)³⁷; e, por outro lado, cultivá-lo *contra* a pregnância totalitária que frequentemente se lhe empresta, como se Jacques Derrida tivesse condenado a interpretação, qual navio fantasma, a um perpétuo diferimento do sentido (aliás, a radicalização desta perpetuidade inutilizaria quer o acto crítico, na sua necessária transitividade, quer o seu estudo – conduzindo, no limite dos limites, à indissociação entre ‘sujeito’ e ‘valor’, ou seja, à anulação de ambos enquanto possibilidade de ‘comunicação’ –, num risco permanente, não já do ‘sono’, mas do ‘sonho’ da razão produzir apenas monstros³⁸). Ora, Jacques Derrida jamais pretendeu uma ‘des-construção’ volvida em ‘des-

³⁷ «Reading well is a struggle because fictions and poems can be defined, at their best, as works that are bound to be misread, that is to say, troped by the reader» (Bloom, 1979: 5).

³⁸ Distinção imaginada a partir da água-forte intitulada «El sueño de la razón produce monstruos» – a trigésima nona da série «Los caprichos», que Francisco de Goya terminou em 1799 – dada a ambiguidade semântica que a palavra ‘sueño’ possui em castelhano, já que tanto pode designar o ‘sono’ como o ‘sonho’ (note-se que, ecfrásticamente, a frase se inscreve na própria gravura, na lateral da mesa, reclinado sobre a qual o pintor se auto-retrata, adormecido entre materiais de desenho, enquanto ao seu redor esvoaçam várias criaturas híbridas, cujo recorte da frente sugere o focinho de diferentes animais – todos eles associados ao mau augúrio –, como seja o da coruja, o do morcego ou do gato).

construcionismo’ – «a critical method or tool» (Royle, 2003: 23) –, assinalando-a, ao invés, como zona onde se questionassem, simultânea e inseparavelmente, tanto o pensamento quanto a sua moldura institucional:

[...] the necessity of deconstruction (I use this word for the sake of brevity, though it is a word I have never liked and one whose fortune has disagreeably surprised me) was not primarily a matter of philosophical contents, themes or theses, philosophemes, poems, theologemes or ideologemes, but especially and inseparably meaningful frames, institutional structures, pedagogical or rhetorical norms, the possibilities of law, of authority, of evaluation, and of representation in its very marker (Derrida, 2004: 123).

Assim, como o filósofo também sublinha, a mais temível ‘monstruosidade’ reside precisamente não na chegada (sempre pontual) do desconhecido, mas na expectativa cíclica e atemporal dessa chegada – tão inevitável quanto desconhecido é quem ou o que chega – e, ainda, nos efeitos activados por essa chegada: a instabilização normativa e a sua consequente (e imediata) domesticação. Recorrendo-se ao modo como o filósofo francês aborda o problema da justiça, poder-se-ia sugerir que a crítica de arte habita entre a soberania da ‘lei’ (que, separada da justiça, se volve em «*le pire*» ou a suprema violência de uma resposta mecanicamente circunscrita à unidade, à auto-imunização) e a ‘justiça’, como seu contraponto desconstrutivo, *i.e.*, como ‘*différance*’, que, apontando tanto para o acontecimento como para a sua moldura, os ilumina enquanto subversão performativa da zona legal onde se formaram (contra a absolutização linguística, portanto, quer das ‘presenças’ transcendentais, quer das ‘ausências’ subjectivas)

Surpreender este ‘equivoco perpetuamente deslizante’ – ou seja, reconhecer tanto a intransponível insuficiência da crítica face à arte como a urgência estética e também política (conceito tomado alargadamente, para além da subordinação, à ideologia), de a enunciar, mesmo que provisoriamente – obrigará quem pretenda formular um juízo a deslocar-se da mitificação da verdade da lei (*i.e.*, da premência de atribuir, que não de interrogar, um nome³⁹) para o **acolhimento**, através do repetido alargamento de fronteiras a que desconstrução conduz (sinalizando-se, assim, quer a existência de margens, na diferença sempre reinstaurada entre o ajuizador e a alteridade, quer a impossibilidade de ou as conservar ou de as derrubar completamente e de uma só vez)⁴⁰.

³⁹ O perigo da ‘essencialização da diferença’ para que Isabel Capelo Gil (cf. 2012: 47) alertara.

⁴⁰ Dado concorrer para limitar o terreno da crítica, recorre-se ao pensamento de Jacques Derrida sem pretender iludir que o horizonte do mesmo em muito ultrapassa tal objectivo. Faz-se notar, contudo, que o conceito

Então, só seria legítimo concluir-se – seguindo-se Frye (1990, 1957¹: 4), uma vez mais – que «there is no way of preventing the critic from being, for better or worse, the pioneer of education and the shaper of cultural tradition», caso essa modulação vanguardista se entenda hoje como *tradução*, a qual não pretenda apenas «training the foreigner [i.e., *o acolhido*] in the national language and culture», mas se ofereça, igualmente, como disposição para a «transformation of law, of the languages of law» (Derrida & Dhombres, 2005, 1997: 7), numa articulação entre criação, arte e público só destrutível pela barbaridade do silêncio, derive ela do imperialismo explícito da ‘língua’ soberana ou do seu domínio tão palavroso quanto subtilmente censório (sobre a permeabilidade, aqui apenas sugerida, entre os conceitos de ‘crítica’ e de ‘tradução’ veja-se, *infra*, o ponto II: 3).

Ao contrário, porém, do que fora também sugerido por Rónán McDonald, a intensificação da ‘crítica fraca’ não surge na pós-modernidade (sendo, portanto, temerário ver na sua proliferação um sinal inequívoco do hodierno *rigor mortis* da razão), na medida em que – como a segunda epígrafe permite adivinhar – já no século XIX, Émile Zola (1840-1902) considerava inviáveis as peças jornalísticas que, apresentadas no espaço público enquanto críticas, se publicavam precipitadamente em resposta à curiosidade do público – querendo assim referir-se aos textos que, escritos num par de horas após a conclusão de um espectáculo teatral, surgiam estampados no jornal da manhã seguinte (uma novidade da época, que os mesmos que a reclamavam consideravam leviana, num jogo perverso que acabaria por arruinar qualquer espécie de crítica, segundo o mesmo Zola, cf.

de ‘hospitalidade’ – mesmo na sua lei dupla, ou seja, «to calculate the risks, yes, but without closing the door on the incalculable, that is, on the future and the foreigner. It defines the unstable site of strategy and decision. Of perfectibility as of progress» (Derrida & Dhombres, 2005, 1997: 6) – não resolve, por si, a ‘auto-imunização’ das instituições, dado que, no limite, quando o ‘legisla’, Derrida auto-imuniza-o imediatamente. Não se desejando prologar uma discussão que aqui não é fulcral, sublinha-se apenas a possibilidade de ‘desconstruir’ este ciclo atemporal de adiamentos através da adjunção do conceito de ‘responsabilidade’, tal foi gizado pelo Papa Francisco, na Homilia da missa em Lampedusa (8 de Julho de 2013), onde justamente se debruçou sobre o significado contemporâneo de ‘hospitalidade’. Assim, é a intervenção extrínseca da única autoridade que pode efectivamente interpelar o homem – hipótese que Derrida jamais admitiu, por considerar que Deus ou morreu (metamorfoseando-se, no Ocidente, numa responsabilidade exclusivamente fundamentada na razão) ou regressa ameaçadoramente como espectro da redução à unidade – que, precisamente, porque o igualiza ao inviabilizar a onipotência de *uma* lei humana, convida o homem a acolher-se a si mesmo no outro e, assim, a praticar uma hospitalidade *justa* (princípio de reconhecimento empático que se tornará crucial à própria ideia de crítica): «“Adamo, dove sei?”: è la prima domanda che Dio rivolge all’uomo dopo il peccato. “Dove sei Adamo?”. E Adamo è un uomo disorientato che ha perso il suo posto nella creazione perché crede di diventare potente, di poter dominare tutto, di essere Dio. E l’armonia si rompe, l’uomo sbaglia e questo si ripete anche nella relazione con l’altro che non è più il fratello da amare, ma semplicemente l’altro che disturba la mia vita, il mio benessere. E Dio pone la seconda domanda: “Caino, dov’è tuo fratello?”. Il sogno di essere potente, di essere grande come Dio, anzi di essere Dio, porta ad una catena di sbagli che è catena di morte, porta a versare il sangue del fratello!».

1912, 1881¹: 55-56) –, trocando-se assim o «goût» (que se entende, neste passo, como capacidade e distância valorativa) por uma vertigem comunicativa em que o telégrafo levaria vantagem:

[/]Je comprends que les lecteurs soient enchantés de connaître immédiatement la pièce nouvelle. Seulement, avec ce système, toute dignité littéraire est impossible, le critique n'est plus qu'un reporter; autant le remplacer par un télégraphe qui irait plus vite. Peu à peu, les comptes rendus deviendront de simples bulletins. On flatte la seule curiosité du public, on l'excite et on la contente. Quant à son goût, il ne compte plus; on a supprimé les virtuoses pour confier leur besogne à des journalistes qui acceptent volontiers de traiter le Théâtre comme ils traiteraient la Bourse ou les Tribunaux, en mauvais style. Nous marchons au mépris de toute littérature (*Ibidem*: 53-54).

Rebatido o preconceito de McDonald através de Zola, recupera-se o texto já indicado de Manuel Gusmão – a que agora se acrescenta um seu outro ensaio, «Da teoria como resistência da literatura» (cf. 2011: 38-56) – para tentar (re)lançar o problema enunciado na terminação oblíqua do título deste segundo ponto (*i.e.*, aquela em que se insinua a possibilidade da ‘crítica jornalística de teatro’ existir de um modo não apenas transitivo), inserindo-o no horizonte mais vasto da moderna constituição da crítica como problema epistemológico. Repare-se que não se formula a mais sedutora e óbvia das perguntas – ou seja, ‘o que é a crítica?’ –, um gesto ‘ridículo’ desaconselhado por Gérard Genette, o qual, por sua vez, o fora por Ludwig Wittgenstein (cf. 2004, 1991¹: 91), pois torna-se evidente que tal inquirição ontológica jamais obteria outra resposta que não fosse a dispersão abissal através de uma rede infinda e sempre incompleta de ‘parecenças de família’.

Assumindo-se axiomáticamente que «la critique (au singulier) n'existe pas» (cf. Berthier, *apud* Bury & Laplace-Claverie, 2008: 13), interrogar-se-á aquela existência processual em dois andamentos, diversos mas complementares.

No primeiro deles (*v. infra*, ponto I: 2), acolhem-se as «dificuldades contemporâneas» que Manuel Gusmão (cf. 2011: 176-177) coloca à crítica e ao seu exercício – causadas, nomeadamente, pela sua inércia estereotipante e pela sua mercantilização espectacular –, como única tela realisticamente operativa em cujas dobras é ainda possível resgatá-la, sob uma perspectiva académica.

No segundo andamento (*v. infra*, ponto I: 3), acompanham-se os dois gestos através dos quais Gusmão densifica o objecto da crítica (cf. 2011: 172-176), entendendo-os justamente como zonas de concentração das referidas ‘parecenças de família’: (i) «a corrida ao sentido»; (ii) «a impossível transparência da linguagem». Propõe-se, nesse passo, desdo-

brá-las indirectamente ao longo de uma genealogia da crítica, cujo traçado – recobrando os últimos cento e cinquenta anos – se faz derivar da hipótese de terem existido três etapas cruciais no desenvolvimento dos conceitos de ‘crítico’ e de género ‘crítica jornalística’, os quais se articulam intimamente com a progressiva sofisticação técnica dos *media* e, ainda, com transformação profunda que a universidade sofre no mesmo período.

Para cada uma destas etapas – que *grosso modo* correspondem ao século XIX (a primeira), ao período que termina com a eclosão da Guerra Mundial em 1939 (a segunda), e aos sessenta anos posteriores à guerra (a terceira) – escolheram-se textos que amplificam de modo exemplar, mas nem sempre óbvio, as complexas mutações conceptuais sinalizadas, *in breve*, por Gusmão, as quais – no que à crítica jornalística diz respeito – poderiam ser eficazmente enquadráveis sob a imagem da ‘invenção do terceiro crítico’⁴¹.

Através da restrição que o sintagma induz, vinca-se que se não pretendeu – de modo algum – seguir o problema na sua complexíssima vastidão, esforço talvez mesmo inútil, depois de Silvina Rodrigues Lopes exemplarmente o ter já levado a cabo em 1994, na obra *A legitimação em literatura*. Assim, esclarece-se que se acompanhará o desenvolvimento de apenas dois dos processos que, enquanto problema, constituem o objecto desta tese, dado entender-se que o transcurso de ambos contribuiu, decisivamente, para (in)visibilizar os dois conceitos atrás sinalizados no quadro de uma reflexão alargada e pertinente acerca do sistema teatral. Resumidamente, estes processos poder-se-iam simplificar do seguinte modo: (i) questionamento das fronteiras genológicas da crítica jornalística, particularmente quando concretizada em órgãos generalistas de informação, tendente a deslocá-la para o campo da informação ou, até, da publicidade e, assim, implodir a sua possibilidade crítica; (ii) concomitante redesenho da figura do crítico jornalístico, que visa instalar no seu lugar uma figura intelectual a haver, cuja legitimação já não dependeria, de todo, do sistema dos *media* mas de uma frente (in)comum – e assaz periclitante –, assegurada pelos criadores teatrais e pelo emergente campo universitário dos Estudos de Teatro⁴².

⁴¹ O vocábulo não indica aqui a utilização de um princípio de ordem, ao qual se tivesse submetido uma qualquer sequência cronológica de tipos de crítico, mas a dimensão substantiva do (as)salto lógico que impôs o ‘terceiro crítico’, não como o valor excluído da (in)verificação de ser ele ou não ser um crítico jornalístico, mas como figura que, não o sendo, também o inclui.

⁴² Designação que, neste passo, se utiliza no seu sentido mais imediato e não como pretendendo traduzir ‘*theatre studies*’, campo do saber que – paralelamente aos ‘*drama studies*’ – exigirá uma posterior densificação, mormente quando relacionado com a profunda alteração de paradigma introduzida, desde meados do século XX, pela afirmação dos ‘*performance studies*’ (cf. Balme, 2008: 78 sgg; v. *infra*, também, o ponto II: 2).

De acordo com este objectivo, parte-se – na primeira fase – de uma das reflexões sistemáticas inaugurais sobre a crítica de teatro, *i.e.*, aquela que Émile Zola desenvolve em «La critique et le public» (texto de 1876), considerando ainda os restantes textos que também integram a colectânea *Le naturalisme au théâtre / Les théories et les exemples*, cuja primeira edição é de 1881. Na segunda fase, inflecte-se para o espaço cultural anglo-saxónico, por se entender que é nele, e em torno da crítica literária, que prossegue com singular vivacidade e interesse o debate acerca da relevância cultural do «public critic» – uma designação exacta, através da qual, Northrop Frye (1990, 1957¹: 8) acolheu e instituiu toda a crítica não académica (cf. *infra*, subponto I: 3.b) –, disputa que se seguirá através de três textos cruciais: dois ensaios de T. S. Eliot – «The function of criticism» (editado em Outubro de 1923, na revista *The criterion*, e mais tarde integrado no volume dos seus *Selected essays*, de 1932, cf. Eliot, 1934^{2f}: 23-34) e «The frontiers of criticism» (versão publicada na *The Sewanee review*, no Outono de 1956, de uma conferência que proferiu na Universidade do Minnesota, a 30 de Abril desse ano, na qual reviu e continuou o texto de 1923) – e, ainda, a obra *Anatomy of criticism / Four essays*, de Northrop Frye (cf. 1990, 1957¹). Na terceira fase, confrontar-se-ão as perspectivas mais intrinsecamente sistémicas de Zola, Eliot e Frye, ou seja, aquelas que, partindo de diferentes critérios crêem na possibilidade de emitir um juízo acerca da ‘qualidade’ (que não da ‘bondade’, note-se) da arte, com a radical desmontagem da «high Kantian enterprise» levada a cabo por Michel Foucault, através da releitura que Judith Butler dela propõe, em «What is critique? An essay on Foucault’s virtue»⁴³ (cf. 2006, 2002¹). Deste ensaio, poder-se-ia dizer com razoabilidade que (ainda hoje) está em carne viva, de tal modo descobre as incongruências dos que – como Habermas – intentam conciliar a aposição de suportes ‘humanistas’ (*i.e.*, prévios e extrínsecos) a um discurso, cuja deriva – muitíssimo influenciada pela linhagem neomarxista centro-europeia (que, provindo de Walter Benjamin, passa por Theodor W. Adorno, Roland Barthes e Michel Foucault) e pela liquidação das paternidades em que a mesma se empenhou – conduziu, se não à morte, pelo menos a uma estranha transfiguração, não já apenas do ‘*public critic*’, mas das expectativas que outrora se depositaram em *toda* a crítica.

⁴³ Apresentado na Universidade de Cambridge, em Maio de 2000, no âmbito da Raymond Williams Lecture, o ensaio é pela primeira vez editado em 2002, no volume *The political / Readings in continental philosophy*, editado por David Ingram.

2 = PRIMEIRO ANDAMENTO: AJUSTANDO OS DESAJUSTES DE UM GÉNERO

O desajuste [...] prende-se com a estranheza que o acontecimento enunciativo da poesia cria, estranhamento esse que assenta em larga medida no facto do poema criar o seu próprio contexto. Esta possibilidade de a poesia criar o seu próprio contexto significa que ela pode integrar (a integração implica sempre um qualquer índice de transformação) frases de diferentes tipos de discurso, que o seu contexto pode tender a ser o de uma tradição poética heterogénea, que vem modificando-se até ao presente, ou um conflito contemporâneo de tradições, e que só a partir daí é que esse ‘teatro’ da poesia pode comunicar (no sentido em que se diz que uma sala comunica com as outras divisões de uma casa), com outros contextos verbais, morais e sociais. O desajuste (pode) prolonga(r)-se no que diz respeito às características sintácticas e semânticas do discurso produzido, e às suas determinações poéticas e retóricas, estéticas e cognitivas, culturais e ideológicas. [...] A crítica sofre e participa desta dificuldade.

Manuel Gusmão, «Notícias da crítica» (2011: 175-176)

Si *Britannicus* est une oeuvre littéraire, ce n’est pas parce que cette pièce me plaît, ni même parce qu’elle plaît à tout le monde (ce dont je doute), mais parce que c’est une pièce de théâtre, tout comme, si l’*Opus 106* ou la *Vue de Delft* est une oeuvre musicale ou picturale, ce n’est pas parce que cette sonate et ce tableau séduisent un, dix ou cent millions d’amateurs, mais parce qu’ils sont une sonate et un tableau. Le plus mauvais tableau, la plus mauvaise sonate, le plus mauvais sonnet restent de la peinture, de la musique ou de la poésie pour cette simple raison qu’ils ne peuvent être rien d’autre, sinon par surcroît.

Gérard Genette, *Fiction et diction* (2004, 1991¹: 108)

Que a crítica persista (também) como desajuste parece inevitável, dado que nasceu – como Protágoras recordava a Sócrates – para, face a uma alteridade, «distinguir» e «dar as suas razões» acerca do critério seguido nessa escolha (cf. *supra*, nota 6). Atendendo, porém, ao movimento que Manuel Gusmão surpreende belamente no primeiro excerto recolhido em epígrafe, quando afirma que a arte só comunica no momento em que nos dispomos a assistir ao seu «teatro» de deslocações sucessivas e complexas, a crítica – afinal somente uma, «entre as divisões da casa», onde tal ‘performance’ vai acontecendo – poder-se-á entender, solidária e contiguamente, como ‘sofrendo e participando’ deste desajuste encadeado (a sua compreensão mais produtiva). Todavia, há quem a imagine como sendo a última porta da casa, através da qual passam – já cadáveres – os corpos que nela actuaram,

depois de anatomizados pela análise rigorosamente fria de quem resistiu ao dessassossego da moção (utopia – ou, melhor, *atopia* – crítica que T. S. Eliot não recusou, como se verá no subponto I: 2.B, cf. *infra*, e que será, curiosamente, assim reinventada – semelhante a uma assombração espectral –, pelos que hoje lhe negam a possibilidade de conhecer).

Ora a ideia de 'compaixão' (do latim, '*cum*' + '*patior*', 'sofrer conjuntamente') que vitaliza a frase «[a] crítica sofre e participa desta dificuldade» parece vir resolver a divergência – sinalizada, mas deixada em suspenso no ponto anterior – entre o modo como Terry Eagleton e Rónán McDonald se posicionaram face à relação – intrínseca ou extrínseca – que o crítico mantém com a linguagem, através da qual se aproxima do objecto criticado.

Assim, Manuel Gusmão estatui a «prioridade axiomática do poema» (*i.e.*, do objecto artístico): «o texto crítico é apenas uma das contingências do texto literário e que este vale para aquele como a necessidade que o legitima» (cf. 2011: 172)⁴⁴. Sublinhe-se, todavia, que tal axioma deverá ser lido à luz da sua rejeição – expressa no texto que editara em 2000 – da retoma da *vexata quaestio* da hierarquização dos discursos (cf. *Ibidem*: 48-49), sobretudo como sortilégio para, desmesuradamente, ou estreitar ou ampliar o cânone, num reflexo de «uma disputa do poder simbólico», em cujo lugar já então instaurara uma rede de intercâmbios bem mais estimulante e produtiva:

[...] se aceitarmos que quer a teoria (a teoria da literatura ou a poética) quer a prática (por exemplo, a crítica e a história [...]) são termos que designam processos de trabalho ou actividades discursivas que de formas diferenciadas visam a cognição ou a produção de sentido / ou valor, podemos então cartografar aquilo que as distingue quanto às suas *operações e estratégias*, aos seus *meios e instrumentos de trabalho*, quanto aos *objectos* de investigação que para si constroem e trabalham, e quanto aos *produtos* que obtêm como transformação daqueles (cf. *Ibidem*: 52).

Ao partir, também nesse ensaio, da reconfiguração operativa de *todos* os discursos que «visam a cognição ou a produção de sentido / ou valor» – e saliente-se que, através deste emparelhamento de horizonte sobremodalizante, se esvazia a inflamada polémica que vem presidindo à redefinição dos conceitos de teoria e de crítica –, Manuel Gusmão deduzira uma evidência, cujo desprezo frequente tem dificultado a inter-relação entre estas duas noções e a própria arte:

⁴⁴ Aqui ressoa a noção de 'hospitalidade' de Jacques Derrida: «[...] o crítico tem que saber e dar a saber que não foi ele que escreveu aquilo. O que implica reconhecer a diferença e designadamente a diferença histórica do outro e de mim. Sem isso, enredando-se na projecção identificativa, o hospedeiro violenta as regras da cortesia, não aceita o outro na sua virtual diferença; assimila a si o hóspede, não o acolhe e por isso mesmo nunca poderá ser mudado por um texto» (Gusmão, 2011: 173) [*V. infra, nota 60*].

[é] particularmente difícil aceitar que possamos prescindir da teoria ou do que poderíamos designar como «instância» ou «momento teórico», quando trabalhamos com obras de linguagem, uma vez que a linguagem, enquanto faculdade antropológica ou enquanto língua em uso, é ela própria irradicavelmente geral e auto-reflexiva (*Ibidem*: 55).

Assim, já em 2007, outorgara àquela *cartografia* a possibilidade rizomática de não só distinguir entre os processos de crítica e de teorização, mas, sobretudo, de evidenciar a sua solidária porosidade «lógica (ou formal) e histórica»: «a *distinção* [...] entre essas actividades é também e tendencialmente uma das maneiras de descrever e entender os casos de interacção, de vaivém ou de bloqueio da passagem entre elas»:

[u]m tal exercício cartográfico aqui apenas esboçado permitirá mostrar não só que ninguém trabalha sozinho (nenhum processo de trabalho distinto se realiza fora de uma rede de processos de trabalho), mas também e especificamente para o que aqui interessa, que não há «prática» nos estudos literários que não suponha uma teoria, como um ou outro dos elementos e das funções do seu processo (cf. *Ibidem*: 52).

A perspicuidade e congruência desta proposta, a qual, mais do que descrever o passado, almeja instalar toda a crítica numa moldura teórica adequada, não impede, contudo, que Gusmão (cf. 2011: 176) – ao rever o seu percurso ao longo do século XX (e lembra-se que ambos os seus ensaios se publicaram no novo século, já distantes, pois, das grandes convulsões que vieram definitivamente transfigurar qualquer tipo de crítica) – detecte na precipitada veleidade de ajuizar da crítica jornalística o motivo próximo pelo qual se tornou desajustadamente equívoca, dentro do desajuste esperável (e admissível). Como causa remota, descobre-lhe, ainda, dois enganos sucessivos que acentuaram o seu gradual desprestígio: primeiramente, a resistência à «modernidade estética», atitude que agravou «a sua inadequação perante a diversidade de caminhos da modernidade de longa duração»; e, mais tarde, «[q]uando tentou ela própria superar esses estereótipos, [*importando*] outros da universidade que tentava abrir-se conceptualmente a essa modernidade», a tendência para oscilar entre a domesticação inadequada da linguagem conceptual da(s) modernidade(s) e a reinstauração do «preconceito contra a obscuridade».

Tal desconcerto ter-se-ia agravado, quando essa reteatralização do *teatro* poético se reduziu à sua imitação paródica, através da concatenação irrazoável, porque tendencialmente emocional, de fulgurações esparsas, cuja selecção não dependeu das deslocações inerentes ao desajuste artístico, fundando-se, antes, na sua potencial espectacularidade: «a crónica de autor ligando a literatura, outras artes e o mundo histórico da cultura contempo-

rânea, pôde ser desalojada em favor de outras prosas mais 'jornalísticas' e mais consumíveis» (*Ibidem*: 177), nas quais «súbitos clarões são decididos pelas leis de um mercado que se mundializa» (*Ibidem*: 176).

Ora, ao caracterizar tais intermitências de morte que já nem a morte ponderam, Manuel Gusmão vinca – por contraste – uma prega na anterior tela dos grandes desajustes, desse modo fixando o lugar em que – mesmo se sujeito à atmosfera rarefeita que resulta do sempre 'desajustado' seguimento dos desajustes – parece ter habitado sempre o 'public critic'. É neste sentido que se encaminha, aliás, a desmontagem a que o autor sujeita o argumento, assaz aduzido, da suposta oposição entre a teoria e a prática da «leitura crítica de textos»:

[s]e pudermos aceitar que 'a teoria' é ela própria uma actividade ou uma prática discursiva e também o plano da auto-reflexão de uma prática – a reflexão e esclarecimento de uma experiência que justamente não é transparente, não 'fala' por si e neste sentido precisa de ser *articulada*; então uma prática, a leitura crítica de textos, pretensamente sem qualquer instância ou instanciação teórica, teórico-crítica, ou teórico-metodológica, seria cega ou, tendencialmente, uma prática reduzida e redutora, se fosse sequer possível. Uma prática assim pretendida não pode deixar de ser marcada por pressuposições (inspirações e motivações, interesses, convenções e valores) que estão no lugar (ou, pretensamente, em vez) da teoria, e que, muitas vezes, não sendo explícitas, parecem querer furtar-se ao exame e à controvérsia (Gusmão, 2011: 54).

É com base nesta dupla conclusão – a saber, a de «aceitar ao mesmo tempo a distintividade ou a diferença e a não-separação de princípio entre teoria e crítica» – e pressupondo o seu reverso, igualmente enfatizado por Gusmão (*Ibidem*: 53) – «[tal não] impede o reconhecimento de conflitos e de tensões entre umas e outras, antes implica [...] que a teoria pode ser alterada, 'corrigida' pelo movimento da leitura (crítica) de certos textos. Neste mesmo sentido, podemos perceber que a 'teoria' não precede absolutamente a leitura crítica, pode sim estar *in medias res*, ou *in re*» (*Idem*) – que se levanta agora a hipótese de os *reviewers* jornalísticos deverem (mais até do que 'poderem') ser incluídos entre os 'public critics'. Avançar com tal hipótese não deverá iludir, porém, a dúvida crucial que lhe subjaz (e que, apesar da evidente diversidade de perspectivas, Manuel Gusmão e Rónán McDonald coincidentemente ecoam), ou seja, aquela através da qual se interroga não a existência da crítica jornalística – facto para ambos inegável, aliás –, mas a sua existência *enquanto crítica*.

O facto de se acolher aqui a dúvida radical acerca não da existência mas das condições de possibilidade da crítica jornalística – o problema desta tese – poderá sugerir uma abordagem que, antecipando o seu fracasso, a si mesma se condena. No entanto, e apesar das

limitações que detectara na prática contemporânea da crítica jornalística, o próprio Manuel Gusmão institui que qualquer ‘movimento da leitura (crítica)’, mesmo não explicitando as «pressuposições (inspirações e motivações, interesses, convenções e valores) que estão no lugar (ou, pretensamente, em vez) da teoria», deverá ser submetido «ao exame e à contro- vérsia», sobretudo se ao mesmo pretender furtar-se (cf. *Idem*).

Ora, são justamente estas ‘pressuposições que estão no lugar da teoria’ que, no caso específico da crítica jornalística de teatro, foram condenadas à invisibilidade – quer pelos criadores, quer pelos académicos –, através do argumento genérico de esta não possuir valor suficiente para interferir nem na modulação do sistema teatral nem na reescrita da história do teatro (ironicamente, um tipo de juízo que a teoria e a prática artística têm buscado aturadamente inviabilizar).

Muito embora aliados de circunstância, criadores e académicos⁴⁵ tem divergido muito, ao longo do século XX, quanto ao modo metalinguístico de se apropriarem e reformularem a crítica jornalística (nó górdio que, em si mesmo, frustrou a decisão da pugna).

Assim, para os primeiros, tendeu a crítica a integrar-se na matéria artística dos seus espectáculos, como se os processos que, mesmo se dissimuladamente, asseguraram desde sempre a intransitividade da obra artística⁴⁶ tivessem sofrido um curto-circuito, o qual – provocando a sobrecarga dessa intransitividade – não só acentuasse o que jamais fora possível (*i.e.*, o funcionamento paralelo dos circuitos ora do ‘*thème*’ ora do ‘*rhème*’⁴⁷), mas – numa explosão avassaladoramente encandeante – suspendesse aqueles processos e, ao mesmo tempo, os iluminasse, tornando ambos visíveis (como se, mais do que uma pausa descritiva, que expande ao mesmo tempo que recentra a narrativa, esta visualização equiva- lesse à percepção sincrónica e indivisível de uma permanente combustão poética que, paradoxalmente, inflama tanto quanto estilhaça o desenrolar temporal da fábula). Com esta adequação à criação teatral moderna e contemporânea da conhecida paronomásia genette-

⁴⁵ Tal seccionamento não deriva de uma abordagem intuitiva ou apenas funcional do sistema teatral, mas do reconhecimento de que a ponderação da «relationship between theory and practice, between research and production [...] requires a careful understanding of the very heavy institutional, industrial, cultural, and professional forces weighing in on such terms, on the institutional missions that they legitimate, and on the behaviors that they produce» (Jackson, 2004: 22).

⁴⁶ «[...] cette intransitivité, par vacance thématique ou opacité rhématique, constitue le texte en objet autonome et sa relation au lecteur en relation esthétique, où le sens est perçu comme inséparable de la forme» (Genette, 2004, 1991¹: 115).

⁴⁷ «[...] j’emprunte très librement à la linguistique le terme de *rhème* pour désigner, en opposition au *thème* d’un discours, le discours considéré en lui-même» (*Ibidem*: 111).

ana 'fiction' / 'diction' (cf. Genette, 2004, 1991¹: 110) – à qual se voltará, ainda neste ponto, a propósito da irrefragável força 'constitutiva' do género ('genre') –, procura-se testar uma imagem que se avizinhasse em expressividade daquela que, para o campo da poesia, Gusmão traduzira pelo desajuste teatralizante (cf. 2011: 176), e que, para o do romance contemporâneo, Christopher Norris representa na de «intertwining»:

[w]hat characterizes their work [...] is a constant intertwining of fictive and factual (or imaginary and truth-conditional) discourse which deliberately eschews [...] ready-made distinctions and asks us to conceive of alternative realities perceptibly akin to our own, but differing from it in certain crucial respects. To this extent they are working in the same area as modal logicians and 'possible worlds' theorists, those who seek to establish the rules or constraints that regulate the transfer of properties, individuals and events from one such world to another» (Norris, 1990: 55).

Assim, concentrados nesse intento de neutralizar o avanço ameaçador da teoria, para, desse modo, recuperarem o domínio do sistema teatral, a generalidade dos criadores têm entendido as intervenções da crítica jornalística sobre as suas obras como um empecilho distractivo, o qual apenas lhas retarda ou, pior, lhas desfigura. E se algumas vezes manifestam tolerância – ainda que raramente a elogiam ou defendam –, aparentam, quase sempre, estar mais interessados na publicidade indirecta que, apesar de tudo, nela subsiste, dado que, sem ela e conseqüentemente reduzidos à propaganda explícita (e paga), desapareceriam do espaço público enquanto 'produto' diferenciado⁴⁸.

⁴⁸ A ambiguidade desta relação pode deduzir-se não apenas do modo intempestivamente epidérmico como o meio artístico reage à crítica jornalística – pense-se nos famigerados amores e ódios suscitados por uma boa ou má crítica (v. *infra*, igualmente, a nota 51) –, mas também – talvez por acumulação dessas pontuais e mal resolvidas quezílias, talvez por desencontros entre sensibilidades desabaladamente teatrais – da propalação do cliché de um crítico útil quando elogia, invejoso quando reprova, mas sempre um estranho ao sistema, fundamentalmente ignorante. Ilustração assaz elucidativa desta bizarra descontinuidade – que, *malgré elle*, noticia o reconhecimento da crítica – pode encontrar-se no recente livro de memórias de Carmen Dolores (2013: 91-93). Assim, entre as 269 páginas que o compõem, 52 são dedicadas a «O que disseram de mim» – é este o subtítulo da secção –, onde se recorreu a críticas e a alguns outros – poucos – textos jornalísticos (nem sempre correctamente identificados, note-se) para deles transcrever apenas os elogios. Contraditoriamente, porém, a actriz ficcionalizara num bloco anterior («Da imaginação») o grotesco retrato de um crítico inventado (será?), ironizando, até, com os magros proventos obtidos pelo seu trabalho. Apesar de longo – e muitíssimo surpreendente, provindo de uma bem-sucedida actriz, tida por ponderada –, não resisto a citar grande parte do texto, de tal modo o vitupério excessivo o volve inadvertidamente num divertido ajuste de contas: «[o] crítico desapareceu na neblina da noite, enregelado, na gabardine pouco confortável. / Acabava de ver representada a peça que sonhara interpretar, nos seus sonhos de actor frustrado. Tinha os olhos rasos de água, do vento cortante, claro. No ar, pairavam ainda as últimas palavras bem ditas, silabadas, proferidas pelo actor, cabotino dos mais cabotinos. / “E logo calhou o meu papel àquela besta, incapaz de compreender todo o alcance da personagem, incapaz de vibrar ao dizer a tirada final do 2.º acto, tão importante para a compreensão da peça. Vou desancá-lo. Eu posso acabar com ele. Essa a minha força.” / E o crítico franzino sente-se gigante. Super-homem. Castigador de massas. [...] / E o crítico já de si cheio de ódios também, quando alta noite começa a escrever, [...] todo ele transborda do azedume que lhe vem da sua vida mal vivida, de tudo o que o rodeia, da sua incontida infelicidade. / A máquina de escrever martela
./ ...

Tal condescendência estratégica não invalida, contudo, a sua intenção de submeter à absolutização da cena quer a crítica jornalística quer – *hèlas* – a crítica universitária, mesmo que, para liquidar as possibilidades interpretativas de ambas, se vejam os criadores obrigados a recorrer – como o fez o célebre actor britânico Derek Jacobi – ao estafado lugar-comum da superioridade da acção: [*b*]oth the critic of performance, whether an academic literary critic or a theatre reviewer, and the theatre practitioner are interpreters of the text, however [*Derek*] Jacobi suggested a distinction between the two, “they’re page and I’m stage”» (Wilkinson, 2009: 109)⁴⁹.

Contemporaneamente, mesmo o contingente equilíbrio deste pacto publicitário está a ser radicalmente posto em causa, não só porque os artistas mais jovens encontraram nas redes sociais uma alternativa propagandística, talvez inferiormente categorizada, mas de acesso imediato, fácil, personalizado e universal, como o «vantage point» da crítica – jornalística ou outra – se lhes tornou, mais até do que dispensável, verdadeiramente lateral, na medida em que, começando inclusivamente por pôr em causa «any idea of the artist as critical commentator», apostam numa «practice of making that celebrates the unassimilated vagaries and affects of individual subjective existence» (cf. Butt, 2005b: 3).

Diversamente, este desejo de apropriação da crítica vem representando para os académicos, tanto uma vertigem sedutora e, de algum modo, inevitável, quanto uma autêntica luta pela sobrevivência. Quando, em primeiro lugar, se enfatiza – articulando-as – quer a vertigem quer a inevitabilidade deste empoderamento, está a procurar acentuar-se que difi-

também implacável cada palavra mais mordaz que a anterior, os lábios finos do crítico entreabrem-se num meio sorriso sarcástico, começando já a antegozar o efeito que irá produzir no actor-rival, quando este ler e reler até quase decorar, raivoso, os vitupérios do crítico inimigo. [...] E um trabalho apresentado em palco representa muitas horas de estudo, muitas angústias. / Uns risinhos breves acompanham agora o ruído constante das teclas, que parecem saltar contentes com o texto a que vão dando forma. / [...] E a máquina galopa desenfreada até ao final gongórico. O homem esfrega as mãos deliciado, levanta-se, veste voluptuosamente o pijama puído, deita-se na cama um pouco rija mas de lençóis bem lavados e adormece feliz, como se tivesse cometido a melhor das acções».

⁴⁹ No ensaio «Theatre reviewing: performance versus criticism», Kate Wilkinson parte de uma entrevista que fez a Derek Jacobi, em 2004 (publicada no final do texto, cf. 2004: 114-123). É interessante rever o enquadramento da *boutade* citada, através do qual se percebe que a desvalorização da(s) crítica(s) não decorre da verificação dos seus (de)méritos mas da imposição do actor – daquele que **age** – como único **intérprete** autorizado: «I think as I have a healthy disrespect for Shakespeare and punctuation, I have a healthy disrespect for critical analysis. Because I, in a sense I’m stage and they’re page and there is a world of difference in performing a character, performing a Shakespearean character and reading, understanding, dissecting it, and pulling it to pieces in an academic way. When you, you’re up on your feet: thinking, feeling, speaking, reacting, it’s a different ball game. Sometimes, something that a critic, an academic will say, I mean of course I read them with great interest, sometimes something they say jogs something and “oh I could use that, yes I could go down that path and try that”. **But I wouldn’t rely on, that’s not one of the ways that I would immediately think of using to create a performance**» (*Ibidem*: 119. *Sn*).

cilmente se imaginaria para a afirmação da teoria um outro percurso que não aquele, a qual, exactamente porque intentava diferenciar-se, exigiu a desvalorização da crítica jornalística, como despropositado refluxo arqueológico de uma escrita impressionista. Esta extensão fomentou, aliás, o seu próprio espaço público – constituído por cursos e / ou cadeiras universitárias específicas, colóquios, colecções editoriais, revistas especializadas impressas ou virtuais⁵⁰ –, num movimento que, coerentemente, tendeu a negligenciar a continuidade da crítica jornalística⁵¹, relegando aos *media*, quando não aos próprios profis-

⁵⁰ Como, por exemplo, a *Critical stages | Scènes critiques / IATC Webjournal | Revue web de l'AICT*, fundada no Outono de 2009. [Online: <http://www.criticalstages.org>]

⁵¹ Omissão evidenciada quando a academia não reagiu às catilinárias que Fernando Villas-Boas dirigiu, em 2003 e 2004, aos críticos de teatro Ana C. Pais e João Carneiro e, ainda, ao académico e 'public critic' Eduardo Prado Coelho. Embora a 'polémica' cultural tenha configurado um género jornalístico autónomo – tendo-se celebrizado as variadíssimas sequências de textos que, assinadas por criadores, críticos e universitários, se publicaram quer em jornais generalistas quer em revistas especializadas, ao longo de mais de dois séculos, num acerbo terçar de visões estéticas que, não raramente, degenerou no insulto pessoal explícito –, causou perplexidade entre quem se interessava por teatro, em Portugal, a virulência manifestada nas réplicas, que Villas-Boas publicou no periódico *Duas colunas / Notícias do Teatro Nacional São João*, às críticas jornalísticas que os autores acima mencionados dedicaram a três encenações de Ricardo Pais (mais concretamente, à de *Hamlet*, de Shakespeare, estreada em 2002; à de *Castro*, de António Ferreira, e à de *Um Hamlet a mais*, com texto de Pais e António M. Feijó, ambas de 2003). À época, as reacções, na imprensa, a estas intervenções sobrevalorizaram equivocadamente a utilização do tom insultuoso. Ora, o que nelas verdadeiramente ainda hoje surpreende não será a indesmentível desproporcionalidade quantitativa que as caracterizou («Anita vai ao teatro», de Abril de 2003, respondia em duas páginas generosas a uma crítica de c. 3500 caracteres, e «Um Hamlet a mais / Stupid concepts that come from nowhere» de Junho de 2004, estendia-se nada menos do que por quatro!), nem a qualidade oscilante do seu exaustivo argumentário (no qual, apesar de tudo, se identificavam pertinentemente algumas debilidades nas recensões em causa), nem uma agressiva argumentação *ad hominem*, mas, sim, o facto de terem sido publicadas – sem direito a contraditório, note-se – no órgão oficial do TNSJ, teatro então dirigido por Ricardo Pais, justamente o criador visado. Ora, esse jornal distinguia-se pela sua peculiaridade estatutária, não só por ser editado por colaboradores da instituição e por ela financiado, mas, sobretudo, dado ter-se assumido como instrumento de publicidade da programação daquele teatro, finalidade explicitada por José Luís Ferreira, o seu editor, no editorial do primeiro número: «[e]ste é o primeiro número de um jornal mensal, em cujo conteúdo passa a assentar boa parte da comunicação do Teatro Nacional S. João – das suas duas salas Teatro S. João e Teatro Carlos Alberto – com os seus públicos. [...] Porque nos permite, em poucas (ou às vezes em muitas) palavras, sublinhar e tornar produtiva a diferença dos projectos aqui gerados ou que por aqui circulam» (*Duas colunas*, Fevereiro de 2003, p. 2. *SdA*). Justo será recordar que, três anos volvidos, Paulo Eduardo Carvalho – que era então professor universitário e membro da direcção da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro – registará na biografia que dedicou a Pais, com evidente desagradado, tal sequência de acontecimentos, não deixando, contudo, nem de considerar que «o *Duas Colunas* [...] multiplicou e pluralizou os “actos de ler”, em torno, naturalmente, de iniciativas promovidas por aquele teatro» (Carvalho, 2006: 257) – caracterização talvez excessiva, dada a declarada finalidade propagandística do jornal –, nem, igualmente, de mitigar a polémica referida, apelando para o 'justificado' *deficit* de reconhecimento artístico de que Ricardo Pais e a sua equipa do TNSJ se sentiriam alvo, explicação muito pouco convincente, atendendo ao entusiasmo com que o público e a crítica vinham acolhendo quer os seus trabalhos, quer a afirmação daquele teatro nacional e, sobretudo, à relevância institucional de quem, já por três vezes, aceitara convites do Estado para dirigir tanto o Teatro Nacional D. Maria II, como o TNSJ: «[a segunda diatribe de Villas-Boas] apressadamente apresentada por Ricardo Pais no editorial desse número como “inaugural, na enunciação precisa dos traços legitimadores de um exercício de crítica teatral digno desse nome” [...]. Mesmo com a relativização sugerida pelo aviso do criador relativamente às suas declarações – “Todas as minhas opiniões, por mais espontâneas, são um discurso fabricado” [...] –, e com a consciência do seu gosto, por vezes truculento, em “agitar as águas”, este tipo de posiciona-

sionais (*i.e.*, os *reviewers*), a decisão de manterem ou de suprimirem, sob o inadequado rótulo de ‘crítica’, a divulgação noticiosa de obras teatrais ou, quando muito, a manifestação de intuições estéticas, cuja único mérito adviria da capacidade para suscitar a curiosidade pública em torno de um dado evento teatral (coincidindo, pois, com os criadores ‘seniores’ na apologia da sua função difusiva, ou seja, na mercantilização da crítica, acantonamento que Manuel Gusmão não só lamenta, mas de onde deseja resgatá-la, cf. 2011: 176-177)⁵².

Destacou-se, em segundo lugar, a conflitualidade que tem acompanhado a emancipação da teoria, cujos principais adversários não parecem ser, em boa verdade, nem o universo da criação nem sequer o da crítica jornalística. Suspeita-se, diversamente, que o verdadeiro rival enfrentado pelos académicos se encontra disseminado, desde há muito, na complexa mecânica da própria instituição universitária, no interior da qual diferentes profissionais se vêm batendo – não sem revezes sérios e verdadeiramente injustificáveis sob um ponto de vista epistemológico – pela legitimação e institucionalização cultural dos Estudos de Teatro. Ora, a afirmação progressiva – a partir de meados da década de 60 do século XX – dos *Cultural Studies*, como modelo académico na área das Humanidades⁵³, trouxe àqueles que investigavam em Estudos de Teatro a expectativa de terem encontrado um esteio teoricamente seguro para impulsionar a sua ambicionada legitimação. Exemplo dessa aproximação observou-se na produtividade alcançada pelo conceito de ‘performance’, sobretudo desde que Richard Schechner o alcandorou em novo paradigma, na conferência da Association for Theatre in Higher Education, realizada em 1992⁵⁴.

mento só pode ser explicado “emocionalmente”, como manifestação de uma, por diversas vezes justificada, indignação face à ausência de um merecido reconhecimento pelo trabalho desenvolvido, sentida por si e por muitos dos seus colaboradores» (cf. Carvalho, 2006: 262, nota 39).

⁵² Vinca-se a distinção entre órgãos de comunicação social e críticos, porque, recentemente, também estes – numa atitude semelhante à que Butt detectou nos jovens criadores – encontraram na Internet e, nomeadamente, na blogosfera e nas redes sociais, o meio técnico para intervirem no espaço público, assim prescindindo da legitimação, antes mandatária, quer das direcções editoriais dos *media* convencionais quer da Universidade. Apesar da anemia local não ter favorecido a replicação deste facto novo, já frequente noutros espaços mais dinâmicos, os casos de Tiago Bartolomeu Costa (com o blog «O melhor anjo», já extinto, mas no qual publicou crítica de teatro e dança) e o de José Mário Silva (com o blog «Bibliotecário de Babel», ainda em funcionamento, parcialmente dedicado à crítica literária) ilustram suficientemente a emergência de novas vozes críticas, cujo posterior reconhecimento mediático – tornaram-se críticos, respectivamente, de teatro, no diário *Público*, e de literatura, no semanário *Expresso* – adveio da sua afirmação autónoma no ciberespaço.

⁵³ V. *supra* como Isabel Capeloa Gil (2012) distingue claramente este paradigma do dos Estudos de Cultura.

⁵⁴ Embora se regresse ao tópico da performance e ao pioneirismo de Richard Schechner, antes até de proferir esta comunicação, como seu principal impulsionador, adianta-se o excerto que provocou tal *frisson*: «[a] new paradigm for the field needs to be developed and deployed. Professional training for the orthodox theatre – a

. / ...

No reverso deste encontro feliz, a academia redobrou a sua desconfiança diante da possibilidade de emitir juízos estéticos validáveis (e conseqüentemente, também, face à autoridade de *qualquer* crítico para o fazer, ou seja, para reclamar uma «critical distance», atitude que parecia ter ditado a morte do ‘*public critic*’). Gavin Butt (2005b: 3) acrescenta que os próprios críticos «in their various professional guises have abandoned their claims to speak from any form of privileged or “authoritative” viewpoint», aceitando também, então, que o objectivo hierarquizador, pressuposto naqueles juízos, se teria transformado num índice não só culturalmente irrelevante, mas, também, politicamente ameaçador, numa associação doravante automática entre juízo estético e ‘agenda oculta’, ou seja, de que tanto a discriminação artística como a canonização dela resultante reflectiriam não um juízo desinteressado, que apenas aquilatasse o prazer obtido, tal como sugerira Immanuel Kant, sinalizando antes o desígnio de impor – através da avaliação da obra artística – um modelo sociopolítico escalonadamente classista e, portanto, antidemocrático.

Acrescente-se que também os *media* escritos – pressionados pelas recentes e devastadoras perdas de quota de mercado e, portanto, das receitas provenientes da publicidade (a sua base de sustentação) e, ainda, pelo frenesim horizontal dos novos *media* virtuais (multiplicando-se a informação disponível sobre teatro por sítios específicos, blogs ou páginas gratuitas dos jornais generalistas) – têm prescindido dos espaços de crítica em favor de uma mercantilização e, conseqüentemente, de uma espectacularização, tanto a notícia como a opinião.

Tendo caído neste mar de equívocos e prestes a afogar-se naquela vaga teórica, que, ora intensa ora ribombante, sobre ele se abate, o ‘*public critic*’ (ou somente a sua possibilidade, considerando a função que antes preenchia) voltou ultimamente a ser (re)equacionado pela academia, justamente porque – como Butt adverte oportunamente – o lugar pré-crítico para que foi deslocada a crítica jornalística (já sinalizado e discutido *supra*, na nota 17) teria como variante, igualmente negativa, a transferência de toda a crítica para outra zona de impossibilidade, *i.e.*, a sua transformação em pós-crítica, dada a extinção de qualquer posicionamento extratextual e, portanto, da sua conseqüente imbricação nas rugas da tela cultural:

[t]hus the deconstructive critic – if indeed he or she could be understood as a critic at all – did not take up a position outside of the text (after all, “there is no outside to the text” as Jacques Derrida once famously remarked), but they *read it from within*, against the grain of any intended or ap-

very small slice of the performance pie – is neither economically enough nor academically acceptable. The new paradigm is “performance,” not theatre» (Schechner, 1992: 9).

parent meaning. There was thus no critical “position” as such to occupy, no anterior vantage point set apart from criticism’s object from which the task of critique could be launched: the postmodernist critic found herself always already imbricated in the warp and weft of the cultural text (Butt, 2005b: 3)⁵⁵.

Estas duas questões – ou melhor, estes dois modos de reformular a possibilidade crítica *para além de* ou *contra* (alguma) teoria – desenham com inteligente perspicácia os contornos de um problema tão urgente quanto renovado, dado que – com maior ou menor sofisticação – jamais deixou afinal de ser (re)formulado, fosse por criadores ou por universitários, numa demonstração de que aquilo que os separa dos ‘*public critics*’ não resultará tanto do respectivo lugar de enunciação, mas, sobretudo, da divergência face aos mecanismos institucionais de legitimação qualitativa da crítica no espaço público, ou seja, sobre a determinação do seu *valor para valorizar*⁵⁶.

⁵⁵ Gesto que a compilação de ensaios dirigida por Gavin Butt intenta contrariar, o qual, temendo que a pós-crítica se perca definitivamente tanto da criação como do(s) seu(s) público(s), se interroga: «[...] has art indeed *passed through* the moment of its encounter with theory, and should we be looking for novel, less overtly theoretical, ways of writing about it and producing it? Or are we simply struggling with the leaden baggage of one particular body of theoretical ideas as we await the liberatory emergence of something new?» (Butt, 2005b: 2).

⁵⁶ Avançam-se dois exemplos portugueses desta relação ambígua. Pelo lado dos criadores, citam-se as frases que Fernando Dacosta atribui a Natália Correia, em *O botequim da liberdade* (2013: 311-312. *Sn*): «“[h]oje assistimos ao nivelamento por baixo, ao eclipse das elites, **ao recuo da crítica, da exigência, da imaginação.**” As massas, os mercados, “dominam-nos com o seu **gosto pindérico**”, acrescenta [N. C.], “futebol, telenovelas, literatura *light*, música *pop*, passagens de modas, gastronomia, viagens, tudo açucarado, tudo **servido como cultura, como modernidade.** O gosto da burguesia e o do proletariado confundem-se num plebeísmo degradante. Burguesia e proletariado caminham, aliás, juntos, e sem o perceber, para precipícios em que vão cair dentro de poucas décadas!”». Pelo lado dos universitários, cita-se o também ‘*public critic*’ Eduardo Prado Coelho, num excerto imenso, mas verdadeiramente indivisível, do artigo «As lógicas da cultura», que se publicou no seu livro *Situações de infinito*, de 2004: «[c]omo nota Ernesto Laclau, a afirmação contemporânea das particularidades não deixa de estar submetida a um princípio de ordem universal, que consiste em dizer universalmente que as particularidades têm um valor em si mesmas. Contudo este princípio universal não é idêntico àquilo que nos surge como o universal da modernidade. O universal da modernidade alicerçava-se na convicção política de que qualquer grupo particular legitimava a sua afirmação em nome de um ideal generalizável a toda a sociedade. E, tendo em conta as equivalências que na modernidade se estabelecem entre o político e o estético, podemos também dizer que qualquer particularidade se legitimava em nome de valores potencialmente universalizáveis. A primeira característica das sociedades contemporâneas é a de que a actual referência ao universal não é identificável com o universal da modernidade: nos nossos dias, cada grupo afirma os seus valores legitimando-os apenas pelo facto de serem os valores que lhe são próprios, e apenas isso. A par disto, verifica-se uma situação em que o universal da modernidade se esvazia interiormente pelo facto de assistirmos a uma crítica generalizada da noção de valor no plano cultural. Essa crítica é tanto mais viva quanto em parte resulta dos processos amplamente positivos de democratização da cultura a que Dominique Wolton faz referência. Se tivermos em conta o impacte dos chamados departamentos de “Estudos Culturais”, a redução do juízo estético a meras reacções inefáveis (como sucede a partir de algumas posições de Wittgenstein), a redução estrita do estético ao cognitivo (como se verifica nas teorias estéticas de Nelson Goodman), o relativismo assumido nos textos teóricos de Gérard Genette, ou o sociologismo de um Pierre Bourdieu, reconvertendo os juízos estéticos em juízos de distinção social ou o nominalismo dominante no campo das artes plásticas, a partir de Duchamp e a sua influência naquilo a que se chama a teoria institucional da arte (que nos diz que é arte o que as instituições ditas artísticas dizem que é arte), ou ainda as novas formas de experiência estética sem mediação que nos vêm da cibercultura, **verificamos que a noção de**

Face a estas várias derivas sempre excêntricas, porquanto indexadas a uma reelaboração alucinante do conceito de arte, pressupor a necessidade do regresso do 'public critic' implica, necessariamente, que também a escrita crítica se desloque para além da estética, *i.e.*, para «an expanded field that requires a new cross-disciplinary mode of analysis» (Papastergiadis, 2010, 2006¹: 117)⁵⁷:

[w]riting is not confined to the trade between artist and critic, but catapulted into the social life of cultural dissemination. It no longer dwells purely in the interior life of things, nor does it seek to explain art away by reference to external structures, but rather it situates the poetry of infinite and unwritten meanings in the traffic of anonymous and strange encounters that hold up every dialogue. A constant oscillation between the inside and outside is the best cure for boredom and the ultimate protection from commodification (*Ibidem*: 120).

A alusão de Papastergiadis a este 'tráfico interdisciplinar', cuja disseminação social e cultural não pode deixar de se atribuir, também, à potenciação dos suportes mediadores, permite que, agora, se enfatize a sua inovadora dimensão 'espacial', a qual já se suspeitava quer no conceito de 'diálogo', tal como Capeloa Gil o defendera em 2012, segundo o enquadramento dos Estudos de Cultura, quer na cartografia rizomática, porque solidariamente porosa, antes gizada por Gusmão (cf. 2011: 52). Assim, se «[t]he task of the writer is not only to reflect on art, but also see how a representation is both transformative and constitutive of subjectivity» (*Ibidem*: 117), o objecto artístico e o discurso acerca desse mesmo objecto encontram-se não apenas num diálogo conceptual particular, mas num plano dialéctico, onde o respectivo contexto local participa, inevitavelmente, na transdiscursividade global; onde se articulam, também, «new levels of engagement within the available spaces of contemporary art and expressing ideas that are part of everyday life» (*Idem*); e onde, por fim, se contestam – e, portanto, se expandem – as fronteiras «between art and popular culture and challenged the museum's representational frameworks, but also critiqued the institutional history of art» (*Idem*). Ora, como Papastergiadis reconhece, este cruzamento dialéctico esbarra, ainda hoje, nas «the most pathetic postures of crude romanticism» (*Ibidem*: 118), as quais são assumidas pelos criadores, quando – entendendo a crítica como subordinada, se não rival, da prática artística – desejam que ela se pronuncie *após* a conclusão e apenas *sobre* a obra em causa.

valor está hoje profundamente em crise, e que na melhor das hipóteses funciona apenas como um jogo de linguagem válido para determinados grupos particulares» (Coelho, 2004: 119-120. *Sn*).

⁵⁷ Traduz-se 'cross-disciplinary' por 'interdisciplinar' dado que, no contexto, parece que Papastergiadis quer referir-se a uma abordagem que se distingue pela concorrência paritária de olhares diversos (característica que os prefixos 'multi-' ou 'trans-' fixariam aquém ou além do objectivo).

Contra esta arrumação hierárquica – que já antes se vira ser recusada por Manuel Gusmão (cf. 2011: 48-49) –, o ensaísta estabelece três condições para que, ao reequilibrá-la, a relação entre arte e crítica se torne produtiva:

(i) a crítica deverá abordar a arte como questão, tanto intrínseca como extrinsecamente – *i.e.*, sob um ponto de vista *teórico*, que não meramente estético –, a qual deverá ser estabelecida articulando a obra com o seu contexto teórico (*Idem*): «[w]riting needs to be grounded in a specific field – [this field is their context] – and not just within the parameters of the artist’s practice. Writing does not begin with the material presence of art, but with the identification of a question» (Papastergiadis, 2010, 2006¹: 118);

(ii) dever-se-á postular a existência de um paralelismo conceptual entre criação e crítica, o qual as torna em instâncias cooperantes e não concorrentes: «[a]ll thinking is metaphorical. It is, by comparing, juxtaposing, translating, narrating, repositioning – that is by assembling – that we create and think» (*Idem*):

[i]n this sense, writing and art have a common root. The purpose of writing is not to repeat the materiality of a thought process that has been exercised with other materials and media, but rather to develop its unique voice in the forum of ideas. Writing on art is not the promotional work of art, but a different level of engagement with the working through of ideas» (*Ibidem*: 118-119);

(iii) a crítica deverá ser considerada como é um processo reflexivo e transformativo do campo em que se insere: «[i]n this process of addressing the other as a subject there is a critical feedback process: both the perception of art and articulation of the text are introduced into a circular system of mutual transformation» (*Ibidem*: 119):

[f]ollowing from Walter Benjamin [*Donald Kuspit*] argued that art and writing were just a ‘piece of dead matter’ unless they were collectively grasped and drawn into a dialectical relationship with their own historical place in the world. An integral part of the life of art and writing is its reception and utilization. Therefore the political life of art exists in the ambiguous space between the claims of heteronomy and autonomy» (*Ibidem*: 119-120).

Em termos enxutos, a ‘crise da crise’ não constitui uma novidade, como se enfatizou na abertura da Introdução. Aliás, como se pode verificar no segundo texto que se cita em epígrafe, Émile Zola preconizara tal debate já em 1876, embora convertendo o desagrado que lhe suscitava a impreparação da crítica jornalística num enérgico desafio à afirmação de um tipo mais convincente de ‘*public critic*’.

Ora, se, no seu decurso, este processo de dúvida sofrerá uma explosiva diversidade na França de Oitocentos – fenómeno que se pormenorizará no subponto II: 1.1 –, será, en-

tanto, no espaço anglo-saxónico de finais do século XIX e alvares do século XX – com Oscar Wilde, os autores da denominada «The Cambridge School» (Arthur Quiller-Couch, Ivor Armstrong Richards e William Empson), James Joyce, Virginia Woolf e, sobretudo, com Thomas Stearns Eliot (1888-1965) – que a «superior sensitivity of the critic» (uma «elitist fiction», segundo Butt, cf. 2005b: 5-6) se problematizará (e cristalizará) com singular requinte intelectual. Assim, tanto na universidade como no espaço público (e não só na imprensa generalista, mas também em inúmeras revistas especializadas), o debate em torno das possibilidades teóricas e instrumentais da crítica de arte (orientado mais pela crítica literária do que pela de teatro, ressalve-se) opunha os que a entendiam como inteligência de um valor estético transcendente e universal àqueles que já intentavam fixá-la como metodologia de análise, decorrente de um quadro teórico extrinsecamente fundamentado (cf. Wolfreys, 2006a, 2002¹: *passim*).

Tanto o florescimento francês quanto a complexificação anglo-americana da crítica jornalística tornaram evidente a metamorfose, paralela e fundamental, que atingia a própria concepção de arte, cuja articulação – ao revelar-se verdadeiramente indecível entre causa e efeito – se tornará, aliás, em pedra-de-toque no seccionamento entre a crítica que, compreendendo-o, integrou o processo de afirmação da modernidade e aquela outra que se viria a revelar totalmente impreparada para a alcançar, num estrepitoso falhanço que, se lhe abalou a segurança, diminuiu, igualmente, a sua credibilidade pública.

Seleccionando muito expressivamente os primórdios da afirmação da arte moderna (o início da segunda metade do século XIX) e a década de 1910, em que esta – com o Modernismo no seu auge – é arrastada para a contemporaneidade, Nicholas Dromgoole relembra dois acontecimentos que a crítica de então demoliu intempestivamente, incapaz de lhes descortinar o carácter seminal. O primeiro deles será, então, a exposição de pintura que ficou conhecida pelo «Salon des Refusés» (Paris, 1863) – tornaram-se tristemente célebres as equivocadas leituras moralistas de «Le déjeuner sur l'herbe», de Édouard Manet, quadro a que hoje se faz remontar o início da pintura moderna –; e, o segundo, que também teve lugar em Paris, mas já em 1913, a estreia de *Le sacre du printemps*, uma coreografia de Vaslav Nijinsky sobre música de Igor Stravinsky, que foi interpretada pela companhia Ballets Russes, dirigida por Sergei Diaghilev. No entanto, o académico e crítico de dança inglês conclui, pertinentemente (à excepção do prenúncio de domesticação insinuado pelos advérbios 'meekly' e 'tamely'), ter, igualmente, advindo desta inadequação a decisiva vira-

gem da crítica jornalística, a qual abandonará progressivamente a urgência do juízo em favor da densificação da análise imanente:

[a]rt criticism has never fully recovered from these appalling failures on the part of the critics. With the awful example of their predecessors in mind, art critics [...] became increasingly reluctant to express any kind of judgement on the artistic merit of what was on offer. Instead, meekly and tamely, they became more inclined to ask what the artist was attempting to achieve (Dromgoole, 2010: 101).

Assim, a evolução da contenda – que atingirá o seu ápice nas universidades francesas e norte-americanas, na segunda metade do século XX (v. *infra*, nomeadamente o ponto I: 3 e os subpontos II: 1.1 e 1.2) – aumentará o fosso entre ‘critics’ e ‘reviewers’, designação talvez anódina dos críticos jornalísticos, mas preferível, ainda assim, a outras rotulagens desagradáveis, mas assaz reveladoras, como a de «paid publicists of the theatres» (Wagner, 1999a: 18), ou, até, de praticantes de um «‘restaurant review’ criticism», na corrosiva denominação para os que tornam a crítica num «simply thumbs up or down», inventada pelo famoso scholar e ‘public critic’ de artes visuais Arthur C. Danto (*apud* Freeland, 2008).

Ironicamente, porém, é justamente este implacável terçar de armas em torno de uma legitimação preponderante que revela o texto rasurado do palimpsesto, ou seja, a existência autónoma de uma crítica jornalística. Mas não só. A já descrita lide entre criadores e académicos, que a suspendeu num limbo ‘atópico’ de subfiguração discursiva, reflecte, igualmente, o seu carácter problemático e – ainda mais evidentemente – a profunda incipiência e lateralidade que vem caracterizando a respectiva discussão, aspecto já destacado por Descotes, em 1980, cujo desacerto do argumento – centrado na relevância dos «préjugés, [...] incompréhensions et [...] erreurs flagrantes» da crítica jornalística – não invalida o pioneirismo de ter reconhecido que «elle contribue à expliquer» (cf. Descotes, 1980: 395):

[L]’histoire de la critique dramatique se révèle, en apparence, bien décevante, dans la mesure où elle met souvent en valeur des personnalités qui nous semblent aujourd’hui médiocres, voire même ridicules, avec leurs préjugés, leurs incompréhensions et leurs erreurs flagrantes (ce que nous appelons, nous, leurs erreurs, qui ne sont pourtant jamais que relatives). Et pourtant l’histoire de la critique dramatique dans la mesure où elle contribue à expliquer les raisons profondes de ces préjugés, de ces incompréhensions, de ces erreurs, constitue un chapitre indispensable et irremplaçable d’une véritable histoire du théâtre, celle qui ne se contenterait pas d’être, comme elle l’a été trop longtemps, une simple histoire des chefs d’oeuvre dramatiques.

De que modo se poderá, então, considerar que a crítica jornalística contribui para explicar e, ainda, segundo que critérios se deverá observar essa contribuição, a qual – a

existir – não se poderá eximir-se às variações contextuais do desajuste ao qual pretendeu ajustar-se? A formulação destas duas perguntas renega, por ultrapassagem simples, o confinamento da 'crítica jornalística' a um contentor vago e heteróclito de 'impressões' judicativas – semelhante aos desidentificados, solitários e a-históricos *non-lieux*, de Marc Augé (cf. 2000, 1992) –, onde criadores e académicos se fornecem pontual e ambigualmente⁵⁸. Todavia, tal gesto não resolve, por si, só o obstáculo da distância, devendo esta ser ponderada não apenas em função da necessidade de reactivar, no presente da escrita, a significação dos 'documentos' que – entre os possíveis (*i.e.*, todo a 'monumental' série autónoma 'crítica jornalística de teatro') – venham a ser escolhidos pelo 'valor testemunhal' que o investigador decida atribuir-lhes; mas, igualmente, como passo indispensável para superar a ingenuidade de, através daquela selecção, os supor apenas modificados por esse investigador – ou seja, pela sua «própria posição na sociedade da época e da organização mental» (cf. Le Goff, 1984, 1977¹: 103) –, quando, efectivamente, qualquer

[...] documento não é inócuo. É antes de mais o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas, sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade (*Idem*).

Ao inscrever como horizonte de escolha a totalidade das críticas jornalísticas não se pressupõe o levantamento de *todas e cada uma delas* – meta positivista mais desinteressante do que inalcançável –, mas a formulação da hipótese – uma vez mais recorrendo a Gérard Genette (cf. 2004, 1991¹: 87; 94 sgg) – de as circunscrever serialmente, através de um critério de género tão 'constitutivo' quanto 'condicional'. Veja-se o modo como o académico francês exemplifica a primeira abordagem:

[s]i *Britannicus* est une oeuvre littéraire, ce n'est pas parce que cette pièce me plaît, ni même parce qu'elle plaît à tout le monde (ce dont je doute), mais parce que c'est une pièce de théâtre,

⁵⁸ Entre os exemplos já adiantados do recurso à crítica como 'prova testemunhal' – num estranho e paradoxal acolhimento, onde se compatibiliza o acentuado desprezo com a aceitação servil (cf. *supra*, nota 48) –, este uso inadequado poder-se-ia ilustrar, ainda, através da utilização publicitária que as companhias de teatro fazem das críticas, na qual surgem estas vulgarmente truncadas, destacando-se apenas o *sound bite* mais laudatório, que, o mais das vezes, nem sequer surge assinado pelo crítico, seu autor, mas atribuído genericamente ao periódico, assim tornado – *et pour cause* – em selo de garantia do espectáculo.

tout comme, si *l'Opus 106* ou la *Vue de Delft* est une oeuvre musicale ou picturale, ce n'est pas parce que cette sonate et ce tableau séduisent un, dix ou cent millions d'amateurs, mais parce qu'ils sont une sonate et un tableau. Le plus mauvais tableau, la plus mauvaise sonate, le plus mauvais sonnet restent de la peinture, de la musique ou de la poésie pour cette simple raison qu'ils ne peuvent être rien d'autre, sinon par surcroît (Genette, 2004, 1991¹: 108).

Sendo indubitável que «[l]a littérature constitutive [...] est en quelque sorte, dans les limites de l'Histoire culturelle de l'humanité, imprescriptible et indépendante de toute évaluation» (*Idem*) – e que «[l]es jugements et attitudes de la poétique conditionaliste [*me plaît / ne me plaît pas*'] sont, à leur propos, soit impertinents, parce que superflus, quand positifs [...], soit inopérants quand négatifs» (*Idem*) –, conclui Gérard Genette (*Ibidem*: 109):

[...] nous devons non pas substituer la poétique conditionaliste aux poétiques essentialistes, mais lui faire une place à leurs côtés, chacune d'elles régissant exclusivement son ressort de légitimité, c'est-à-dire de pertinence. L'erreur de toutes les poétiques depuis Aristote aura sans doute été pour chacune d'hypostasier en «littérature par excellence», voire en seule littérature «digne de ce nom», le secteur de l'art littéraire auquel s'appliquait son critère, et à propos duquel elle avait été conçue. Prise à la lettre dans sa prétention à l'universalité, aucune de ces poétiques n'est valide, mais chacune d'elles l'est dans son champ et conserve en tout état de cause le mérite d'avoir mis en lumière et en valeur l'un des multiples critères de la littérature. La littérature, étant un fait pluriel, exige une théorie pluraliste qui prenne en charge les *diverses* façons qu'a le langage d'échapper et de survivre à sa fonction pratique et de produire des textes susceptibles d'être reçus et appréciés comme des objets esthétiques.

Ora, se devidamente transposto, este modelo genealógico '*pluriel*' permite escorar algumas conclusões acerca da crítica jornalística, não só interessantes, mas verdadeiramente produtivas. Poder-se-á começar, então, por fixar a total independência entre o gênero 'crítica jornalística', cuja existência autónoma já se demonstrou, e a 'qualidade' dos textos que, formalmente, reúnem as condições necessárias para serem abrangidos por essa classificação genológica.

Fruto desta separação clara, torna-se verosímil defender que toda e qualquer crítica de teatro, publicada num órgão de comunicação (generalista ou especializado), deverá integrar a série geral 'crítica jornalística de teatro'. Para que essa série seja analisável, dever-se-á fragmentá-la em sequências menores, utilizando a autoria como critério para estabelecer as respectivas fronteiras (*i.e.*, indexando um lote de textos a um crítico concreto), não sem ponderar – sincronicamente – as regras que presidiam ao gênero 'crítica jornalística' num determinado período, acautelando ainda, e caso a intervenção do crítico se prolongue no tempo, a mutação diacrónica dessas mesmas regras. Instituída a série significativa, tornar-

se-á necessário articulá-la com textos de reflexão metacrítica que o crítico em causa tenha produzido (passo frequentemente inexecuível, no caso de críticos jornalísticos, pois raros são os casos em que estes tivessem revelado tal propensão ensaística)⁵⁹. Por último, e aceites os quatro passos anteriores, poder-se-á, então, valorizar uma dada crítica na justa medida das relações que estabelece – através das suas contiguidades e divergências – com as demais (meta)críticas do lapso serial em que se integra, jamais, portanto, pela atribuição singular de uma ‘qualidade’ anacrónica que se se lhe possa reconhecer em função do objectivo específico que move o investigador que a recuperou, nem, sequer, na medida em que ‘contribua para explicar’, como atrás sugeria Descotes.

Assim deslocada, tanto as perspectivas constitutivas absolutizantes, quanto os gestos condicionalistas de apreciação relativamente à crítica jornalística, tornar-se-iam impertinentes, pois o seu entendimento produz-se alhures – como enfatiza Jacques Le Goff (cf. 1984, 1977¹: 100 sgg), recorrendo a Michel Foucault –, quer na relação intra-serial a estabelecer através de uma análise interna, quer pela articulação entre séries contíguas, ou seja, aquelas que integram o mesmo polissistema (Even-Zohar). Ora, no que à crítica (não apenas jornalística) diz respeito, pensa-se ser inadequado concluir – como Jacques Le Goff (cf. 1984, 1977¹: 104) – que a desconstrução estrutural do ‘documento-monumento’ teria como principal vantagem a sinalização da sua dupla capacidade para testemunhar e ‘criar’ (no sentido antes referido de «impor ao futuro») um ‘instrumento de poder’.

Como já se antevira na linha argumentativa de Gavin Butt (cf. 2005b: 3), o principal desafio enfrentado hoje pela crítica seria o de resistir à teoria, *i.e.*, de se subtrair às «theoretical orthodoxies» da pós-modernidade (que, paradoxalmente, em *doxa* se tornaram apesar do seu anseio desconstrutivista), «*precisely in order that it remain critical*» (cf. *Ibidem*: 5. *SdA*). Recusando-se a reanimar um segundo paradoxo que quase liquidou a crítica – ou seja, a impossibilidade enunciativa que se seguiu ao seu desapossamento da «critical distance» (cf. *Ibidem*: 3) –, Butt sugere devolver-lhe a voz, surpreendendo-a «*within the very mode of critical address itself*» (cf. *Ibidem*: 5. *SdA*), numa coincidência iluminadora com o conceito – semelhantemente performativo – de ‘desajuste’ (ou, mais exactamente, de ‘de-

⁵⁹ Entre outros aspectos, Eduardo Scarlatti distingue-se como um dos poucos críticos de teatro que – em Portugal – teve oportunidade fosse para determinar, em vida, a série significativa de críticas jornalísticas em que se reconhecia (publicando-as nos quatro volumes *Em casa de O diabo / Subsídios para a história do teatro*, que saíram entre 1936 e 1946), fosse para dar à estampa um conjunto relevante de ensaios, contemporâneos dessas mesmas críticas, que densificam teórica e metodologicamente a sua reflexão (ver-se-á *infra*, na Conclusão, que há ainda relevantes textos seus que, permanecendo inéditos, mereceriam ser editados).

sajuste autobiográfico’), avançado por Gusmão (ambos claramente devedores, aliás, do modo como Jacques Derrida equacionou a questão)⁶⁰.

A possibilidade do juízo estético neste modelo «*after criticism*» – pois é do seu regresso que afinal se trata – consubstancia-se não retomando qualquer espécie de discriminação arcaica, mas no próprio desvio crítico, nas zonas que (des)oculta ao mover-se, no seu esforço prometeico de (re)enunciar ‘depois’ da arte e da crítica, ou seja, e – voltando a Manuel Gusmão – como oblíqua ‘autobiografia’ *toujours à suivre*:

[i]t is by focusing attention on the *performativity* of critical response, then, and the ways in which such responses might deviate from established modes of critical procedure, that this book seeks to consider a critical practice situated, paradoxically, *after criticism* (after, that is, a criticism deadened by the hand of capital and the academy). [...] I am taking Derrida’s reflections upon intimate modes of address as instructive in thinking about the performativity of the critic’s address to his or her objects, and, in particular, in thinking about the *event-ness* of the critical encounter (*Ibidem*: 6; 7)⁶¹.

⁶⁰ Porque o adjectivo remete, sem mais, para o conceito de ‘autobiografia’, julga-se oportuno desambiguiá-lo, na medida em que – neste passo – se lhe intenta traçar um horizonte de inscrição derrideano. Assim, o uso de tal noção (i) não supõe a «projecção identificativa», gesto que corresponderia à violentação das «regras da cortesia», por parte de um «hospedeiro [*que*] não aceita o outro na sua virtual diferença; assimila a si o hóspede, não o acolhe e por isso mesmo nunca poderá ser mudado por um texto» (cf. Gusmão, 2011: 173); (ii) mas «[*r*]espeitar a alteridade do outro, [*também*] não supõe o apagamento do sujeito crítico, antes pelo contrário, supõe que ele se mostre [...] no seu texto como agente operatório, sujeito de determinadas operações de descrição e interpretação, alguém que mostra no fundo a relação entre o que julga que a poesia seja e aquilo que ele diz sobre a poética do texto que lê» (*Idem*); (iii) esta ‘mostração’ não supõe, portanto, qualquer «horror à mediação» (Steiner) – «[*um*] desejo de pureza e transparência que [*exige*] uma submissão a uma transcendência teologicamente fundada» (cf. *Ibidem*: 48) ou a «a reivindicação do carácter privado do encontro com um texto ou com a literatura» (cf. *Ibidem*: 47) –, antes assume, implicitamente, o modo como Derrida reinventara a possibilidade do juízo estético, ou seja, quando uma pura ‘*auto-affection*’ (o absoluto particular) que se deixa habitar por uma ‘*hétéro-affection*’ (a absoluta objectividade), no limite tensional e quase aporético de, não alcançando produzir um juízo estético universal, ostentar inevitável e ‘autobiograficamente’ vestígios da ‘infecção’ pela *différance* transformadora (cf. Smith, 1995).

⁶¹ Na impossibilidade de se transcrever o longo ponto quinto do artigo de Gusmão, que se vem seguindo, citam-se apenas dois fragmentos desta sua ficcionalização do desajuste (do) crítico que, no seu reiterado e difícil ‘desvio’, se escreve afinal a si mesmo, enquanto única possibilidade de juízo estético: «[f]oi mantendo a mão que até ganhou eficácia em comparação com tempos recentes. Foi redescobrimo os condicionamentos, as restrições, as dificuldades. Que livros escolher ou aceitar? Como seleccionar em cada caso o que dizer e o que deixar cair, em 6000 caracteres? Como meter travões à voragem da ‘actualidade’? Como recuperar algo do silêncio pesadíssimo que se abatia sobre os livros e os poemas? Como tornar audíveis as reservas ou o protesto perante o que o preconceito idolatra? Como resistir aos excessos de pose da figura do cavaleiro vingador e ao mesmo tempo não pactuar demasiado com a prosa do ‘*éternel reportage*’? Como conciliar a escrita medida para o jornal e o que ainda pensava serem as necessidades de maturação lenta e silenciosa do seu trabalho ‘mais pessoal’? [...] **Deu-se então em imaginar que a sua longa, intermitente e diversa actividade de leitor dos textos de outrem poderia funcionar como a sua autobiografia escrita pelo viés das obras dos outros que tinha lido.** Quanto mais as suas recensões fossem um registo auditivo e histórico deixado nas circunvoluções do seu ouvido interno pela voz escrita dos outros, mais a sua actividade crítica poderia funcionar como uma autobiografia feita pelos outros, suprimindo vantajosamente a preconceituosa ausência de uma sua autobiografia própria» (Gusmão, 2011: 181. *Sn*).

É igualmente necessário ter ainda em conta uma outra condicionante importantíssima do problema, a qual advém de que «[t]he imprecise boundaries of the theatrical event made it difficult to know where the research object ended and its relevant context began» (Jackson, 2004: 6). Independentemente, porém, do modo como se proponha o seu reposicionamento no interior deste sistema de fronteiras porosas e dos (nada despidiendos) reajustamentos exigidos pelos efeitos de tal operação – numa articulação complexa de três distintos campos do saber (o teatral, o crítico e o jornalístico) –, vale a pena prevenir que a natureza instável da crítica jornalística já se preanuncia através de uma designação compósita que quase roça o oximoro, quando a referência à reflexiva e já institucionalizada teoria crítica se deixa impregnar pelo (sempre mutante) desassossego dos *media*.

A subliminar perplexidade que o sintagma transporta tem estimulado, até, vias antagónicas de abordagem à tarefa que se propõe nomear, pois ou se tende a enfatizar o adjectivo e a crítica jornalística vê-se circunscrita à categoria de mais um paratexto, entre os vários que rodeiam a apresentação de uma criação teatral no espaço público (cf. Serôdio, 2001a, por exemplo) – diluindo-se assim a exploração seja da sua peculiar virtualidade heurística e hermenêutica, seja da sua especificidade na mecânica geral dos géneros jornalísticos –, ou se prefere sublinhar o substantivo e a crítica jornalística, ao volver-se espúria no universo teatral, não encontra, por isso, acolhimento mais generoso no pensamento crítico, sendo relegada como epifenómeno incomodamente menor para o elástico campo da recepção (sendo assim que a entende Patrice Pavis, como atrás se viu), numa deriva que lhe rasura qualquer virtualidade fenomenológica para – dada a sua privativa intimidade com a criação artística – agir significativamente *durante, sobre e a partir* dela.

Ora, julga-se inviável escapar a este pingue-pongue sem que, forçosamente, se justifique – e, desse modo, se problematize – o reconhecimento e caracterização da crítica jornalística como processo epistemológico distinto. Tal esforço ganhará consistência se a sua actuação local num contexto dinamicamente fluido – certamente assinalado por Jackson – for perspectivada globalmente, através de um modelo próprio de sistema aberto. Todavia, esta migração teórica só se tornará operacional se possibilitar, por sua vez, o reequilíbrio relativo das demais funções do sistema de sistemas concreto (o das artes performativas) – ou polissistema –, numa acomodação contrabalançada para que este não perca a sua coesão epistémica.

Sendo esta a opção que aqui se defenderá – recorrendo, nomeadamente, à teoria do polissistema, proposta por Itamar Even-Zohar no âmbito dos Estudos de Tradução (cf. *in-*

fra, sobretudo o ponto II: 3)⁶² –, clarifica-se, desde já, que se acolhe inteiramente a expressão ‘crítica jornalística’, salvaguardando-a de qualquer desossamento que nela iludisse a perturbação antes assinalada. Ainda embrionariamente, poderia a mesma ser descrita como um pensamento (re)exposto intermitente mas reiteradamente em órgãos generalistas de comunicação social ou em revistas especializadas, através de mediações que se publicam decorrido um lapso de tempo razoável após a estreia pública da criação teatral criticada – sendo esta o facto social que suscita e justifica o interesse jornalístico que se traduz na publicação da crítica –, as quais estão sujeitas à necessidade de harmonizar códigos fixados pela tradição dos géneros jornalísticos e por enquadramentos estéticos e hermenêuticos que em muito as transcendem; acrescente-se o facto, nada despiciendo, de serem usualmente produzidas em contexto profissional – *i.e.*, pressupõem que o crítico ocupe nelas, parcial ou integralmente, o seu tempo de trabalho e que por ele seja remunerado, mantendo, portanto, um vínculo contratual com a empresa jornalística, regulado por normas legais gerais –; e, justamente porque se revestem deste carácter profissional, ao mesmo tempo que caucionam institucionalmente o crítico junto do sistema artístico, proporcionam que a sua voz seja reconhecida no espaço público como singular.

⁶² A escolha do modelo ajusta-se, precisamente, à articulação, atrás referida, entre crítica e tradução.

3 ≠ SEGUNDO ANDAMENTO: AS TRÊS FASES DA INVENÇÃO DO TERCEIRO CRÍTICO

Freedom of movement is not simply the freedom to take a plane to Vancouver; it must include freedom of thought and criticism.

Northrop Frye, *The double vision / Language and meaning in religion* (1991: 7)

Firmada uma primeira noção de crítica como ‘desajuste autobiográfico’ – ou seja, como performance do crítico enquanto fala (entendendo este último lexema, quer como verbo quer como substantivo de ressonância saussuriana) –, recupera-se agora, em três sequências, os dois pontos que Manuel Gusmão (cf. 2011: 172-176) dedica ao objecto da crítica e que poderiam ser rearranjados numa única frase: **‘[uma] corrida ao sentido [que demonstrou] a impossível transparência da linguagem’**. Ao contrário da metodologia empregue em I: 2, opta-se, agora, por uma leitura indirecta desses mesmos pontos, justamente por se tratar de uma ‘corrida’, *i.e.*, de um movimento, cujo sentido depende, portanto, da liberdade tanto de pensar (é esta, aliás, a génese da crítica), como de *o* pensar, ou seja, de entender tal movimento mediante uma revisão particular da constituição sempre fragmentária e revisível do conceito de crítica (sobretudo na sua via ‘crítica jornalística’), mesmo se num panorama breve e necessariamente incompleto, cujo rumo se justificou no ponto anterior.

3.a ≠ Émile Zola e a absolutização do ‘génie’

Por inadequação ao fim aqui perseguido, na caracterização da primeira fase deste itinerário não se aprofunda a teorização anti-romântica e pró-naturalista que enquadra os mencionados textos de Émile Zola (querela bem sinalizada, por exemplo, na diversa articulação estabelecida entre, por um lado, pensamento e teatro declamado, e, por outro, sentimento e ópera, cf. Zola, 1912, 1881¹: 59-65), passando-se imediatamente aos três as-

pectos que, articulados em torno do conceito de 'gosto', surgem como fundamentais na determinação de uma concepção romântica e pós-romântica de crítica. São eles:

(i) A absolutização do gosto autoral (*i.e.*, do 'génio', onde se geram «l'originalité et des qualités rares», Zola, 1912, 1881¹: 56) por contraposição aos que reclamavam estender à cultura o princípio político liberal da «souveraineté du peuple» – «ici une croyance imbécile et dangereuse» –, pois «[e]n littérature [– *entenda-se: em arte* –], il ne peut exister d'autre souveraineté que celle du génie» (cf. *Ibidem*: 59). Zola lança este axioma para esmagar os que considera serem quer os vis instintos de uma massa que, para os perseguir libertariamente, rejeita qualquer espécie de mediação; quer a pusilanimidade da crítica, que, por enfado ou compadrio, troca a valorização a que está obrigada por uma reacçãoária, porque irreflectida, girândola discursiva de emoções (cf. *Ibidem*: 50-51)⁶³; quer, ainda, a venalidade dos dramaturgos que, na mira do sucesso (e do lucro) fácil e imediato – traduzível, por exemplo, no elevado número de representações de um dado espectáculo – adequam as suas peças ao gosto daquela autoridade tão incompetente quanto caprichosa (cf. *Ibidem*: 57-59): «[q]u'un écrivain écoute la foule, elle lui crierait sans cesse: "Plus bas! plus bas!" Lors même qu'il sera dans la boue des tréteaux, elle voudra qu'il s'enfonce davantage, qu'il y disparaisse, qu'il s'y noie» (*Ibidem*: 57).

(ii) Deste primeiro ponto, decorrerá a sua proposta de emancipação da crítica, através da qual se visa a sua transformação num método de refutação e combate (cf. *Ibidem*: 55), ao serviço de uma finalidade concreta («il faudrait que la critique eût une méthode et sût où elle va», *Ibidem*: 54). Este objectivo consubstancia-se na correcção do gosto, pela sua conformação ao génio criativo: «ce n'est pas le public qui doit imposer son goût aux auteurs, ce sont les auteurs qui ont charge de diriger le public» (*Ibidem*: 59). No curto prefácio que abre a colectânea *Le naturalisme au théâtre* – um texto sem título e que ocupa apenas duas páginas não numeradas, mas por si assinado – o 'Zola-crítico', que «a surpris et scandalisé [ses] confrères», oferece-se como exemplo deste novo «homme de méthode et d'analyse», cujas intervenções, seguindo uma *logique* interna, manifestam a resultante *doctrine*. Ora, vindo tal apresentação de alguém que também é 'Zola-criador-de-génio', o que afinal se alcança com esse programa – através da insinuação sagaz de uma *mise en*

⁶³ «Ce respect du publique procède de la routine, de la peur de se compromettre, du sentiment de crainte qu'inspire tout pouvoir despotique. Il est très rare qu'un critique casse l'arrêt d'une salle qui applaudit. La pièce a réussi, donc elle est bonne. On ajoute les phrases clichées qui ont traîné partout, on tire une morale à la portée de tout le monde, et l'article est fait» (*Ibidem*: 55).

abyrne – é, sobretudo, a validação prévia da capacidade *deste* crítico, pois quem melhor do que um homem de génio, anunciador de uma vanguarda (e não um vulgar epígono, prenúncio da decadência de um período estético, cf. *Ibidem*: 57-58), para confrontar as obras de outros homens de génio?

(iii) A efectivação deste sofisticado modelo na prática crítica de Émile Zola, a qual também se distingue – como enfatiza Bernard Dort (cf. 1971: 41-42) – por ter sido a primeira manifestação consequente de uma «critique globale de l'activité théâtrale», pois transcende a consideração isolada dos elementos constitutivos da representação (texto, actores, cenários) para os tornar significativos ao nível da «mise en scène», inovação que, se não permanentemente explicitada nos seus textos, neles emerge «en filigrane».

O polemismo incisivo com que Zola intenta redefinir a função da crítica não parece esgotar-se, todavia, no esforço para corrigir as suas debilidades intrínsecas, apresentando-se, igualmente, como estratégia não só de dilatação da sua influência na ‘esfera pública’ – provindo como provém de um homem de ‘génio’, supõe-se –, mas nomeadamente de reforma decidida dessa entidade nublada, que, inundada por um crescente número de publicações periódicas, tendia a acrescentar a dispersão consumista à sua anterior repulsa pela razão argumentada (é interessante verificar como, meio século antes da afirmação da Escola de Frankfurt, Zola intuiu o risco dos bens culturais se tornarem em vulgares ‘*commodities*’ caso seguissem a razão fraca da lógica comercial dos *media*, o fórum por excelência de Oitocentos, cf. Marcinkowski, in Donsbach, 2008: 4041 sgg)⁶⁴.

Continuando ‘*a la ‘recherche de la critique (et, surtout, du critique)*’, julga-se valer a pena enfatizar que – face às considerações que se vinham seguindo – Émile Zola confere uma visibilidade inovadora à autonomização da crítica como problema, esforço que encaixei com a concomitante qualificação do crítico, num alargamento do âmbito da questão que ja-mais recuará. Ora, como se verificou, o seu pensamento desenha um terceiro tipo de crítico, que, excedendo já o diletantismo aristocrático do ‘*homme de goût*’, deverá romper

⁶⁴ Sendo o alargamento da influência do crítico o aspecto que mais se pretende destacar no ensaio «La critique et le public» (1876) – quer como facto, quer como desejo –, evitou-se propositadamente, neste passo, discuti-lo a partir do seu contexto próximo, ou seja, o da pulverização que sofre o «feuilleton hebdomadaire» de pé de (primeira) página, em França, a partir de 1870, quando o «lundiste» – o crítico herdeiro da tradição inaugurada por Julien Louis Geoffroy (1743-1814), cuja reflexão sobre um espectáculo era preparada cuidadosamente, surgindo publicada algum tempo após a sua estreia – se vê substituído pelo «lendemainiste», o «échetier», o «soiriste» e todos os repórteres, cuja ‘leviandade’ Émile Zola (1912, 1881¹: 53) aqui denuncia veementemente (cf. Bury & Laplace-Clavier, 2008: 19). Voltar-se-á a este assunto *infra*, no sub-ponto II: 1.1.

com a 'vulgaridade proletária' do crítico jornalístico – submetido como está aos ditames do êxito (provenham estes dos leitores ou de quem detém ou dirige o órgão de informação em que a crítica se publica) –, sem que por isso se torne num crítico acadêmico, categoria inexistente no horizonte prescritivo do criador francês.

3.b ≠ O 'public critic' em T. S. Eliot e Northrop Frye

Por uma economia narrativa que se cinja à questão levantada neste segundo subponto, não se descobre particular vantagem em continuar a aprofundar e esmiuçar a teorização romântica e pós-romântico do conceito de crítica, decisão que implica ultrapassar importantes pensadores como o inglês Matthew Arnold (1822-1888) ou o irlandês Oscar Wilde (1854-1900). Assim, esta segunda fase incidirá nas já indicadas reflexões de T. S. Eliot e Northrop Frye – autores profundamente marcados pela noção modernista de arte e, também, pela discussão em torno dos princípios teóricos e metodológicos do *New Criticism* –, ainda que nelas se assista ao ressurgimento de algumas das inquietações a que Émile Zola dera voz, várias décadas antes.

Começando pelo problema que se vem seguindo, um dos intuitos comuns a Zola e a Eliot prende-se, justamente, com a tentativa de inventar (e substanciar) um 'terceiro crítico', que, subtraindo-se à vozearia surda dos pares e do público ignaro, sub-rogue em definitivo os 'impostors' (cf. Eliot, 1934^{2r}: 25). Esta coincidência demonstra a continuidade do esforço para firmar um «public role» para o crítico, o qual – à semelhança do que Zola propusera, meio século antes – Eliot julga alcançável pela sua deslocação para o «public domain of thought» (cf. Levenson, in J. Harding, 2011: 65). Todavia, se é deste combate que advirá a posterior emancipação da crítica e a sua transformação em genuíno problema acadêmico, dele resultará, igualmente, a sedimentação dos mais intrincados preconceitos relativos à crítica jornalística, a qual – desatendida nas suas peculiaríssimas circunstâncias – foi repetidamente apontada como cadinho dos vícios de pensamento e de expressão que a 'crítica séria', se o quisesse ser, deveria ostensivamente evitar.

Ora, se Zola e a Eliot convergem na estratégia, diferem, contudo, na sua concretização, pois o escritor naturalizado inglês, mas de origem norte-americana – nasceu em St. Louis, no Missouri –, repudia que, quer a criação quer a crítica, provenham de uma genialidade ‘entusiasmada’ com as ilimitadas possibilidades do homem, ideia a contrapõe a exigência de treinar o gosto e a sensibilidade através da cultura (cf. Eliot, 1934^{2r}: 451), remédio para uma natureza humana decaída, que será apenas placebo, caso, pretendendo esgotar-se em si mesma, ofusque «something spiritually immanent in the worldly state»:

Eliot’s ideas reacted against the nineteenth-century habit, found in its most eloquent form in the cultural criticism of Matthew Arnold, of thinking of culture as the framework of human life. Eliot could not agree. For him, religion was the key, not simply as a form of cultural expression but rather as a supernatural power finding expression, not as culture, but as something spiritually immanent in the worldly state. Religion grounds the values that Eliot endorsed, not religion as transcendence, but religion as woven into concrete existence via institutions, historical practices, sacred texts, and those specially trained in the maintenance of the faith (Cooper, 2006: 31).

Tal concepção genuinamente ascética (também) da crítica – a que a sua conversão ao anglicanismo de linha anglo-católica, em 1927, não será de todo alheia – aparecerá também desenvolvida em outros textos de *Selected essays*, como «The humanism of Irving Babbitt» (1927), «Second thoughts about humanism» e «Dante» (ambos de 1929) e «Baudelaire» (1930), sobretudo através da remissão para o pensamento de T. E. Hulme. Assim, resolver-se-ia o excessivo subjectivismo romântico pela sujeição dos «personal prejudices and cranks [... ,] tares to which we are all subject» à busca da concordância «with as many of his fellows as possible», que vise um bem maior: o «true judgment» (cf. Eliot, 1934^{2r}: 25).

Este entrelaçamento entre tradição, comunidade intelectual e verdade estética – institutos todos eles extrínsecos quer ao criador quer à criação (*i.e.*, à obra de arte) e enquadrados por uma Verdade que as transcende, humana e espiritualmente –, leva Eliot a rejeitar a interpretação, na medida em que a considera um esforço inútil que obnubila o seu efectivo valor (cf. *Ibidem*: 32), princípio que já exprimira meridianamente em 1919, no ensaio «Hamlet», a propósito dos críticos que liam a peça na ignorância dos sedimentos da tradição literária que William Shakespeare nela acolhera:

[q]ua work of art, the work of art cannot be interpreted; there is nothing to interpret; we can only criticize it according to standards, in comparison to other works of art; and for ‘interpretation’ the chief task is the presentation of relevant historical facts which the reader is not assumed to know (*Ibidem*: 142).

Evitando considerar a sua condição de crítico e recorrendo a um tom indignado, Eliot afirmava, pois, que qualquer texto, mesmo se insignificante, publicado em *Notes and queries* – revista oxoniana que então se caracterizava por responder minuciosamente às dúvidas dos leitores sobre antiquilha literária –, com o objectivo de revelar um ‘facto’ (v. *infra*) respeitante a uma obra de arte «is a better piece of work than nine-tenths of the most pretentious critical journalism, in journals or in books»), com a considerável vantagem de não ‘corromper o gosto’ do leitor (cf. *Ibidem*: 33). Com esta falácia quase pedante, o autor procurava enfatizar que a crítica não deveria reclamar para si mesma outra função que não fosse a de «putting the reader in possession of facts which he would otherwise have missed» (*Idem*)⁶⁵.

⁶⁵ Etimologicamente ligado à palavra latina ‘*dies*’ (‘dia’), o substantivo ‘*journal*’ surge em língua inglesa no século XIV, como designação do livro de orações que se prescreviam para cada dia. Mais tarde, o termo abarcará outros registos escritos de uma actividade diária – o diário de caixa comercial, o diário pessoal – e, a partir do primeiro quartel do século XVIII, as publicações jornalísticas diárias. É o subsequente desenvolvimento da imprensa que imporá a pulverização desta nomeação primeva (em formas como ‘*courant*’, ‘*advertiser*’ ou ‘*gazette*’, por exemplo). À intensificação destas variantes no título dos periódicos, corresponderá, no entanto, uma estabilização dos nomes atribuído aos dois principais modelos de imprensa escrita, os quais se cunham a partir das respectivas características técnicas e da função desempenhada: o ‘*newspaper*’ – uma publicação diária, impressa em papel de largo formato, preponderantemente noticiosa (equivalente a ‘jornal’, em português) – e a ‘*magazine*’ (ou ‘*review*’) – o mesmo que, em português, ‘magazine’ ou ‘revista’ –, uma «*newspaper-like publication, but smaller in size, issued at regular intervals, and containing collection of articles or stories (or both)*» (cf. Danesi, 2009: 181). Nesta sequência, a palavra ‘*journal*’ subsistiu apenas no título de publicações periódicas não diárias, especializadas mas não necessariamente académicas, única acepção registada por Marcel Danesi (*Ibidem*: 166), no seu *Dictionary of media and communications*: «*magazine or periodical that deals with an area of special or specialized interest, generally published by a professional body for its members*» (Chandler, 2011, e Kroon, 2011, nem sequer dicionarizam a palavra). Serve esta nota para sublinhar não ser evidente o valor que Eliot conferiu a ‘*journals*’, quando – no excerto citado – se refere à crítica publicada «in journals». Tendo sido fundador e dirigente de *The criterion* – um ‘*journal*’ exclusivamente dedicado à crítica de literatura, publicado entre 1922 e 1939, inicialmente subtítulado «A quarterly review» (embora tenha chegado a sair mensalmente) –, poder-se-ia supor que Eliot remetesse aqui para periódicos semelhantes. Ora, tal hipótese revela-se problemática, atendendo a que o autor, ao longo dos seus *Selected essays*, revela um instável conceito de «print journalism» (classificação genérica sob a qual Chandler acolhe os «‘paper and ink’ periodicals and journals», 2011: 337), num provável reflexo da insegurança taxonómica que resultava da proliferação dos periódicos em circulação. Assim, na segunda edição dessa colectânea, que integra textos que escrevera até 1934, Eliot refere-se uma única vez aos «*newspaper critics*», como os que, ignorando o «[h]onest criticism and sensitive appreciation» de poesia, desprezam as obras para se centrarem na crítica biografista (cf. 1934²: 16). Já a palavra ‘*newspaper(s)*’ é por si frequentemente associada ao meio onde colhe afirmações ora equivocadas ora erróneas, mas sempre peremptórias, as quais vai arguindo ironicamente (sobre religião, em *Ibidem*: 337; 374-375), ou – num expressivo caso isolado – sobre a mediocridade dos «*politicians and the newspaper editors of Paris*», incapazes de ombrear nem que fosse com um autor «*capable of a damnation*» (refere-se a Charles Baudelaire, cf. *Ibidem*: 391). São mais variados os contextos em que ocorrem as palavras ‘*journal*’, ‘*journalism*’, ‘*journalist*’. Assim – e colho apenas alguns casos ilustrativos – ‘*journalist*’ pode equivaler a ‘repórter’, no caso dos que reduzem Shakespeare a um relator da época isabelina, lendo o seu teatro segundo as querelas ideológicas de Oitocentos (entre conservadores, liberais, socialistas, cépticos, protestantes, papistas, ..., cf. *Ibidem*: 127); ser sinónimo de escriba impreciso, porque hiperbólico, na vizinhança, então, daqueles que levianamente escreviam em ‘*newspapers*’ (cf. *Ibidem*: 355; e também 373); aludir a quem somente publicara em ‘*journals*’, como foi o caso do escritor e artista plástico Percy Wyndham

Em 1923, este esquema parecia-lhe suficientemente robusto para sustentar a demolição argumentativa da tese impressionista, que apresentava a criação e a interpretação como resultados da acção de uma inverificável «inner voice», metáfora com que o também crítico e poeta inglês John Middleton Murry (1889-1957) circunscrevera este princípio indizível e desregrado, muito próximo, então, do «génie» sugerido por Zola (cf. 1912, 1881¹: 59)⁶⁶.

A recusa de qualquer verificação externa conduz, inevitavelmente, à opinião (mesmo se metódica, como Zola exigira), movimento que deserda os ‘factos’ resultantes de um processo continuado de comparação e análise, que Eliot considera «the chief tools of the critic», na exacta medida da dessubjetivação que favorecem: «[c]omparison and analysis need only the cadavers on the table; but interpretation is always producing parts of the body from its pockets, and fixing them in place» (cf. Eliot, 1934^{2r}: 33). Esta oposição entre o distanciamento clássico que propõe e o romantismo inflamado, por si atribuído a Murry – «the difference between the complete and the fragmentary, the adult and the immature, the orderly and the chaotic» (*Ibidem*: 26), – será subsumida por Eliot, no texto de 1956, na «old *aporia* of Authority vs. Individual Judgment» (525).

Trinta e três anos mais tarde, o Eliot de «The frontiers of criticism» não só dá mostras de ter suavizado a sua verve de polemista, como até julga datado o ensaio de 1923, o qual – e note-se a subtil invalidação do argumento – lhe desagrada agora mais pelo tom excessivo

Lewis (1882-1957), a quem classifica como «the most brilliant journalist of my generation» (cf. *Ibidem*: 461). Se dos exemplos aduzidos parece emergir uma distinção clara entre ‘*newspaper*’ e ‘*journal*’ (extensível, outrossim, a quem neles escreve), no artigo que encerra a compilação, datado de 1931 – «Charles Whibley» (*Ibidem*: 454-468), dedicado ao jornalista e escritor homónimo (1859-1930) –, Eliot desfere um derradeiro e surpreendente golpe em noções que vinha utilizando difusamente. Excluindo os extremos da escala literária – as obras imortais e o «to-night’s evening paper» (graça com que reitera a sua desconsideração pelos ‘*newspaper*’) –, afirma que «[y]ou cannot [...] draw any useful distinction between journalism and literature merely in a scale of literary values». A melhor definição de jornalismo adviria, então, das peculiaridades de temperamento dos escribas: «[t]here is a type of mind [...] which can only turn to writing, or only produce its best writing, under the pressure of an immediate occasion; and it is this type of mind which I propose to treat as the journalist’s. The underlying causes may differ: the cause may be an ardent preoccupation with affairs of the day, or it may be (as with myself) inertia or laziness requiring an immediate stimulus, or a habit formed by early necessity of earning small sums quickly. It is not so much that the journalist works on different material from that of other writers, as that he works from a different, no less and often more honourable, motive» (*Ibidem*: 455). Das citações transcritas, valerá a pena reter o que Eliot inscreveu entre parêntesis («as with myself»), espécie de súplica – do crítico jornalístico que estava sendo – a que não o condenassem ao «eternal oblivion» a que Whibley estaria fadado, não fosse um crítico como ele, determinado por temperamento e portanto superior ao meio de publicação utilizado, tê-lo resgatado. Tal pedido volver-se-á em triunfo, quando invoca – *et pour cause* – o exemplo de ‘criadores-jornalistas’ da dimensão de «Swift, Defoe, Johnson or Newman» (cf. *Ibidem*: 456).

⁶⁶ Não sendo oportuno explorar tal ensaio, recorda-se apenas que – tal como T. S. Eliot deixa claro no respectivo ponto II (pp. 25-29) – «The function of criticism» responde ao artigo de John Middleton Murry «On editing and romanticism», o qual saíra em *The Adelphi*, revista por si dirigida, em Agosto de 1923.

que o caracteriza do que pelo envelhecimento das ideias nele expressas: «I did not, on re-reading [«*The function of criticism*»], find it at all helpful, though on the other hand I was glad to find nothing positively to contradict my present opinions: I was merely rather bewildered, wondering what all the fuss had been about» (*Idem*). Todavia, a insinuação desta cautelosa displicência parece constituir um subterfúgio para lidar com os novos rumos da crítica, a qual, se jamais volveu a esgrimir argumentos impressionistas – alteração que aplaude, como se esperaria –, também se pulverizou teoricamente, pelo que Eliot troca a assertiva perspetivação funcional de 1923 por algumas notas em torno da própria existência da crítica, inquietação desde logo anunciada pelo averbamento do conceito de ‘fronteira’ no título da conferência: «[t]he thesis of this paper is that there are limits, exceeding which in one direction literary criticism ceases to be literary, and exceeding which in another it ceases to be criticism» (cf. *Ibidem*: 525-526).

Esta deriva reveladora não implicará, todavia, que o autor sancione, em 1956, o conceito de ‘interpretação’, cuja auditoria externa declarara inviável em 1923, nem que desista da noção de ‘facto’, a qual então não definira⁶⁷. Opta, assim, por atribuir a mudança entretanto sofrida pela crítica literária não apenas à crescente influência que nela granjearam perspectivas importadas de outros campos do saber – tendência que faz remontar ao ensaísmo de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) –, mas, sobretudo, à sua transferência para a universidade e, conseqüentemente, à concentração numa só pessoa das condições de ‘scholar’ (Eliot utiliza a designação de ‘teacher’) e de ‘critic’. Não deplorando tal transmigração, o autor sugere até que o novo crítico conciliará, provavelmente, «a more limited though not necessarily a smaller public», expectativa paradoxal talvez resultante de um desalento não explicitamente assumido face à perda do público mais generalista que antes o leria na sua ‘review’ (cf. Eliot, 1956: 528-529)⁶⁸.

Ao vincar esta profunda mudança na formação do crítico, Eliot opera, simultaneamente, uma viragem não menos radical no seu pensamento, pois, se no texto de 1923, condescendera em reconhecer algum interesse à erudição – alertando embora para a possibili-

⁶⁷ Como também não definira ‘verdade’ ou ‘realidade’, conceitos que aqui volta a evitar. E se a *boutade* com que, em 1923, iludiu o problema, argumentativamente nada acrescenta – «it was no part of my purpose to do so» (Eliot, 1934^{2r}: 34) –, o fecho da frase, a última desse texto, onde declara ter tido apenas em mente «to find a scheme into which, whatever they are, they will fit, if they exist» (*Idem*), sinaliza a sua possibilidade – pela evocação oblíqua da exortação pascaliana «veluti si Deus daretur» –, a qual, mesmo se improvável, lhe parece teoricamente verosímil e, mais ainda, indispensável à operacionalidade da função crítica.

⁶⁸ Relembre-se que encerrara *The criterion* vinte e dois anos antes.

dade dos leitores se viciarem nas opiniões de uma bibliografia crítica (e, portanto, secundária) crescentemente numerosa, deixando assim de educar o seu gosto através do contacto directo com as obras artísticas (cf. Eliot, 1934^{2r}: 33) –, em 1956 (527) aparenta aceitar que a universidade tivesse, entretanto, tornado inadequado e precário o anterior «serious literary journalism» (atente-se aqui na ambiguidade introduzida pelo adjectivo ‘serious’, à qual atribuo uma dupla finalidade retórica, justificável face ao público universitário que assistia à sua conferência: a de, por um lado, reforçar o seu *ethos* enquanto orador, através da distinção entre o jornalismo literário sério, que surgia em publicações especializadas – remetendo indirectamente, portanto, para o que ele próprio levava a cabo na *The criterion* – e, subentende-se, o seu inverso não ‘sério’, *i.e.*, o que seria praticado por críticos menores, não sei se na imprensa generalista ou se nas revistas que desconsiderava; e, por outro lado, para quem era apenas um académico intermitente⁶⁹, a de captar a benevolência do auditório, ressaltando habilidosamente que, mesmo se agora inadequada e precária, a sua anterior experiência crítica fora, pelo menos, séria).

Apesar da elegante modéstia que ostenta em 1956, T. S. Eliot não esconde o seu renovado intento para ancorar extrinsecamente o juízo crítico, agora recuperado como interrogação retoricamente dirigida ao próprio coração da existência da crítica: «I wonder whether the weakness of modern criticism is not an uncertainty as to what criticism is for? As to what benefit it is to bring, and to whom? Its very richness and variety have perhaps obscured its ultimate purpose» (Eliot, 1956: 528).

Este «ultimate purpose» já o autor o definira em «The function of criticism», quando afirmou que só a obra de arte é autotélica, *i.e.*, que o seu valor resulta de ser um fim em si mesma e não da possibilidade – até verificável e, em parte, aceitável – de servir «ends beyond itself» ou das variações das «theories of value», devendo a crítica que – «by definition, is about something other than itself» (a defesa do seu paralelo autotelismo constituiria uma «preposterous assumption») – limitar-se à «elucidation of works of art» e à «correction of taste», através dos processos de verificação externa atrás mencionados (cf. Eliot, 1934^{2r}: 24): «[...] it ought to be comparatively easy to decide whether he performs it satisfactorily, and in general, what lands of criticism are useful and what are otiose» (*Ibidem*: 25). Não longe do conceito de mediação discreta que defendera em 1923 (*Ibidem*:

⁶⁹ Eliot nunca fez propriamente ‘carreira académica’, ensinando pontualmente como professor convidado em Harvard e em algumas universidades inglesas.

33) se situa, portanto, o modelo de crítico que propõe, à laia de resumo, no encerramento do texto de 1956:

[...] the critic to whom I am most grateful is the one who can make me look at something I have never looked at before, or looked at only with eyes clouded by prejudice, set me face to face with it and then leave me alone with it. From that point, I must rely upon my own sensibility, intelligence, and capacity for wisdom (Eliot, 1956: 543).

Antes revira, com mais ironia do que genuíno interesse, algumas das vias da crítica de então, apostilando quer o «criticism of explanation by origins», quer o «the lemon-squeezer school of criticism» (*Ibidem*: 531; 537), os quais não o satisfazem inteiramente porque ou lançam sobre o texto um tal excesso de informação contextual que irremediavelmente o distanciam ou dele demasiadamente se aproximam, julgando assim possível topar com a chave única que o autor nele teria ocultado.

A fina mordacidade com que volta a increpar tanto a academia, que corre o perigo de se afogar em informação 'positivista' árida, como a crítica, sujeita a perder-se em labirintos ainda 'explicativos' – remoques através dos quais enfatiza a recusa que avançara na abertura da conferência, sobre ter sido pioneiro de um *New Criticism* unidireccional (cf. *Ibidem*: 529) –, não esgota, porém, a sua tentativa para redefinir a função da crítica: a promoção do «understanding and enjoyment of literature» (cf. *Ibidem*: 540), afirmação em que parece abandonar parte do propósito que definira em 1923, ou seja, o de 'corrigir o gosto' (cf. Eliot, 1934^{2r}: 24)⁷⁰.

A engenhosa troca de 'taste' por 'enjoyment' é subtilmente desdobrada por T. S. Eliot, ao longo de todo o texto, em dois gestos complementares: o que provém do poeta, o qual, sendo autor, não só pratica um intenso «workshop criticism» sobre as suas próprias obras (cf. *Ibidem*: 530)⁷¹, como é o primeiro leitor de si mesmo, e – nesta última condição – aquele cujos sentimentos experimentados no acto de leitura Eliot mais valoriza (cf. *Ibidem*:

⁷⁰ «One can explain a poem by investigating what it is made of and the causes that brought it about; and explanation may be a necessary preparation for understanding. But to understand a poem it is also necessary, and I should say in most instances still more necessary, that we should endeavor to grasp what the poetry is aiming to be; one might say – though it is long since I have employed such terms with any assurance – endeavoring to grasp its entelechy» (Eliot, 1956: 534-35).

⁷¹ Como é frequente neste ensaio, também aqui T. S. Eliot enreda o privilégio que nitidamente deseja conceder ao «workshop criticism» na afirmação de que, como poeta e, assim, praticante assíduo daquele tipo de (auto)crítica, só se considera habilitado para criticar poesia. Linhas à frente, defende, porém, que a poesia é o «the most convenient genre of literature to keep in mind when we are discussing criticism itself», mesmo se for ilusória a intuição de que, através da poesia, «we come nearer to a purely aesthetic» (cf. *Ibidem*: 530-31).

539)⁷²; e aqueloutro gesto que se exige ao crítico-leitor, *i.e.*, que obtenha prazer na arte, sentimento que, por si só, não explicita o ‘gosto’ (cf. *Ibidem*: 541), fazendo-o apenas, quando a obra de arte que o provocou for qualitativamente relacionada com outras obras de arte que lhe tenham proporcionado emoções semelhantes.

Ora, é neste sofisticado processo de resistência à teoria – nomeadamente a uma razão excessivamente refinada que, desde o século XVII, ou secara a sensibilidade ou a volveu em motor de uma improdutiva reacção sentimental (cf. Eliot, 1934^{2r}: 288) – e na concomitante tentativa de lhe opor uma alternativa baseada numa capacidade humana inverificável – o entendimento pelo prazer (de bom gosto, pressupõe-se⁷³) – que parece evidenciar-se o verdadeiro classicismo do argumentário de T. S. Eliot e não exactamente – como defende Rebecca Beasley (cf. 2007: 30) – na sua defesa de uma crítica baseada na «existence of agreed principles and standards», de um cânone de monumentos literários e de uma releitura da história arte como luta entre o desregramento romântico e harmonia clássica. Porque o que verdadeiramente está em causa neste texto de 1956 é o problema da legitimação do acto crítico que não seja exercido no ambiente controlado da universidade. E, invertendo agora o horizonte objectivista que traçara em 1923, Eliot revela-se sagaz ao entender cedo que o combate mais violento que, no futuro, há-de travar a crítica não académica – e, nela, também a crítica jornalística – consistirá, precisamente, na justificação da autoridade para exercer a valorização da arte. Ou, dito de outra forma, em que base segura poderá vir a assentar a reparação da ‘*dissociation of sensibility*’ atrás referida, «diagnosed by Eliot as the basic disease facing modernity» (Altieri, in Wolfreys, 2006c, 2002¹: 5).

Correspondendo seguramente também à auto-justificação, face à academia, de quem praticara abundantemente quer o «workshop criticism», como criador que era (cf. *Ibidem*: 530), quer a crítica à obra de outros, este propósito abre uma aproximação quase fenomenológica ao problema da crítica, pois, da intuição da sua existência como processo irrevogavelmente necessário à fruição e compreensão (*i.e.*, da suposição de que o público dela necessita para decidir sobre as suas experiências artísticas, conjectura que, por sua vez, se

⁷² Mesmo acima de qualquer ‘facto’: «I suspect, in fact, that a good deal of the value of an interpretation is – that it should be my own interpretation. There are many things, perhaps, to know about this poem, or that, many facts about which scholars can instruct me which will help me to avoid definite *misunderstanding*; but a valid interpretation, I believe, must be at the same time an interpretation of my own feelings when I read it» (*Ibidem*: 539).

⁷³ Aquele que está para além de toda a (in)formação e que depende unicamente da ‘sensibilidade’, ‘inteligência’ e ‘disposição para (o) saber’ possuídas pelo receptor (cf. *Ibidem*: 543).

baseia na intuição da existência, objectiva mas improvável, do valor estético) e, ainda, do reconhecimento de que a aquilatação do juízo só se produzirá intersubjectivamente – o conselho de 1923 para que o crítico «compose his differences with as many of his fellows as possible» regressa aqui, ainda que mitigado, pela afirmação de uma tradição crítica contínua, apesar das variantes epocais que as suas concretizações apresentem (cf. *Ibidem*: 526-527) –, Eliot extrai a própria existência do fenómeno, o qual deverá ser pensado, pois, não interrogando a sua existência, mas sim enquanto operação, somente concretizável se transcender as fronteiras da arte concreta em juízo, ou seja, caso supere o olhar mecanicamente embaçado do 'expert', do explicador: «[...] the literary critic is not merely a technical expert, who has learned the rules to be observed by the writers he criticizes: the critic must be the whole man, a man with convictions and principles, and of knowledge and experience of life» (*Ibidem*: 542).

Insistiu-se nas variações que, entre 1923 e 1956, o entendimento de Eliot acerca das possibilidades da crítica vai sofrendo, por se entender que tais matizações ilustram – ainda *in nuce* – os obstáculos que concorrerão para a futura perda de influência da crítica jornalística e, nela, do 'public critic' que se não enquadre na academia. Deste modo, a obra *Anatomy of criticism / Four essays* que Northrop Frye (1912-1991) publica em 1957 – e na qual dialoga explicitamente com «The function of criticism» e demais textos de *Selected essays*, embora pareça desconhecer «The frontiers of criticism», ensaio que não cita, nem indirectamente – ao mesmo tempo que rompe com o desencanto crepuscular de Eliot, empreende uma derradeira tentativa para articular a actividade crítica, que entretanto fora absorvida pela universidade⁷⁴, com a intervenção socialmente abrangente do 'public critic', cuja tarefa ilustra «how a man of taste uses and evaluates literature, and thus show how literature is to be absorbed into society» (Frye, 1957: 10).

Antecipando aspectos centrais do projecto estruturalista (cf. Salusinszky, in Wolfreys, 2006c, 2002¹: 21), Northrop Frye nota, com agudeza, que o horizonte cientificista almejado pela academia – nem sempre bem-sucedidamente, aliás, na sua «growing complication of secondary sources» (cf. 1990, 1957¹: 8) – não cuidou daqueles a quem interessava, sobretudo, a valorização das obras artísticas, ou seja, não resolveu satisfatoriamente o problema do 'gosto', herdado de uma genealogia de críticos europeus que interveio esfera pú-

⁷⁴ Relembre-se, a propósito, que Northrop Frye se distinguiu não como 'public critic', mas como 'scholar', no campo da teoria da literatura, tendo trabalhado toda a sua vida no Canadá, como professor universitário.

blica desde o século XVIII, como «Lamb or Hazlitt or Arnold or Sainte-Beuve who represents the reading public at its most expert and judicious» (*Idem*)⁷⁵.

Ainda que distinga o carácter acientífico da intervenção do ‘*public critic*’, na medida em que este, não gizando uma estrutura teórica nova e sistemática, tende à dispersão – verificável até nos géneros discursivos que normalmente cultiva (sublinhe-se a relevância desta diferenciação para melhor caracterizar o crítico jornalístico⁷⁶) –, Frye não pretende hostilizar qualquer das partes, considerando mesmo ser «necessary that scholars and public critics should continue to make their contributions to criticism» (*Ibidem*: 12). A origem da tensão entre ambas é por si atribuída, então, à «absence of systematic criticism», o qual, pelo «power vacuum» assim gerado, as empurrou para se deixarem absorverem ou por metodologias de estudos afins, como a história e a filosofia, ou pelos «limitations and prejudices» a que conduzem os juízos de valor – aí sim – meramente sustentados na volubilidade do gosto (cf. *Ibidem*: 12; 9). Pretendendo furtar-se a este lugar aporético, Frye emulará em *Anatomy of criticism* o pragmatismo ostentado por Aristóteles na abertura da *Poética* – na qual se dá por adquirida a existência de uma arte poética, cuja definição se substitui pelo elenco dos tópicos que a compõem⁷⁷ (cf. *Ibidem*: 14) –, redireccionando a questão acerca do propósito do estudo da literatura para as consequências da sua possibilidade: «[...] for those concerned with literature, the first question to answer is not “What use is the study of literature?” but, “What follows from the fact that it is possible?”» (*Ibidem*: 10).

Assim, não discutindo quer a existência da literatura (arte permutável por qualquer outra, como atrás se viu, cf. *Ibidem*: 3) quer a possibilidade de a estudar, *i.e.*, a crítica, a qual, incluindo as contribuições já referidas, define como – «[...] the whole work of scholarship and taste concerned with literature which is a part of what is variously called liberal education, culture, or the study of the humanities. I start from the principle that criticism is not simply a part of this larger activity, but an essential part of it. [...] criticism is evidently something of an art too» (*Ibidem*: 3) –, Frye não se deixa enredar, como Eliot, nas dis-

⁷⁵ Note-se a centralidade que o trabalho de Matthew Arnold assume tanto para Eliot como para Frye, o qual aqui o distingue não só pelo seu saber, mas também – sublinhe-se – pela sua perspicuidade.

⁷⁶ «The public critic tends to episodic forms like the lecture and the familiar essay, and his work is not a science, but another kind of literary art. He has picked up his ideas from a pragmatic study of literature, and does not try to create or enter into a theoretical structure» (Frye, 1990, 1957¹: 8).

⁷⁷ Recordar-se a frase a que se alude: «[f]alaremos da Arte Poética em si e das suas espécies, do efeito de cada uma delas, do processo de composição a adoptar, se se quiser produzir uma obra bela, e ainda do número e qualidades das suas partes, e igualmente de todos os demais assuntos concernentes ao mesmo estudo. Começaremos, segundo a ordem natural, pelo princípio» (1447a; cf. Rocha Pereira, 2003^{8r}: 437).

tinções entre crítica(s), gizando, ao invés, uma sucessão de planos que visam a sua total autonomização: «[e]very art [...] needs its own critical organization, and poetics will form a part of aesthetics as soon as aesthetics becomes the unified criticism of all the arts instead of whatever it is now» (*Ibidem*: 15).

Correspondendo àquela que considera ser «the social task of the “intellectual” in the modern world» (*Ibidem*: 127), o autor emancipa a cultura, que entende como «the total body of imaginative hypothesis in a society and its tradition» (*Idem*); dentro de esta, inclui as humanidades e, nelas, situa o estudo da literatura (cf. *Ibidem*: 126). Tal hierarquização pro-põe-se seccioná-la das disciplinas que lhe estão mais próximas – como a história e a filosofia (cf. *Ibidem*: 12) –, afastá-la de todo o determinismo teórico, «whether Marxist, Thomist, liberal-humanist, neo-Classical, Freudian, Jungian, or existentialist» (*Ibidem*: 6), e assim, emancipar o crítico, ‘dobrando-lhe’ a visão sobre o belo:

I think [*William Blake*] means rather that the conscious subject is not really perceiving until it recognizes itself as part of what it perceives. The whole world is humanized when such a perception takes place. There must be something human about the object, alien as it may at first seem, which the perceiver is relating to (Frye, 1991: 23)⁷⁸.

Tomada singularmente e entregue a si mesma – numa ultrapassagem harmonizadora quer das orientações redutoramente textuais e temáticas do *New Criticism* quer do seu contraponto holístico, defendido pela Escola de Chicago –, a literatura presta-se a uma crítica que, à semelhança das ciências exactas, formule um corpo teórico, sistemático e progressivo, *i.e.*, uma «theory of literature, logically and scientifically organized» (*Ibidem*: 11). O património de tal casa comum a *toda* a crítica, aplica-se dedutivamente ao mesmo tempo que se alimenta, indutivamente, dos dados recolhidos no objecto de estudo («[l]iterature is not a subject of study, but an object of study», cf. *Idem*) –, sugestão com que se aparta dos postulados de Eliot, conquanto amenize tal descolagem: «[h]owever, if there are any rea-

⁷⁸ Numa outra passagem de *The double vision* – na qual se subentende uma articulação entre Platão (*O banquete*) e Longino –, Frye (1991: 31) densifica o que entende por esta ascense que, através do belo (ou da busca do sublime, uma zona de ‘conforto e confiança’ do homem), renovadamente impele o sujeito a aceder ao conhecimento, como única possibilidade de resistir à desumanização contemporânea: «[t]he word beauty went out of fashion for a long time because it was subject to heavy ideological pressures of the wrong kind. Whether applied to Mozart’s music or Monet’s painting, to a nubile young woman in a bikini, or to the trees, flowers, butterflies, and sunsets that we see in nature, it tended to be associated with a sense of what was comfortable and reassuring. Entering the young woman with the bikini in a ‘beauty’ contest seems to imply that only young, healthy, and, very often, white, bodies can be beautiful. We may come to understand that our sense of the reality of beauty grows in proportion as we abandon this exclusive rubbish and discover beauty in more and more varieties of experience».

ders for whom the word ‘scientific’ conveys emotional overtones of unimaginative barbarism, they may substitute ‘systematic’ or ‘progressive’ instead» (*Ibidem*, 1957¹: 7-8). É neste paralelo científico que Frye ancora, também, o argumento para dividir a crítica da literatura, sublinhando a impossibilidade de um acesso não mediado a esta última:

[p]hysics is an organized body of knowledge about nature, and a student of it says that he is learning physics, not nature. Art, like nature, has to be distinguished from the systematic study of it, which is criticism. It is therefore impossible to “learn literature”: one learns about it in a certain way, but what one learns, transitively, is the criticism of literature (*Ibidem*: 11).

Tal impossibilidade já fora antecipada Frye, no início do ensaio, através quer da sua rejeição das correntes que prescindiam da mediação da crítica – por defenderem a total (in)acessibilidade da arte, localizando o «natural taste» somente no público ou, ao invés, considerando este profano face ao mistério da arte (cf. *Ibidem*: 4) –, quer, também, devido ao silêncio autotélico que atribui a todas as artes, o qual as obrigaria a conviver, portanto, com um saber autónomo que as torne ‘comunicáveis’ (cf. *Ibidem*: 5), argumento com que anula, ainda, a mais-valia que Eliot atribuíra ao ‘*workshop criticism*’, em 1956: «[t]he poet speaking as critic produces, not criticism, but documents to be examined by critics. They may well be valuable documents: it is only when they are accepted as directives for criticism that they are in any danger of becoming misleading» (*Ibidem*: 6).

Assim, sustenta que as oscilações da história do gosto, expressas através de juízos de valor, já se não coadunam com a sistematicidade que o estudo da literatura exige, argumento progressivo, aparentemente validado pelo resultado acumulativo do processo indutivo-dedutivo antes proposto, mas que não parece colher, por nele se pressupor que o conhecimento antecede a avaliação, hipótese objectivista mas ingénua que desconsidera a dinâmica da recepção: «our interpretation of a text and our experience of its value are to some extent mutually dependent, and *both* depend upon the particular assumptions, expectations, and interests with which we approach the work» (Smith, 1990, 1987¹: 185).

Frye (cf. 1990, 1957¹: 20) demonstra, aliás, ter-se apercebido desta fragilidade, ao tentar distinguir entre os «values» necessários ao funcionamento da teoria da literatura, cujo estabelecimento decorreria da «critical experience», e os «value-judgments», que são subjectivos «in the sense that they can be indirectly but not directly communicated»:

[t]he demonstrable value-judgement is the donkey’s carrot of literary criticism, and every new critical fashion, such as the current fashion for elaborate rhetorical analysis, has been accompanied by a belief that criticism has finally devised a definitive technique for separating the excel-

lent from the less excellent. But this always turns out to be an illusion of the history of taste. Value-judgements are founded on the study of literature; the study of literature can never be founded on value-judgements (*Idem*).

Ora, mesmo se – como afirma Imre Salusinszky (in Wolfreys, 2006c, 2002¹: 21), considerando *The anatomy of criticism* «as an attempt to place criticism on a sound intellectual footing within the university, not reliant in any special way upon the disciplines surrounding it, and capable of proceeding in an orderly, non-contentious and progressive» – «in this larger aim the book did not succeed», julga-se que o sucesso com que Northrop Frye demonstra a irrelevância do gosto para o exercício crítico e, ainda, a consequente articulação que sugere – através da teoria da literatura – entre as intervenções dos ‘*scholars*’ e dos ‘*public critics*’ salvaguardam, pertinentemente, a relevância cultural do trabalho destes últimos.

3.c = Judith Butler e a morte do crítico

O significativo reforço da «authority within criticism for the public critic and the man of taste» (1990, 1957¹: 11) que Northrop Frye alcançara estatuir em *The anatomy of criticism* pulverizar-se-á, nas décadas seguintes, não exactamente porque fossem detectadas falhas substantivas no seu argumento, mas, antes, face à dissolução do enquadramento teórico que o acolhera, processo já caracterizado na Introdução (cf. *supra*).

Relembrando que, neste segundo andamento, o problema da crítica jornalística vem sendo seguido a partir, somente, da invenção do ‘terceiro crítico’ enquanto alternativa ao crítico jornalístico e ao tipo de juízo por ele formulado, julga-se adequado ancorar, agora, o encerramento da discussão deste ponto no artigo «What is critique? An essay on Foucault’s virtue», que Judith Butler publicou em 2002 (o texto seria republicado em 2006, na revista virtual *transversal / EIPCP multilingual webjournal*, num número exclusivamente dedicado à crítica. Seguindo-se, aqui, essa versão não paginada, faz-se notar que se tornou impossível referenciar a exacta localização das citações dela extraídas). Poder-se-á estranhar que, ao intentar acompanhar-se as transformações sofridas por essa figura, ao longo dos

últimos sessenta anos (afinal, o objectivo que se estabelecera para esta terceira fase, no final do ponto I: 1, cf. *supra*), se tivesse escolhido um ensaio de Butler, saído já no século XXI, numa ultrapassagem de textos fundadores na revisão do conceito de crítica, que foram sendo assinados, ao longo de todo o século XX, por pensadores como Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Roland Barthes, Michel Foucault e Jürgen Habermas.

Sobre o caso particularmente complexo de Barthes, recolhem-se duas observações de Timothy Scheie acerca do seu trabalho de (meta)crítica teatral, cuja articulação se torna útil para fundamentar a decisão de aqui se suspender a sua consideração. Na primeira delas, Scheie (2000: 162) afirma que as críticas jornalísticas de teatro, assinadas pelo pensador francês ao longo da década de cinquenta, demonstram que «Barthes was a fickle critic, and the object of his adulation one day might find itself castigated the next». Ora, ao enfatizar a volubilidade apreciativa que se evidencia nos textos publicados nessa época, Scheie não visará tanto depreciá-los, mas sublinhar antes – numa leitura corroborada por Éric Marty, editor das obras completas de Barthes – que tal instabilidade se relaciona com a urgência, então manifestada por Barthes, de contribuir para uma reorientação, decididamente à esquerda, da política na França do pós-guerra, propósito que o leva a adiar o apuramento do seu projecto teórico em favor de intervenções imediatas e *engagés*, num campo (o teatral) particularmente propício à discussão pública da condição burguesa:

[L]e théâtre est alors aux yeux de Barthes un lieu et un espace essentiels: espace réel qui fait l'objet de nombreux textes de Barthes, espace de signes, espace d'une communauté que produit le temps dramaturgique. Sans doute le théâtre et la représentation théâtrale sont-ils alors, aux yeux de Barthes, l'occasion providentielle, dans la France affaissée des années 50, de produire un espace où le peuple s'assemble, c'est-à-dire, en réalité, l'occasion de produire ce peuple, cette communauté qui n'existe pas encore ou qui est en train de s'anéantir dans le simili petit-bourgeois. L'esthétisme dramaturgique de Barthes est essentiellement politique, il a un ennemi haï, la bourgeoisie, une hantise, la petite-bourgeoisie, une répulsion, l'argent. Tout cela donne lieu à des écrits d'une étonnante violence et parfois d'un terrorisme sans embarras (Marty, in Barthes, 2002^{2r}: 23).

O posterior afastamento do marxismo – quando «Barthes loses faith in the dream of a less alienated society» (Scheie, 2006: 94) – coincidirá com o seu desinteresse pela performance teatral (e pela crítica, que abandonara definitivamente em 1961), por não só considerar que «the contemporary French stage as a compromised bourgeois institution» (*Idem*), mas, também, por ter falhado to relate «“the body,” *le corps*, a key theoretical trope of his later phases, to the study of French theatre productions» (Scheie, 2000: 164), indício de

que «[t]he live and present performing body lies beyond the reach of the discourse of structuralism and its totalizing claims» (Scheie, 2006: 96). Esta segunda observação de Timothy Scheie – ou seja, o «telling symptom of presence anxiety» (*Idem*) exposto pela «structuralist abstraction» em que Roland Barthes se empenha nos seus derradeiros ensaios – sublinha, justamente, «[t]he rise of a faceless *homo significans*» (*Ibidem*: 94), o qual se revela apenas nos interstícios textuais da ‘*written word*’, do ‘*dematerialized sign*’, da ‘*disembodied voice*’ (cf. *Idem*). Ora, ao desvalorizar o estudo do teatro – mesmo sendo este entendido como ‘presença em performance’, perspectiva aqui defendida –, esta textualização omnívora e abstractizante dificilmente alcançaria um cruzamento produtivo com a revalorização da crítica que se tem procurado sustentar nesta tese.

Quanto às demais ausências, contrapor-se-ia que o texto de Judith Butler de algum modo as supre, devido, não só, a uma interessante recuperação da «Left critical tradition post-Kant» (2006, 2002⁷⁹), mas, igualmente, na medida em que, sob um ângulo performativo que toma como horizonte já não apenas a ‘*social critique*’ mas uma arqueologia insubmissa, a autora volve esse esforço epitomizante num contraponto vincadamente contemporâneo à ‘*artistic critique*’ tal como T. S. Eliot e Northrop Frye a defenderam⁸⁰, enunciando – a partir, sobretudo, no ensaio «Qu’est-ce que la critique? Critique et *Aufklärung*», de Michel Foucault⁸¹ – uma reflexão teoricamente independente, característica também reconhecida por Sara Salih (2002: 6):

⁷⁹ Foi também em 2000 – o ano em que Butler apresentou na Universidade de Cambridge o texto «What is critique? An essay on Foucault’s virtue» – que saiu, na Routledge, o volume de ensaios *What’s left of theory? / New work on the politics of literary theory*, por si co-dirigido. Desde o título, mas sobretudo no prefácio – assinado por si e pelos dois outros co-editores (cf. Butler, Guillory & Thomas, 2000: VIII-XII) –, que se evidencia a intenção de projectar na ambiguidade resultante da mesma sequência lexical e sonora poder, em inglês, significar tanto o perfeito do verbo ‘*to leave*’ (‘restou’) quanto o nome ‘*left*’ (aqui, ‘Esquerda’ política), a ansiedade relativamente ao posicionamento do intelectual de esquerda face à recusa da teoria, em que então convergiam alguns teóricos conservadores e pós-estruturalistas: «[t]his volume does not seek to answer the question of whether theory is necessary for the left or for literature, but does seek to evidence an array of essays that rearrange these terms – “theory,” “the left,” and “literature” – in less than predictable ways. Is it possible to leave theory behind for the left, or is what is “left” precisely what remains to be worked through in the new social registers of theory? Will the left leave literature behind, or will literature emerge as a site for the negotiation of progressive political readings? Will we continue to find the literary appearing in non-literary texts, as dimensions of legal and historical texts generally not approached in this way? Are we, as a profession, ghosted by a formalism that never was? And how might we continue to generalize the conditions of our practice without receding from the world that calls upon us to engage in politically responsible ways and the literary texts whose specificity and challenge it remains the task of literary scholars to read?» (*Ibidem*: XII).

⁸⁰ Recorre-se aqui ao binómio fixado por Maurizio Lazzarato (cf. *supra*, nota 12).

⁸¹ Transcrição póstuma, cuja primeira edição surge em 1990, no *Bulletin de la Société française de philosophie*, Avril / Juin, 84 (2): 35-63, da conferência homónima que Foucault apresentara ante a mesma Sociedade, a 27 de Maio de 1978 (o texto não consta da compilação *Dits et écrits*).

[...] Butler is neither a Freudian nor a Foucauldian, nor is she a Marxist, a feminist or a post-structuralist; instead, we might say that she shares affinities with these theories and their political projects, identifying with none of them in a singular sense but deploying a range of theoretical paradigms wherever it seems most appropriate in various, sometimes unexpected, combinations.

Assim, o primeiro gesto relevante desse ensaio concretiza-se no esforço de Butler para – citando Foucault (cf. 1990) – reinstaurar o conceito de crítica na linhagem da «“high Kantian enterprise”», distinguindo-o, conseqüentemente, das «“little polemical activities that are called critique”», onde se pode supor que, caso a tivesse referido, teria incluído a crítica jornalística⁸². Prevenindo leituras equivocadas desta deslocação generalizante – encaminhassem-se essas num sentido ‘essencialista’ ou já filosófico –, a autora esclarece que a necessidade operacional não deverá obnubilar que a crítica «must, if it is to remain critical, remain at a distance from that very achievement», ou seja, que a «[c]ritique is always a critique of some instituted practice, discourse, episteme, institution, and it loses its character the moment in which it is abstracted from its operation and made to stand alone as a purely generalizable practice»⁸³.

Tal desreificação da crítica, que já se vira ser admitida por Butler face à necessidade de sobre ela formular algum tipo de generalização (cf. *supra*, ponto I: 1), serve agora a sua estratégia de rejeitar uma crítica ‘das pequenas coisas’ (entendendo-a no seu «ordinary sense») ou, ainda, uma crítica potencialmente ajuizadora, «reducible to arriving at judgments (and expressing them)», *i.e.*, o ‘*fault-finding criticism*’, expressão que colhe na entrada «Criticism», do *Keywords / A vocabulary of culture and society*, de Raymond Williams:

[w]hile **criticism** in its most general sense developed towards *censure* (itself acquiring from [17th century] an adverse rather than a neutral implication), **criticism** in its specialized sense developed towards TASTE (q.v.), *cultivation*, and later CULTURE (q.v.) and *discrimination* (itself a split word, with this positive sense for good or informed judgment, but also a strong negative sense of unreasonable exclusion or unfair treatment of some outside group – cf. RACIAL)» (Williams, 1983^{2r}: 85. *SdA*).

Mas não só. Servir-lhe-á, sobretudo, para a retomar como «practice», na esteira do sentido atribuído a este conceito tanto por Theodor W. Adorno como pelo próprio Williams,

⁸² Por uma questão de seriedade, relativamente ao peso que as mesmas assumem no argumentário de Butler, reproduzem-se as citações de Foucault tal como surgem transcritas no ensaio. Na nota 5, a autora informa ter-se socorrido da tradução inglesa de Lysa Hochroth (in *The politics of truth*, 1997).

⁸³ Como atrás se verificou (cf. *supra*, ponto I: 1), Judith Butler admite este movimento abstractizante para que a prática crítica seja pensável, sem se atolar em particularismos («[...] this does not mean that no generalizations are possible or that, indeed, we are mired in particularisms»).

dado que «[j]udgments operate for both thinkers as ways to subsume a particular under an already constituted category, whereas critique asks after the occlusive constitution of the field of categories themselves». A autora defende, então, que a cisão entre crítica e mundo social, originada por esta «*withdrawal from praxis*», institui uma circularidade mecânica e ideologicamente fetichizante' (Adorno), a qual só se ultrapassará – e aqui regressa ao ensaio de Foucault (cf. 1990) – caso a supramencionada 'prática crítica' seja retomada em moldes «that not only suspends judgment [...], but offers a new practice of values based on that very suspension».

Ora, neste passo, Judith Butler optou por uma citação breve e parcelar da complexa problematização a que Adorno submettera o conceito de 'práxis'. Assim sendo, percebe-se mal que o filósofo alemão dissociara uma 'práxis' positiva – resultante da experiência, *i.e.*, do confronto entre teoria e prática, que se opera através do trabalho, na possibilidade por ele aberta de aceder à tradição num contexto mediado pela história, como Walter Benjamin defendera também, repetidamente – de outros tipos de prática que reverbera, fosse porque resultavam de uma incompreensão do gesto teórico – como a política cultural materialista instituída por György Lukács, que apontava para «o engajamento político do artista realista e a militância do intelectual que, dessa forma, deveriam procurar unir em sua experiência a reflexão teórica e a atividade política» (Franco, 2000: 89) –, fosse porquanto se consubstanciavam em activismos irreflectidos (ou 'vivências', na nomenclatura benjaminiana) e tendencialmente fetichistas, resultantes quer do «predomínio da razão instrumental» nas sociedades capitalistas, quer de intentos 'revolucionários' inconsequentes, porque dobrados sobre si mesmos (atitude ilustrada por Adorno com as revoltas estudantis na Europa ocidental dos anos 60). Esta clarificação torna-se relevante, pois questiona não só a uniformidade que Butler parecera intentar atribuir à «Left critical tradition post-Kant», na qual quis obviamente inserir a sua reflexão, mas instabiliza, igualmente, o seu propósito de dissolver radicalmente o sujeito – o «we» que pressupõe enganosa, porque antecipadamente, formado e conhecido na pergunta «'what are we to do?'» –, cuja existência Theodor W. Adorno admite, numa articulação tão íntima quanto autonomizada:

[...] entre [*sujeito e objeto*] não pode haver nem identidade nem o predomínio absoluto de um deles: ao contrário, o objeto apresenta sempre um aspecto próprio, um conjunto de exigências ou uma lógica determinada que se impõe objetivamente ao sujeito, o qual deve respeitar as emanações daquele para verdadeiramente conhecê-lo. O sujeito, porém, não é passivo: ele deve ser o intérprete do objeto, ouvir o apelo que dele brota para, por meio da subjetividade, configurá-lo

em suas particularidades. A relação entre eles é portanto de não-identidade, plena de tensão, nervosa, contraditória, visto que cada um necessita do outro; ao mesmo tempo, eles se oferecem mútua resistência. O problema da teoria e da prática é análogo ao da relação entre sujeito e objeto e dela não pode ser dissociado (Franco, 2000: 92).

Um segundo aspecto marcante no ensaio de Butler ressalta da sua tomada de posição (quase discreta, mas muitíssimo reveladora) face à polémica que ficou conhecida como o ‘debate Foucault / Habermas’ (cf. Biebricher, 2005, e King, 2009). Antes de entrar directamente neste ponto, valerá a pena esclarecer que, no limite, a desreificação da crítica e a sua reclassificação como uma «new practice of values», baseada na própria suspensão do juízo, visa instalar – a partir do pensamento de Foucault – um seu entendimento para além dela mesma (e, assim, do crítico), que, aliviada da necessidade de ajuizar, se recentre na amplificação política de uma liberdade ética: «to try to think the problem of freedom and, indeed, ethics in general, beyond judgment: critical thinking constitutes this kind of effort».

A recuperação do confronto suscitado pelas críticas que Jürgen Habermas dirigiu a Michel Foucault na obra *O discurso filosófico da modernidade* (cf. capítulos 9-11, 2010, 1985¹: 233 sgg) tornava-se, então, inevitável, pois, como Butler sublinha,

Habermas made the operation of critique quite problematic when he suggested that a move beyond critical theory was required if we are to seek recourse to norms in making evaluative judgments about social conditions and social goals. The perspective of critique, in his view, is able to call foundations into question, denaturalize social and political hierarchy, and even establish perspectives by which a certain distance on the naturalized world can be had. But none of these activities can tell us in what direction we ought to move, nor can they tell us whether the activities in which we engage are realizing certain kinds of normatively justified goals. Hence, in his view, critical theory had to give way to a stronger normative theory, such as communicative action, in order to supply a foundation for critical theory, enabling strong normative judgments to be made, [...] and for politics not only to have a clear aim and normative aspiration, but for us to be able to evaluate current practices in terms of their abilities to reach those goals.

Pondo-se de lado as operações aceites por Habermas, cuja realização não é contestada por Butler, será a necessidade, por aquele exigida, de ir mais além da «critical theory [...] if we are to seek recourse to norms in making evaluative judgments about social conditions and social goals» que suscitará a forte discordância da académica norte-americana. Ora, face a este reparo, há que distinguir dois níveis na contra-argumentação de Butler. Assim, incisivamente mas evidenciando uma abordagem algo redutora à proposta do filósofo alemão, a autora procura expor a sua fragilidade, salientando que a busca do consenso (a «communicative action») não sustenta suficientemente a «stronger normative theory» que

fundamente os juízos que aquele reputara inacessíveis à «critical theory»⁸⁴. Este primeiro nível assenta, todavia, numa reprovação de fundo da ideia implícita na questão, já citada – «“what are we to do?”» –, percebendo-se agora que a liberdade ética desejada Butler deverá ser entendida como um caminho, antes aberto por Michel Foucault, para «strong normative commitments that appear in forms that would be difficult, if not impossible, to read within the current grammars of normativity», *i.e.*, para uma crítica heteronímica e insubmissa que, numa dialéctica metodológica entre a arqueologia (cf. Foucault, 2005, 1969¹) e a genealogia (cf. Foucault, 1997, 1975¹)⁸⁵, exponha as constantes reificações do poder e, assim, expanda a acção livre.

Neste contexto, a arte e o discurso acerca da arte – *i.e.*, (também) a crítica, cuja «primary task [...] will not be to evaluate whether its objects – social conditions, practices, forms of knowledge, power, and discourse – are good or bad, valued highly or demeaned, but to bring into relief the very framework of evaluation itself» – são entendidos como «poiesis», a qual se torna central na «politics of desubjugation that [Foucault] proposes»:

[...] Foucault defines [...] the “arts of existence” [...] as having to do with a cultivated relation of the self to itself. This kind of formulation brings us closer to the strange sort of virtue that Foucault’s antifoundationalism comes to represent. Indeed, as I wrote earlier, when he introduces the notion of “arts of existence,” Foucault also refers to such arts of existence as producing subjects who “seek to transform themselves in their singular being, and to make their life into an oeuvre.” We might think that this gives support to the charge that Foucault has fully aestheticized existence at the expense of ethics, but I would suggest only that he has shown us that there can be no ethics, and no politics, without recourse to this singular sense of poiesis. The subject who is formed by the principles furnished by the discourse of truth is not yet the subject who endeavors to form itself. Engaged in “arts of existence,” this subject is both crafted and crafting, and the line between how it is formed, and how it becomes a kind of forming, is not easily, if ever drawn. [...] the formation of the subject is the institution of the very reflexivity that indistinguishably as-

⁸⁴ Um caminho há muito trilhado por Jürgen Habermas, na sua tentativa pós-metafísica de encontrar fundamentos normativos para o Estado constitucional democrático (ou Estado liberal). Para uma versão actualizada deste esforço, veja-se o texto que Habermas apresentou em Janeiro de 2004, no debate que manteve com o então cardeal Joseph Ratzinger (*The dialectics of secularization / On reason and religion*. San Francisco: Ignatius Press, 2007).

⁸⁵ A análise arqueológica procura informar uma narrativa histórica que, pondo de lado as visões do(s) sujeito(s), assenta na caracterização e comparação das várias formações discursivas que surgiram em diferentes épocas, intentando comprovar que, apesar da sua disparidade passada e presente, satisfizeram, no seu tempo e ao mesmo nível das modulações actuais, a necessidade humana de construir modelos interpretativos. Seis anos mais tarde, Foucault acrescentará a esta perspectiva a metodologia genealógica, visando explicar porque é que, apesar da sua relativa estabilização, as epistemes se sucedem, facto por si atribuído às próprias contingências históricas – às insubordinações de cada época, ponto que o levará a apropriar-se do conceito nietzschiano de ‘genealogia’ – e não a qualquer espécie de progressividade da Razão (ou seja, contestando o horizonte instalado pelo Idealismo iluminista).

sumes the burden of formation. The “indistinguishability” of this line is precisely the juncture where social norms intersect with ethical demands, and where both are produced in the context of a self-making which is never fully self-inaugurated (Butler, 2006, 2002¹).

CAPÍTULO II



POÉTICAS DA IMPERFEIÇÃO: A CRÍTICA DE TEATRO COMO SISTEMA

1 = A INSTAURAÇÃO ACADÉMICA DA CRÍTICA JORNALÍSTICA DE TEATRO

L’histoire de la critique dramatique se révèle, en apparence, bien décevante, dans la mesure où elle met souvent en valeur des personnalités qui nous semblent aujourd’hui médiocres, voire même ridicules, avec leurs préjugés, leurs incompréhensions et leurs erreurs flagrantes (ce que nous appelons, *nous*, leurs erreurs, qui ne sont pourtant jamais que relatives). Et pourtant l’histoire de la critique dramatique dans la mesure où elle contribue à expliquer les raisons profondes de ces préjugés, de ces incompréhensions, de ces erreurs, constitue un chapitre indispensable et irremplaçable d’une véritable histoire du théâtre, celle qui ne se contenterait pas d’être, comme elle l’a été trop longtemps, une simple histoire des chefs d’oeuvre dramatiques.

Maurice Descotes, *Histoire de la critique dramatique en France* (1980: 395)

In the present volume we set out to complicate [*the*] picture of the past, in particular by taking more seriously the motivations and beliefs of some of these journalistic critics (Berlioz not excluded). Rather than seeing this body of work as critically superseded, and thus useful primarily for the raw factual information it can furnish about performers and works and institutions, all the essays here try to offer a ‘thicker’ description, one that looks at the historical, cultural, and aesthetic background which led critics to write as they did – that, in modern parlance, sets out to examine closely their ‘agendas’.

Roger Parker, «Introduction / On reading critics reading» (2001b: 4)

«Where “interpretive communities” develop, we find specialized works that reflect on the structure, form, artistic techniques, and conventions of performance – that is to say, criticism». Num volume dedicado às «*theatre histories*», torna-se peculiarmente significativo que Phillip B. Zarrilli (in Williams, 2010²¹: 103) indexe a especialização da crítica de teatro – a qual entende como reflexão sobre os diversos planos que constituem uma performance – ao desenvolvimento da comunidade interpretativa, pois operacionaliza, na realidade teatral, a asserção que atrás se defendeu – recorrendo a Nikos Papastergiadis (cf. 2010, 2006¹: 120) – de que a crítica se não reduz a um ‘negócio’ privado entre quem a escreve e a comunidade artística, antes dissemina ambos na vida social e cultural de uma comunidade, que – desse modo - reconfigura.

O capítulo anterior foi dedicado à recuperação da crítica jornalística não apenas como objecto de estudo, mas, igualmente, de acordo com a possibilidade de a tornar num problema académico relevante (e, portanto, de a instalar de modo adequado no campo dos Estudos de

Teatro). Ao se rever a perspectiva através da qual a teoria encarou este modo peculiar de pensar (e de agir), julga-se ter clarificado que o mesmo tem não só vindo a ser reequacionado como desajuste – gesto que, como se verificou, é inerente à função crítica (cf. Gusmão, 2011: 175-176; e, *supra*, ponto I: 2) –, mas, paradoxalmente, também (ou sobretudo) *contra* a crítica jornalística, numa ânsia aporética de circunscrever a *verdadeira* crítica.

Assim sendo, neste segundo capítulo a tese desloca-se daquela zona da ‘decepção’ – onde se viu o olhar contemporâneo concentrar-se em enfatizar os desacertos «des personnalités qui nous semblent aujourd’hui médiocres, voire même ridicules, avec leurs préjugés, leurs incompréhensions et leurs erreurs flagrantes», quadro verdadeiramente assustador que Maurice Descotes (1980: 395) não deixou de gizar – para uma plataforma contígua, na qual se pretende não só interrogar sistematicamente as possibilidades daquela existência, como desconstruir, também, os pressupostos que sustentam a necessidade de uma «‘thicker’ description» da crítica jornalística – expressão certa de Roger Parker que subsume exemplarmente a orientação das mais recentes investigações sobre o problema –, visando testar se ambos os caminhos conferirão a visibilidade adequada ao modo como esta intervenção negocea «com o sistema cultural envolvente, como dele [*recebe*] energias e, por sua vez, como [*cria*] cultura» (Capelo Gil, 2011a: 12).

«[*B*]y taking more seriously the motivations and beliefs of some of these journalistic critics» em ordem «to complicate [*the*] picture of the past» (cf. Parker, 2001b: 4), lançam-se, neste passo, três sequências de novas perguntas: (i) as que se dedicam – ainda neste primeiro ponto – às abordagens daqueles que previamente reflectiram acerca da crítica jornalística de teatro, revisitando-as não como mera revisão informativa de literatura científica, mas atendendo, nomeadamente, ao modo como nelas se sugerem metodologias e conceitos inovadores e, também, à eventualidade de os acomodar ao estudo da crítica em Portugal; (ii) aquelas através das quais se sinalizam – no ponto II: 2 (v. *infra*) – as deslocações sofridas por estas perspectivas, quando confrontadas com as ‘poéticas da imperfeição’, imagem expressiva de Alexandra Lopes (cf. 2010), à qual se recorre para sinalizar a radical transformação do conceito de teatro – e, mesmo, de ‘sistema teatral’ – que o modelo performativo impôs, nomeadamente a partir das últimas décadas do século XX; (iii) e, finalmente, aquelas que visam legitimar a crítica de teatro no interior do (poli)sistema teatral (Even-Zohar), as quais se desenvolverão *infra*, no ponto II: 3, testando-se algumas hipóteses surgidas no âmbito dos Estudos de Tradução.

Ora, quando atrás se sublinhou o carácter inédito da investigação que aqui se desenvolve, pensava-se, sobretudo, no que acontece na universidade portuguesa, cujo interesse pela crítica jornalística de teatro só não pode considerar-se inexistente, devido a pontuais referências oblíquas (panorama que se traçará no capítulo III, num segundo *round* sobre o estudo da crítica jornalística). Apesar de ainda escassas, surgiram ultimamente, noutros espaços culturais, algumas obras relevantes que, ao estabelecimento de normas – ou, mais benignamente, à expedição de advertências sobre o exercício (e respectiva compreensão) da crítica jornalística de teatro (o ensaio *The critic's canon / Standards of theatrical reviewing in America*, que Richard H. Palmer publicou em 1988, integra-se precisamente nesta última tendência) –, contrapõem reflexões histórico-culturais que, tomando por objecto exclusivo a crítica jornalística, intentam remediar não apenas a orientação tradicional da historiografia teatral de antanho – quando se apresentava como «une simple histoire des chefs d'oeuvre dramatiques» (Descotes, 1980: 395) –, mas, numa decisiva instabilização da «picture of the past» que a crítica também é (cf. Parker, 2001b: 4), rescrevê-la como um complexo poliedro de ‘eventos’, acolhendo-se, assim, a deriva que distingue a concepção performativa de teatro, a qual é tanto impulso como consequência do alargamento poli-cêntrico antes sublinhado por Zarrilli.

Sem presumir que se descobrissem todas as obras de referência sobre a matéria – embora se tenha tentado –, considera-se útil e pertinente reflectir agora, então, sobre o enquadramento teórico e metodológico de nove estudos publicados nas últimas décadas, os quais exploraram a relevância sistémica da crítica teatral. Sublinha-se que, à excepção de algum exemplo ilustrativo, serão as mesmas discutidas dentro da moldura indicada, pois não só dificilmente se poderia avaliar, competentemente, as respectivas selecções de fontes e a decorrente constituição dos *corpora*, mas também, dada a inegável legitimidade sistémica dos seus autores, todos eles professores e / ou investigadores universitários, porquanto se deseja analisar, especificamente, as questões através das quais nelas se circunscreve um objecto que é também o desta tese⁸⁶.

⁸⁶ Além da obra de Richard H. Palmer, excluem-se também deste lote dois outros livros: *Un siècle de critique dramatique* – volume de 2003, coordenado por Chantal Meyer-Plantureux –, dado tratar-se de uma recolha de ensaios que, embora relevantes para uma reflexão acerca da crítica de teatro, não tornam nuclear o estudo concreto de um conjunto representativo de críticas jornalísticas; e, também, o volume, de 2005, *L'accompagnateur / Parcours d'un critique de théâtre*, cujo pendor digressivo o torna mais adequado à consideração concreta do percurso profissional do seu autor, Michel Vaïs, quer como crítico de teatro, quer como figura institucional, quando integrou a direcção da International Association of Theatre Critics / Association Inter-

Seguindo a respectiva cronologia de edição, são estas as obras consideradas: (i) *Histoire de la critique dramatique en France* (1980), de Maurice Descotes; (ii) *Les journalistes, critiques de théâtre / Émergence et construction d'une identité professionnelle / Histoire de l'Association de la Critique Dramatique et Musicale (1899-1937)*, tese de doutoramento de Sandrine Anglade, apresentada em 1998, na Université de la Sorbonne Nouvelle / Paris 3; (iii) *Establishing our boundaries / English-Canadian theatre criticism*, volume de 1999, coordenado por Anton Wagner; (iv & v) *The theatrical critic as cultural agent / Constructing Pinter, Orton and Stoppard as absurdist playwrights* (2001), tese de doutoramento de Yael Zarhy-Levo (lida em articulação com *The making of theatrical reputations / Studies from the modern London theatre*, estudo complementar que editou em 2008); (vi) *Reading critics reading / Opera and ballet criticism in France from the revolution to 1848*, obra de 2001, dirigida por Roger Parker & Mary Ann Smart; (vii & viii) *American drama / critics: writing and reading*, de 2007, e *Serious dialogue / Interviews with theatre critics*, de 2008, ambos de Bert Cardullo; (ix) e *Le miel et le fiel / La critique théâtrale en France au XIXe siècle*, obra colectiva dirigida por Marianne Bury & Hélène Laplace-Claverie, que saiu em 2008.

Os vinte anos que medeiam entre a publicação do livro de Descotes e os dois que se lhe seguem – ou seja, o que é coordenado por Anton Wagner e o primeiro de Yael Zarhy-Levo (não se considera a tese de Sandrine Anglade, dado que a mesma não foi editada comercialmente) – ilustram bem o quanto teve de aguardar a crítica jornalística de teatro – a «parente pauvre» de «la critique littéraire en général» (cf. Descotes, 1980: 5; 9) – para começar a ser trabalhada por outros académicos – poucos, ainda assim, e sobretudo na Grã-Bretanha e nos EUA –, segundo um programa que, na sua elaboração lenta e hesitante, indicia, igualmente, a resistência comum a efectivar um empreendimento academicamente ‘suspeito’:

[s]’intéresser à la critique théâtrale en elle-même et pour elle-même relève d’une démarche *a priori* suspecte. À quoi bon accorder de l’importance à des textes de consommation immédiate, transitifs et transitoires, dont la fonction est de rendre compte d’œuvres condamnées, dans la

nationale des Critiques de Théâtre. Assinale-se, por fim, que, no campo da moderna historiografia teatral, a crítica jornalística raramente encontra tratamento específico, tendência exemplificada pelo escopo que W. E. Yates imprimiu a *Theatre in Vienna: a critical history, 1776-1995*, estudo no qual – apesar do título sugestivo e de ter saído já em 1996 – raramente se socorre da crítica, limitando-se, quando o faz, a referi-la fora do seu contexto, prescindindo mesmo de a analisar segundo um emolduramento teórico pertinente.

plupart des cas, à sombrer dans un rapide oubli? L'entreprise pourrait sembler dérisoire si elle avait pour seule finalité de conférer une pérennité artificielle à une «production textuelle vouée à l'éphémère». A la différence de la critique littéraire, reconnue dès longtemps comme un objet d'étude digne d'attention, la critique dramatique souffre d'un déficit de légitimité. Et le remarquable ouvrage de [...] Descotes sur *l'Histoire de la critique dramatique en France* reste à ce jour un cas isolé (Bury & Laplace-Claverie, 2008: 9).

Parte-se agora, pois, para a caracterização dos ‘casos isolados’, os quais, na sua (ainda) modesta multiplicação, começaram já a resolver o «déficit de légitimité», aqui notado pelas autoras. Em ordem a evidenciar os desenvolvimentos progressivos no modo de estudar a crítica, abordar-se-ão – numa primeira sequência dedicada ao espaço francês (v. *infra*, subponto II: 1.1) – as obras de Maurice Descotes, de Marianne Bury & Hélène Laplace-Claverie, de Roger Parker & Mary Ann Smart e de Sandrine Anglade, que será tratada separadamente, em excursão. Numa segunda secção dedicada ao espaço anglo-saxónico (v. *infra*, subponto II: 1.2), tratar-se-ão dos estudos de Anton Wagner, de Yael Zarhy-Levo e, por fim, de Bert Cardullo.

1.1 ≠ O incipit francês: o regresso do ‘spectateur juge’

Ce n’est assurément pas d’historiens que manque aujourd’hui la critique. Pourtant, perpétuant l’équivoque si longtemps entretenue entre l’ouvrage écrit pour la seule lecture et celui qui est conçu pour la représentation théâtrale, les études menées jusqu’ici persistent à considérer la critique dramatique comme se confondant avec la. Dans les meilleurs des cas, elles se contentent de lui réserver un chapitre particulier, mais toujours très court, comme s’il s’agissait de concéder un bout de table à une parente pauvre.

Maurice Descotes, *Histoire de la critique dramatique en France* (1980: 395)

1.1.1 ≠ Maurice Descotes: a crítica como instrumento de dominação de classe

Ainda em 2001, Marianne Bury & Hélène Laplace-Claverie (2008: 9) não hesitaram em afirmar que, apesar de publicada vinte anos antes, «le remarquable ouvrage de Maurice Descotes sur l’*Histoire de la critique dramatique en France* reste à ce jour un cas isolé», pioneirismo cujo reconhecimento não merece destaque na tese de Anglade, um facto curioso que se retomará no Excurso a este subponto. Justificando a decisão de escrever aquela obra, o académico francês Maurice Descotes informa que a ideia foi maturando durante a redacção dos seus outros livros *Le drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839)*, de 1955, e *Le public de théâtre et son histoire*, de 1964 – e ainda dos que dedicou aos tragediógrafos clássicos franceses –, ao confrontar-se com a necessidade de recorrer frequentemente «aux témoignages laissés par la critique», em cujo tratamento se debateu com três dificuldades concretas: sobre o valor a atribuir aos testemunhos que lia; a apreciação da (ir)relevância dessas críticas na moldagem do sistema teatral que pretendia descrever; e, por fim, sobre os critérios e / ou preconceitos que as enformavam (cf. Descotes, 1980: 5). Entendendo tal esforço como indispensável para «restituer à la vie dramatique son véritable caractère» (*Idem*), Descotes decide considerar o «spectateur juge que représente le critique dramatique» na *Histoire de la critique dramatique en France*, depois de ter estudado o papel de «l’acteur [et] le public» (cf. *Idem*).

Através desta apresentação breve, julga-se ter evidenciado o acerto do elogio de Bury & Laplace-Claverie, pois Descotes circunscreve, em poucas palavras, aquele que, ainda hoje, se deverá considerar como sendo o mais produtivo enquadramento de estudo da crítica de teatro, não só na sua inquebrantável relação com o sistema teatral, mas, também, da-

do que justamente coloca a única questão – a do seu ‘valor’ na modulação, quase sempre invisível, desse mesmo sistema – que justifica a releitura e o estudo dos textos críticos, num tempo posterior àquele(s) em que aparentemente esgotaram a sua função ‘transitória e transitiva’ (cf. Bury & Laplace-Claverie, 2008: 9), ou seja, o que imediatamente se segue à apresentação do(s) espectáculo(s) sobre os quais versava(m).

A obra de Descotes organiza-se cronologicamente, recobrando o desenvolvimento da crítica, desde as primeiras décadas do século XVII – quando a estética peculiar das tragicomédias populares de Alexandre Hardy começa a ser rejeitada em França – até à década trinta de 30 do século XX, parando exactamente nos alvares da transformação mais profunda que a crítica sofreu desde a Antiguidade clássica, acontecimento já sinalizado no capítulo anterior. Apesar de ter escrito um livro extenso, com mais de quatrocentas páginas, Descotes revela alguma hesitação em precisar concretamente que género de crítica quis historiar, uma dificuldade a que não deverá ter sido alheia a sua intenção de não só cobrir um amplo lapso temporal, mas também na medida em que, no seu transcurso, o sistema teatral sofreu mudanças verdadeiramente extraordinárias (basta recordar que a absoluta transfiguração teórica – devido ao lento mas inexorável definhamento do multissecular modelo discursivo da retórica clássica – e tecnológica do espaço público no Ocidente decorre, precisamente, nos três séculos sobre os quais o autor incide, uma mudança que envolveu todos os seus institutos, entre os quais se contam, pois, tanto o teatro quanto os *media*).

Assim, por exemplo, poder-se-ia supor o seu propósito de historiar apenas a crítica jornalística, quando decide excluir do *corpus* considerado os ensaios de Sainte-Beuve, opção justificada pelo facto dos mesmos não terem sido redigidos em condições similares àquelas em que o era a crítica, condicionada como então estava pela dupla circunstância do crítico aceder a uma só experiência de um evento teatral verdadeiramente novo – já que, quase sempre, se estreava não apenas uma encenação, mas, igualmente, um texto dramático inédito – e de sobre ele dever reflectir num brevíssimo lapso de tempo⁸⁷. Todavia, e antecipando talvez hipotéticos reparos às (inevitáveis) lacunas da obra, Descotes (cf. 1980: 10)

⁸⁷ Discrepâncias inscritas por Descotes (1980: 7) num horizonte genológico, ao qual, no entanto, se considera não ter atribuído a devida relevância: «[e]n matière de théâtre, Sainte-Beuve, par exemple, ne compte pas. Il a consacré aux dramaturges classiques des études dont l’influence se fait sentir aujourd’hui encore. Mais, au point de vue qui nous occupe, ces textes ne présentent pas d’intérêt réel puisqu’ils ne portent pas sur le théâtre qui se créait sous les yeux de Sainte-Beuve. Pour composer les *Lundis*, Sainte-Beuve a besoin de prendre ses distances vis-à-vis du sujet, de s’entourer de documentation, de procéder par retouches et corrections nuancées. Le critique dramatique ne bénéficie jamais de tels répit».

decide mitigar o valor da crítica jornalística como fonte, decidindo que, em esta superabundando (o que acontece desde meados do século XIX), considerará apenas os «critiques qui passent pour *faire l’opinion* (c’est à dire, le plus souvent, qui reflètent l’opinion moyenne de leurs lecteurs)» (*Ibidem*: 11) – selecção efectivamente concretizada ao longo do texto, apesar de o autor não densificar os critérios que a nortearam⁸⁸ –; e, quando inexistente ou escassa, o que acontece nos dois séculos anteriores, recorrerá a fontes ou irrecuperáveis (e, portanto, imponderáveis, como aliás reconhece) ou pertencentes a géneros diversos, numa transgressão genológica mais confusa do que esclarecedora, porquanto, insistindo em um conceito de crítica circunscrito apenas através da sua função social, agrega textos que nada ganham em serem pensados conjuntamente:

[...] la critique s’exerce aussi par des voies que, faute de témoignages, il est souvent malaisé, parfois impossible, de reconstituer. Elle se pratique, avec une efficacité difficile à mesurer, mais sûrement considérable, dans les conversations de salons et de cafés, dans les cours et les conférences, dans les parodies (qui sont rarement éditées), dans les correspondances ou, plus simplement encore, au cours des entretiens amicaux qui ne laissent de traces qu’au hasard des carnets, des journaux intimes (*Ibidem*: 10).

A circunscrição do género revelar-se-á nesta obra, aliás, uma operação sempre mal resolvida, a ponto de – na «Conclusion» – Descotes negar a existência da crítica de teatro como género homogéneo e autónomo, repondo o seu encaixe (ou, pelos menos, o da crítica não académica, onde, a par da crítica jornalística, caberiam as tais fontes ‘imensuráveis’) na moldura vaga de um ‘instituto social’ poroso:

[L]a critique dramatique a été considérée ici, non pas comme un genre autonome, mais comme un moyen d’expression privilégié des mentalités publiques, des aspirations, des répugnances d’une société qui a fait, en trois siècles, du théâtre la manifestation essentielle de son divertissement (*Ibidem*: 391).

A imersão da crítica de teatro nesta nublosa ‘procopiana’ terá eventualmente algum interesse arqueológico, ao destacar que – ao contrário da crítica de literatura, por exemplo – a sua génese não radica numa qualquer tradição erudita, mas na troca de impressões em que se

⁸⁸ Aspecto notado até por quem nada objecta à obra, como é o caso do seu elogioso recenseur André Blanc (1983: 174), que a descreve como uma concatenação de ‘pequenas monografias’, dedicadas a autores esquecidos da ‘história literária’ (!): «cette histoire est jalonnée d’un certain nombre de petites monographies, fort intéressantes, sur des hommes dont on a plus d’une fois tendance à oublier la part qu’ils ont prise dans l’histoire littéraire: Chapelain, Desfontaines, La Morlière, Fréron, La Harpe, Gustave Planche, Théophile Gautier, Geoffroy, Jules Janin, Francisque Sarcey, Henri Bidou, Pierre Brisson, Robert Kemp... Ces monographies sont autant de repos dans une revue qui aurait risqué d’être vertigineuse ou lassante».

entretinham espectadores, dramaturgos e artistas, quando se reuniam em cafés após a conclusão de uma récita (daí o adjectivo que se propõe, formado a partir do nome do mais vetusto e célebre ‘café teatral’, o parisiense Café Procope, cuja proximidade ao antigo edifício da Comédie Française, que se mudou para a mesma rua três anos depois da inauguração do café, em 1686, o tornou em cenário de inúmeros debates artísticos relevantes).

Simultaneamente, porém, entende-se que a metamorfose da(s) crítica(s) neste aglomerado de acontecimentos dificilmente destrincháveis, caucionando talvez a abordagem sociológica em que Descotes insiste, não coincide com a sua decisão de construir uma história da crítica, fundamentalmente baseada – sobretudo a partir do capítulo V – em críticas jornalísticas, ou seja, em textos que, ao longo de séculos, firmaram uma tradição discursiva clara e, portanto, observável enquanto tal e não dependente de uma ganga de acontecimentos irrecuperáveis na sua especificidade e valor analíticos. Marianne Bury & Hélène Laplace-Claverie (2008: 10) propõem um afinamento no tratamento deste *corpus* heterogéneo que se revela bastante mais operativo, seccionando a «critique mondaine, dont les principaux vecteurs sont la conversation et la correspondance» daquela em que é o «point de vue dogmatique de professionnels de la chose dramatique [...] qui s’expriment notamment par voie de libelles et de dissertations», v. *infra*, subponto II: 1.1.2).

Esta radical desestetização da crítica e, ainda, a recusa – não menos incisiva – em lhe descobrir qualquer veleidade interpretativa derivam da pouco subtil modelação marxista através da qual Maurice Descotes decidiu reenquadrá-la, perspectiva que fundeu no seu confinamento a um instrumento de dominação de classe, sendo que os seus cultores dissimulariam tal objectivo invocando a pretensão de apenas avaliarem o grau de bom ou mau ‘goût’ de uma dada criação teatral: «on verra à quel point cette valeur, constamment fluctuante, de portée apparemment esthétique, recouvre des préoccupations morales et sociales» (*Ibidem*: 10). Retomando aqui parcialmente a argumentação de Northrop Frye (cf. 1990, 1957¹: 20; e, também, *supra*, subponto I: 2.B) – mas apenas quando o crítico e académico canadiano fazia depender a flutuação dos juízos de valor das variações da história do gosto, Descotes considera – e enfatize-se o adjectivo que ele mesmo entendeu destacar – toda a crítica dramática como «une forme élaborée de la vie sociale, mais d’une vie sociale stratifiée» (cf. *Ibidem*: 7; 9. *SdA*).

Denegando-lhe, portanto, qualquer função iluminadora – ela «est beaucoup moins guide qu’écho» (*Ibidem*: 395), generalização absolutizante da ira antes manifestada por Émile

Zola (cf. 1912, 1876¹: 53) contra o «journalisme d'informations», embora o criador francês defendesse então um modelo alternativo de crítica –, a exclusiva indexação da crítica jornalística ao agenciamento decorre do modo como Descotes a tentara distinguir da crítica de literatura (cf. ponto I do «Préambule», *Ibidem*: 5-8), quando – nos antípodas de quem pratica esta última – caracteriza o crítico jornalístico de teatro «pris au sein d'une foule» (*Ibidem*: 6), acedendo ao espectáculo não pelo texto (dramático), mas através do texto cénico, ainda mais filtrado «à travers le prisme toujours déformant que constituent le jeu du comédien et, pour l'époque moderne, les desseins du metteur en scène» (*Idem*)⁸⁹. A sua reacção seria pois condicionada por essa irrefragável simultaneidade – mais emotiva, na sua partilha colectiva, do que intelectual – que o obrigaria a reagir instantaneamente quer ao embate da acção teatral contra a sua «conception du monde, de la société, de la vie, fruits de son éducation, de ses expériences, de son appartenance à une catégorie sociale» (*Ibidem*: 7), quer ao modo como a mole humana, que o envolve e, assim, influencia, responderia a esse mesmo choque.

Ora, se entre as condicionantes da simultaneidade, se esperava encontrar alguma referência à situação psicofísica do crítico no momento em que assiste à representação; se se duvida, também, de que a sua imersão entre o público lhe anule a liberdade de agir e pensar autonomamente; e, ainda, recusando a arcaica concepção de texto sustentada por Descotes – segundo a qual, face ao texto cénico 'visível', o texto dramático 'lisível' alcança uma percepção acurada⁹⁰ –, pensa-se, no entanto, que esta obra se distingue porque, na sua linha argumentativa, pesaram, pela primeira vez, as especificidades do exercício da crítica jornalística de teatro e a análise concreta de textos integráveis neste género como factores determinantes na sua recuperação. As reservas aqui levantadas ao modelo que Descotes desenvolveu nesta obra concentram-se então, sobretudo, na segunda parte do seu argumento, quando determina a natureza, papel e eficácia da crítica jornalística pelo grau de satisfação de uma necessidade social.

⁸⁹ Descotes atribui tal confusão à circunstância de, na primeira metade do século XIX, o mesmo crítico se ocupar tanto de literatura como de teatro, escrevendo frequentemente sobre as peças que lera, mas a cuja representação não assistira.

⁹⁰ Desnível reforçado pela sua extensão à crítica surgida em publicações especializadas: «même si l'article [*sur un spectacle*] est destiné à un hebdomadaire ou à une revue, le critique se trouve dans la même situation que le spectateur: enserré dans les limites de la représentation, il n'a pas le loisir, privilège du lecteur, de s'attarder, de revenir en arrière, de s'accorder le temps de la détente ou de la réflexion: ce qu'il rapporte, avec plus ou moins de précipitation, ce sont des impressions immédiates, à peine décantées, et fondées généralement sur une expérience unique» (Descotes, 1980: 7).

Afirmando que «le critique d’audience universelle n’existe pas» – ou seja, que o público aderiria à crítica não pela qualidade analítica que a mesma revelasse, mas sim, e exclusivamente, em função de nela encontrara expressos juízos ideológicos com os quais empatizasse (cf. *Ibidem*: 9) –, Descotes faz depender o consumo da crítica de um critério estapafúrdiamente elitista, quando supõe que o público só a procura para se instruir ideologicamente – ou seja, na hipótese de não entender o alcance político de um espectáculo –, argumento que intenta sustentar na perspectiva anacrónica de que a crítica não se debruçou, habitualmente, sobre o ‘teatro de entretenimento’, conceito sob qual reúnem os espectáculos que o autor diz serem procurados pelo «public populaire, public enfantin, public dégagé de toute préoccupation esthétique» (cf. *Idem*). Ora, tendendo-se a concordar – caso o adjetivo ‘seule’ não constasse da conclusão de Descotes (*Idem*) – com que «[a]vec ce type de spectateurs, la seule critique efficace est celle, à peu près insaisissable, qui se fait de bouche à oreille, d’individu à individu», pensa-se, no entanto, que não é historicamente verdadeiro que a crítica desprezasse os espectáculos que não de ‘teatro de arte’⁹¹, facto que supõe a manutenção do interesse dos leitores também relativamente a esses subgéneros (e se já se viu Zola afirmar isso mesmo, acrescentava-se, ainda, um exemplo português, através dos textos críticos que Eduardo Scarlatti dedicou a revistas, um bom exemplo de ‘teatro popular’ tal como Descotes o definiu⁹²).

Detecta-se ainda um outro problema no seu raciocínio, quando não extrai consequências para o trabalho crítico da inversão do seu enunciado, ou seja, de que o ‘teatro de arte’ deverá distinguir-se pela «préoccupation esthétique» que o entretenimento omite. Descotes insistirá apenas, então, na crítica como jogo de legitimidades – «un aspect de l’histoire des relations qui s’établissent entre groupes sociaux et surtout à l’intérieur du groupe social

⁹¹ Utiliza-se o conceito no sentido de uma prática cénica ‘de/com arte’ (próxima, então, da noção de «théâtre de metteur en scène», dicionarizada por Patrice Pavis, cf. 1999, 1996²: 382) – nos antípodas, portanto, do teatro comercial –, perspectiva que se fixou a partir da edição, em 2000, do volume *Les cités du théâtre d’art / De Stanislavski à Strehler*, dirigido por Georges Banu, cujo título sinaliza, aliás, o jogo pretendido com a designação (e o programa estético) da companhia Teatro de Arte, de Moscovo, fundada em 1897, por Constantin Stanislavski e Vladimir Nemirovitch-Dantchenko.

⁹² Facto assumido pelo próprio, na crítica «Grandes artistas em pequenos papéis»: «[s]em abandonar o propósito de discutir unicamente, nesta secção, coisas de relativo mérito, não desejo, também, cair na peroração exclusiva e pretensiosa sobre doutrina estética – não vá o leitor sucumbir aos tratos de uma **estético-mania**. E, na falta de primeiras representações interessantes por esses teatros fora, imaginei um comentário leve – **Grandes artistas em pequenos papéis**. Às vezes nas revistas aparecem números onde há graça ou emoção, retalhos curiosos de beleza» (Scarlatti, 1948, 1936¹: 53. *SdA*). Que os textos de Eduardo Scarlatti não constituíram ocorrência singular pode ser verificado na *História do teatro de revista*, de Luiz Francisco Rebello (cf. 1984a e b).

prédominant» (cf. *Idem*) –, o qual entende estritamente conduzido pelas estruturas e exigências de uma dada sociedade (cf. *Idem*) ou, mais concretamente, pela classe que, constituindo a audiência do crítico, é igualmente responsável pela construção da sua notoriedade:

[*le critique*] s’agit de vérifier si ce divertissement théâtral est recommandable aux membres du groupe, comme étant conforme aux normes de son *goût*, terme bien vague, mais qui ne peut s’entendre que par référence implicite à une certaine conception de l’homme, de la vie et de la société (*Ibidem*: 393).

Por sua vez, esta notoriedade – e não a sua perspicácia ou originalidade críticas – seria a mais-valia que também os criadores instrumentalizariam em ordem a ampliarem o seu sucesso e, assim, a sua validação sistémica:

[*a*] son juge l’auteur demande l’appui de l’autorité: pour que son propre succès soit affermi, amplifié, pour que sa notoriété soit élargie auprès du groupe social dont il est à la fois le fournisseur et le client. De ce juge l’auteur attend donc beaucoup moins la perspicacité ou l’originalité que le poids (*Ibidem*: 9).

Concluindo, considera-se que – aliados à meritória intenção de historiar solitariamente quase toda a história da crítica de teatro em França – as virtudes e problemas que afectam esta obra, se em nada diminuem a absoluta relevância do seu pioneirismo, transtornam os resultados obtidos, dado a insistência de Descotes em tratar somente os dados que parecem confirmar o modelo ideológico que defende (aspecto que torna ainda mais esdrúxula a sua afirmação – recolhida em epígrafe – de que «[*c*]e n’est assurément pas d’historiens que manque aujourd’hui la critique», cf. *Ibidem*: 395).

Para ilustrar esta fraca e intermitente eficácia, colhe-se o exemplo de como Descotes regista a reacção da crítica à revolução naturalista impulsionada pelo Théâtre Libre, companhia fundada em 1887, pelo actor, encenador e crítico André Antoine (cf. *Ibidem*: 322-326). Começando por opinar que o Théâtre Libre desafiava as convenções da ‘moral burguesa’, Descotes enfatiza a resposta da crítica a dois tópicos que o seu reportório particularmente tematizava: a família e a mulher. Ora, ao fornecer apenas curtíssimos, ainda que variados, excertos de críticas que corroboram a sua asserção inicial, o autor demonstra o seu pressuposto de uma crítica veiculadora do modelo social dominante. Todavia, quando concede mais espaço às intervenções de um crítico concreto – como o faz com os textos de Jules Lemaître – o leitor apercebe-se de que uma das reversas por este levantada à encenação de Antoine da peça *L’honneur*, de Henry Fèvre, sinaliza afinal uma discussão teórica e

estética bem interessante, mas negligenciada por Descotes, em torno da eficácia da vanguarda:

Lemaître conclut: les “jeunes auteurs” ont voulu faire la guerre aux vieilles conventions, et sans doute ils ont eu raison, tant il est vrai que “le désir de les secouer est le meilleur ferment de progrès”: le “parti-pris optimiste des mélodramaturges et des vaudevillistes d’antan” devait être récusé. Mais, dans leur volonté de démonstration, et aussi par “fumisterie”, ils n’ont réussi qu’à créer une nouvelle convention, noire celle-là (cf. *Ibidem*: 323).

1.1.2 ≠ M. Bury e H. Laplace-Claverie: a recuperação histórica da crítica

Face aos demais estudos apresentados, *Le miel et le fiel / La critique théâtrale en France au XIXe siècle* revela-se como um trabalho absolutamente primordial no que toca à fixação de processos teóricos e metodológicos inovadores que suportam adequadamente uma reflexão sistemática sobre a crítica jornalística de teatro (os quais, aliás, muito se gostaria de ver replicados em Portugal). Sublinha-se, no entanto, que esta obra colectiva foi editada apenas há cinco anos – mais precisamente em 2008 –, proximidade que revela claramente a incipiência do campo de estudo.

Dirigido por Marianne Bury e Hélène Laplace-Claverie, o volume divide-se em três partes, dedicada a primeira delas ao estudo do discurso sobre o teatro; a segunda, às funções e finalidades da função crítica; e a terceira, a figuras relevantes da crítica de teatro. Subdivididas cada uma destas em capítulos – todos preparados por investigadores em Estudos de Teatro –, neles se evidencia, pela constante remissão para as mesmas, a exaustividade e o pormenor com que se levantaram e classificaram inúmeras e diversificadas fontes primárias, esforço que – mesmo que se não domine o *corpus* observado – empresta aos resultados teórico-práticos expostos um considerável reforço de credibilidade e autoridade.

Dada a sua relevância para o trabalho que aqui se desenvolve, esmiúça-se seguidamente os capítulos integrados na primeira parte da obra – à excepção dos que tratam do teatro «*critique de lui-même*», aspecto lateral ao campo da crítica jornalística –, cujo principal objectivo

consiste em fixar uma poética do género 'crítica de teatro' (cf. Bara, 2008: 21), não se avançando, todavia, pela segunda e terceira partes, onde predomina a articulação entre esse modelo e as especificidades do caso francês. Enfatiza-se, todavia, que, dada a reconhecida influência que a cultura francesa exerceu na modulação do espaço público português dos séculos XIX e XX, surpreender a emergência e solidificação deste género jornalístico num espaço cultural de referência poderá facilitar a formulação de um conjunto de pressupostos que, posteriormente, auxiliem a gizar uma análise mais fina da realidade teatral portuguesa.

(i) No seu texto, Olivier Bara desenvolve o funcionamento genológico do '*feuilleton théâtral*', o qual perspectiva como um «discours transitif, tout entier tendu au-delà de lui-même, trouvant son sens et sa raison d'être dans l'évaluation d'une oeuvre et d'un spectacle» (Bara, 2008: 21). Num seguimento, apenas parcelar, do modo anti-estético como Descotes (1980: 9) entendera a crítica de teatro⁹³ – e insiste-se nesta subtil mas relevante diferença, dado que, ao citar a passagem em causa, Bara elide a especificação final, aquela onde o vinco ideológico mais evidentemente se manifesta (cf. 2008: 21, nota 1) –, o autor justifica a sua insistência no «geste critique au détriment de son objet vise» (*Idem*), porquanto – baseando-se na omnipresença e na relevância do «résumé des pièces» na crítica de teatro da França de Oitocentos – atribui a esta uma função determinante de 'animação social', concretizada pela disponibilização de 'narrativas' que, entre a reportagem e a ficção (cf. *Ibidem*: 29), os leitores consumiam independentemente de terem assistido ou de pretenderem vir a assistir às representações criticadas (daí que Bara acentue a 'transitividade' dos textos, cf. *Ibidem*: 21).

Assim, o crítico desempenharia a função múltipla de «témoin, médiateur et rapporteur, animateur de la vie sociale» (*Idem*) e a crítica poder-se-ia considerar um instituto autónomo da vida teatral, na medida em que se dirigia tanto «aux lecteurs cantonnés dans leur fauteuil, ou dans leur ville de province», quanto àqueles para os quais se tornava em 'prolongamento, esclarecimento ou antecipação' do espectáculo, chegando, também neste caso, a funcionar como seu substituto, já que poderia tornar-se suficientemente ilustrativa e, assim, esmorecer o desejo de a ele assistir 'ao vivo':

[/]*La première tâche du critique-médiateur consiste à mettre en ordre l'action dramatique et les péripéties de la pièce analysée pour, tout simplement, l'expliquer. C'est un synopsis qu'il faut offrir*

⁹³ Recorde-se a definição de Maurice Descotes: «une forme élaborée de la vie sociale, mais d'une vie sociale stratifiée».

au lecteur, désireux d’embrasser l’oeuvre nouvelle en l’espace de quelques colonnes de feuilleton (*Ibidem*: 25)⁹⁴.

Mesmo sujeito a várias designações ao longo do século XIX – podendo ser referido como ‘*compte rendu*’, ‘*analyse*’ ou ‘*récit*’ –, o ‘resumo’ estabilizará como sequência preponderante do «protocole rédactionnel» do género. Resultante da paulatina multiplicação de estreias e da consequente dificuldade, sentida pelos críticos, para delas ‘darem conta’, é àquela supremacia que Bara imputa a secundarização de «le jugement critique proprement dit, sur la pièce, les acteurs, la mise en scène» (*Ibidem*: 22), reconhecendo embora, e num desvio aparentemente contraditório, que «[l]a séparation stricte entre les parties du feuilleton tend souvent à s’estomper, le jugement sur la pièce pouvant être émis chemin faisant, dans le cours même de l’analyse, en ce cas marquée par une forte subjectivité» (*Ibidem*: 23).

Pensa-se ser esta posterior tendência para amalgamar tópicos diversos – comentando-se também, ao longo do resumo, «[l]’intrigue, les décors, les acteurs» (*Idem*) – a justificar que Bara lhe atribua a segunda função «de donner à voir au lecteur, avec les yeux de l’imagination, un spectacle complet dans son déploiement verbal, mais aussi visuel et sonore» (*Ibidem*: 26). Ora, mesmo se causado por um aligeiramento ficcionalizante, o deslaçamento genológico do ‘*feuilleton*’, cuja almejada seriedade redundou frequentemente em sínteses repetitivas, enfadonhas e já distantes do objectivo primevo de avaliar uma peça ou um espectáculo (cf. *Ibidem*: 30), flexibilizou, afinal, o discurso crítico, a ponto de nele se detectar uma (re)coloração se não estética, pelos menos esteticizante, dado nada despiciendo que Bara aflora sem que suficientemente o enfatize.

(ii) O ensaio que se segue ao de Bara, assinado por Guy Ducrey, intitula-se muito significativamente «Comment échapper au résumé?», numa remissão (agora) evidente para os novos géneros jornalísticos – concretamente, a crónica e a entrevista, surgidos surgindo na década de 70 do século XIX – os quais vieram colmatar o vazio resultante do progressivo estiolamento do ‘*feuilleton*’ ‘sério’, ainda que – segundo o autor – tenha este não só resistido, como até mantido a sua prévia hegemonia (cf. 2008: 32-33). Mais específico mas também mais redutor do que Bara, o autor apresenta o género questionado, apontando as debilidades da sua ‘*dispositio*’, a qual subsome numa repetitiva esquematização triádica.

⁹⁴ Ainda que, neste passo, Olivier Bara não o afirme explicitamente, põe-se a hipótese de que a crítica jornalística tenha funcionado, igualmente, como substituto ‘memorável’ para os que, tendo assistido a uma dada representação, a reconfigurariam através, justamente, deste seu ‘prolongamento’ ou ‘esclarecimento’ discursivo.

Mesmo que Ducrey o não afirme, limitando-se a sumariar as matérias tratadas em cada uma das suas três partes, esta sequenciação parece querer sinalizar que a estrutura do ‘*feuilleton*’ basear-se-ia no modelo do discurso argumentativo, hipótese tão mais provável quanto a retórica neoclássica, centrada no *logos* esclarecedor, dominara o pensamento francês nos dois séculos anteriores. Propor-se-ia, assim, fazer aqui corresponder o *exordium*, com a sua recorrente sustentação (e demonstração) ética, à breve primeira parte do ‘*feuilleton*’ isolada por Ducrey – aquela onde o crítico introduzia o espectáculo, rememorava a *soirée* e contextualizava a nova peça na obra do seu autor –; a ‘*narratio*’, predominantemente lógica e almejando o ‘enciclopedismo’, ao pormenorizado e longo desenvolvimento da intriga da peça, no qual resumo e glosa se entrelaçavam; e a ‘*peroratio*’ a uma rápida e incisiva valorização das interpretações. Relembrando que o teatro da época vivia muito do culto quase idolátrico que o público votava aos intérpretes, o acantonamento da apreciação dos seus desempenhos – previsivelmente interpelativo – no fecho dos textos sugere que nesta última secção se cumpriria, sobretudo, a função publicitária que Ducrey detectou, sem que a localizasse, no ‘*feuilleton*’, *i.e.*, o cuidado em des/incentivar os leitores a assistirem à peça nele apresentada, imperiosa necessidade do sistema teatral que, ao tempo, nenhum outro género jornalístico supria e que, ao ser assumida pela crítica, sugere que entre esta e os criadores existiria senão uma estreita pelo menos uma tácita cumplicidade⁹⁵.

Carregando fortemente nas tintas do pendor descritivo e da redundância do ‘*feuilleton*’ (cf. *Ibidem*: 33), Ducrey propõe uma caracterização generalizante do mesmo, a qual, como atrás se viu, é recusada por Olivier Bara. Ao investigador que venha a interessar-se por reconstituir parcialmente a desvanecida e, de algum modo, irrecuperável realidade teatral passada, aconselha o autor a que se subtraia ao truísmo soporífero do ‘*feuilleton*’ e alargue as suas fontes a «autres formes de discours (l’interview, la chronique) que nous indiquions plus haut, et qui parviennent à faire entendre une vérité autre, et bienvenue, sur le spectacle» (*Idem*)⁹⁶. Aceitando que Ducrey visa, certamente, uma elucidação mais completa do campo teatral, não se detecta quaisquer vantagens no seu apelo para que se analisem – remisturados – os géneros jornalísticos, pois tal confluência implicaria entendê-los não de acordo com uma tradição textual que declaradamente reconhece ter existido, mas

⁹⁵ «Appliqué à la presse quotidienne entière, ce schéma semble indépendant des options politiques du journal, et demeure immuable» (Ducrey, 2008: 33).

⁹⁶ Na nomenclatura jornalística do tempo, a utilização do termo ‘*enquête*’ prevalecia sobre ‘*interview*’ (cf. *Idem*).

enquanto colecção de fragmentos, constituída solidariamente em função apenas da tal «vérité autre» sobre o(s) espectáculo(s) criticado(s), ou seja, como simples e vazios deícticos, cuja autonomização epistémica perderia, assim, qualquer espécie de sentido.

Face ao posterior desenvolvimento dos géneros jornalísticos que tomaram o teatro por objecto e considerando, ainda, a incessante – e nem sempre subtil – disputa entre os seus cultivadores, sobre qual de entre aqueles géneros é mais genuína e simultaneamente jornalístico e teatral, julga-se de enorme relevância que Guy Ducrey tenha demonstrado que, por um lado, esta questão se levanta desde que o discurso da imprensa se estabilizou em torno de uma tipologia genológica aproximada à que ainda hoje vigora; e, por outro lado, que existem efectivamente limites identitários entre cada um dos géneros em causa, conclusão que reforça a autonomia da crítica de teatro como género jornalístico. Esta inferência torna-se hoje tão mais relevante quanto, desde há décadas, se assiste no universo jornalístico a uma guerra surda acerca de quem possui genuína competência para se debruçar sobre teatro – se os profissionais da comunicação social ou se os críticos, vulgarmente apenas colaboradores externos dos *media* – e, ainda, sobre quais os géneros jornalísticos que melhor se adequam à execução desse objectivo (se a notícia, a reportagem e a entrevista, elaboradas normal mas não necessariamente antes da primeira apresentação pública do espectáculo, ou se a crítica, publicada, obviamente, após a sua estreia).

Sublinhar-se-ia apenas um último aspecto importante deste ensaio, resultante da dúvida acerca das reais possibilidades da crítica, levantada por Guy Ducrey, quando verifica que a crónica marcadamente subjectiva, que às vezes também incidia sobre o universo teatral, envelheceu bastante melhor do que o *'feuilleton'*, dado que, de acordo com o seu horizonte sofisticadamente heteróclito e mundano, não só comentava aspectos da performance não ponderados por este último (por exemplo, a visualidade da *mise en scène*, nos seus cenários, figurinos, gestualidade dos intérpretes, cf. *Ibidem*: 37), como a vincada exposição de uma identidade na sua escrita – e não exactamente as avaliações sugeridas ou as bisbilhotices insinuadas – facilitará a sua releitura contemporânea⁹⁷. Aceitando-se que Ducrey dis-

⁹⁷ Tal característica particularmente interessante é exemplificada por Guy Ducrey recorrendo, entre outras crónicas, a «Les amoureuses de Cléopâtre» – texto da coluna «Une femme par jour» de 20 de Outubro de 1990, publicado no diário *L'écho de Paris* –, no qual o famigerado cronista de costumes Jean Lorrain (1855-1906) escreve a propósito do desempenho da célebre actriz Sarah Bernhardt, na peça *Cléopâtre*, de Victorien Sardou: «[e]lles [*les chroniques*] sont, de toute évidence, le fait d'un maître du style, gourmand d'adjectifs et de métaphores, habile aux effets d'échos (comme la reprise, à la fin du texte pamphlétaire et du romancier, par quoi Lorrain s'était rendu célèbre à l'époque. On peut, bien entendu, ne pas aimer cette écriture – la

tinga um tipo de texto cuja sensibilidade para a dimensão espectacular do teatro o avizinha das preocupações da crítica posterior, já se discorda da sua envergonhada sugestão de que talvez a crítica de teatro recuperasse o sucesso então obtido por este tipo de crónicas, voltando hoje a privilegiar a componente estilística dos textos e a recuperação impressionista e fortemente ancorada na exibição de um ‘*ethos*’ dos eventos teatrais, estranha proposta que, sob o manto diáfano da elegância, nega cruamente a possibilidade hermenêutica da crítica, em paradoxal convergência, aliás, com a visão deceptiva de Descotes (cf. 1980: 395).

(iii) O ensaio de Romain Piana, «La diversification du discours critique après le Second Empire: la rubrique de “soirée”», redobra a temática e a época abordadas por Ducrey, ao debruçar-se igualmente sobre um género jornalístico – a ‘*soirée*’, «indifféremment qualifiée de “théâtrale” ou de “parisienne”» (Piana, 1980: 45) – que surge em virtude do declínio do «feuilleton hebdomadaire», fenómeno aqui rigorosamente descrito através da sua cronologia, que se estende desde 1865 – ano em que o periódico *L’époque* dele prescinde – até ao início do século XX, quando o ‘*feuilleton*’ já só se publicava em quatro jornais parisienses (cf. *Ibidem*: 44, nota 4). Todavia, ao contrário do de Ducrey, o artigo de Piana distingue-se pela vantagem de informar com grande precisão de dados acerca das características precisas e do desenvolvimento temporal dos «comptes rendus du lendemain»:

[a]ux six ou douze colonnes du traditionnel feuilleton du lundi se substituent progressivement des articles critiques de format variable qui rendent compte, le lendemain des premières, des pièces nouvelles. Apparus dans la presse quotidienne à la fin du Second Empire, ces “comptes rendus du lendemain”, selon l’appellation consacrée, prennent progressivement le dessus, dans les années 1870, sur les feuilletons hebdomadaires qui ne sont conservés, à la toute fin du siècle, que par quelques titres (*Idem*).

Ora, sendo justamente este modelo quase automático de crítica que, até hoje, mais contribuiu para a degradação da imagem de toda a crítica jornalística de teatro – coincidindo quer os diferentes agentes do sistema teatral quer a academia em acusá-lo – e bem – de se ter revelado a quintessência de uma opinião totalmente degrada pela frivolidade burguesa, pelo capricho maledicente e pela ignorância estética –, entende-se ser crucial conhecer me-

trouver, non sans raison, affectée, artificielle, clinquante ou grandiloquente – mais il paraît difficile de nier l’existence même d’une *écriture*, parfaitement individuelle et reconnaissable entre mille. Et le phénomène est rare dans la critique théâtrale de l’époque: Lorrain est de ceux pour qui le langage existe, et l’on a tôt fait de comprendre, à lire ses chroniques, qu’il se veut encore artiste lorsqu’il écrit de la critique théâtrale» (*Ibidem*: 39-40).

lhor, através do olhar Piana, os moldes exactos em que se praticava a ‘soirée’, uma das concretizações mais célebres daquele modelo. Salientar-se-iam, pois, cinco aspectos da sua caracterização que surgem como os mais relevantes.

O primeiro deles relaciona-se com a continuidade temática e de posicionamento pragmático e enunciativo entre o ‘feuilleton’ e a ‘soirée’, os quais, nestes pontos, «se révèlent extrêmement proches: résumé et évaluation de l’oeuvre, appréciation individuelle ou collective des acteurs, moins, souvent de la mise en scène, en forment toujours les piliers» (*Ibidem*: 45).

O segundo releva de este género – inventado em 1873, pelo crítico, dramaturgo e libretista Arnold Mortier (1843-1885) – ter chegado a estabilizar o seu esquema interno e os seus *topoi* temáticos, apesar de visar, como seu objectivo último, o entretenimento dos leitores (*Ibidem*: 48); assim, apesar de Jean-Jacques Weiss vir a descrever, em 1896, as crónicas de Arnold Mortier como sendo «tantôt anecdote, tantôt fantaisie légère et brillante, tantôt jugement moral, tantôt récit exact ou tableau pittoresque de la chose vue la veille» (*apud* Piana, 2008: 47), estas – e as suas congéneres contemporâneas e posteriores – seguiam um esquema fixo, que se desenvolvia em cinco sequências, cada uma delas utilizando um registo diverso e versando sobre assuntos diferentes:

[L]es préliminaires, quelquefois en forme d’interview, sont consacrés à des considérations génétiques envisagées sous l’angle anecdotique, liées à l’histoire du texte, à sa réception par le directeur de la salle, à la mise en chantier d’une collaboration, à l’intervention de la censure, etc. Ils peuvent également consister en échos de l’attente de l’événement de la première, ou des rumeurs concernant son retard. Le *topos* suivant est constitué par la description de la salle, qui peut aller de la simple notation à une énumération exhaustive des personnalités présentes et de leur placement dans le théâtre. Il est suivi d’une série de notes concernant la représentation: description pittoresque et généralement fragmentaire de la “partie matérielle” (décors, costumes, “toilettes” des actrices détaillées à l’usage des lectrices), portraits d’acteurs, informations et anecdotes variées sur l’accompagnement musical, les ratages, les jeux avec le public, les répétitions, l’historique de tel ou tel choix de mise en scène... Les derniers éléments topiques, intercalés ou conclusifs, concernent l’accueil du public: réactions, conversations de loges, recueil de “mots” chuchotés ou circulant dans la salle, auxquels s’ajoute parfois la recension des “mots” remarquables dans la pièce elle-même (*Ibidem*: 47-48).

O terceiro aspecto – já sinalizado por Ducrey em textos similares (cf. 2008: 37) – prende-se com o efeito, tão surpreendente quanto inadvertido, resultante da viragem de atenção para «la “partie matérielle”» do evento teatral, redireccionamento que facilitará a ‘descoberta’ da respectiva marca performativa (cf. Piana, 2008: 50).

O quarto aspecto, que, tal como o terceiro, advém igualmente da abordagem aligeirada do ‘soiriste’, prende-se com o facto de a ‘soirée’ ostentar como novidade o registo siste-

mático das reacções do auditório, mesmo orientando-se segundo duvidosos critérios de crítica de costumes ou de pura indiscrição maledicente (*Idem*).

Por último, o quinto aspecto centra-se no incentivo que um género como a ‘soirée’, marcado por tal ambiguidade sociocultural, constituirá para a necessidade de renovação gráfica dos jornais e revistas, nomeadamente, através da progressiva inclusão de ilustrações e, já no final do século, de fotografias, dando mesmo lugar a uma derivação genológica que se consubstanciará na «reportage théâtral»:

[L]e reportage théâtral, prolongé par l’image, se constitue ainsi par l’hybridation des deux genres, avec une atténuation de leurs caractéristiques les plus spécifiques, la critique perdant une grande part de sa fonction évaluative et la “soirée” minimisant sa dimension mondaine (*Ibidem*: 53)⁹⁸.

(iv) Julga-se ter evidenciado, nas três alíneas anteriores (cf. *supra*, subponto II: 1.1.2, i-iii), que o desenvolvimento do género ‘crítica jornalística de teatro’, na França do século XIX, resulta não exactamente de uma oposição clara entre ‘lundistes’ e ‘lendemainistes’, já que ambos cultivam substantivamente o mesmo modelo genológico (o ‘feuilleton’), mas da continuada alimentação de uma querela, que, nas suas intermitências e interstícios subtis, instabiliza todo o quadro histórico-cultural em que a mesma se constituiu e era praticada. O

⁹⁸ Significativamente intitulado *Les premières illustrées / Notes & croquis / Saison théâtrale 1881-1882* (i.e., ‘as estreias ilustradas’) será este um dos exemplos mais assinaláveis de um periódico regular – «hebdomadaire saisonnier de luxe», na classificação de Piana (2008: 52) – que, dedicado ao teatro, ilustra todos os textos publicados. Sublinhe-se, no entanto, tratar-se apenas de mais um exemplo, pois – como se depreende do artigo «La critique au crayon / L’exemple de *La vie parisienne* (1865-1867)», assinado, no mesmo volume, por Jean-Claude Yon (in Bury & Laplace-Claverie, 2008: 69 sgg) – o uso da litografia na imprensa teatral periódica remonta aos anos 40 do século XIX, facto que, apesar de a imagem surgir então fortemente ‘castigada’ pelo texto, como se, sem ele, não satisfizesse enquanto ‘notícia teatral’, indicia já os primeiros sinais da futura apetência pelo «*théâtre oculaire*», expressiva redundância cunhada por Théophile Gautier (*apud* Yon, 2008: 69). Ora, como Yon dedicou o seu texto apenas à caricatura (cf. *Ibidem*: 70), retoma-se o exemplo de *Les premières illustrées* para, através dele, destacar três peculiaridades importantes no relacionamento entre imagem e texto na imprensa teatral da época. Com periodicidade variável, até atingir as vinte edições anuais, já perto do seu encerramento, em 1888, o periódico era maioritariamente redigido – mais concretamente, as ‘notes’ referidas no título – por ‘soiristes’ (cf. *Ibidem*: 53). Nos números disponíveis *online* – na Gallica / Bibliothèque numérique de la BnF (cf. [ark:/12148/cb328423098 /date](http://ark:/12148/cb328423098/date)) –, pode observar-se que as ilustrações não só ocupam um generoso espaço em página, como – através da exuberante qualidade e da riqueza de pormenores ostentadas pelo seu traço – competem declaradamente com os textos pela atenção dos leitores, marca auto-referencial muito interessante para melhor entender o argumento de Piana. Outro dado relevante, sinal talvez do primado desta autocomplacência nas mais recuadas utilizações da imagem em periódicos, decorre da ilustração assumir uma multifuncionalidade propositadamente excessiva, já que se utiliza no simples embelezamento gráfico, assegurado por elegantes vinhetas; na reprodução de ‘quadros’ de encenações – dedicando-se uma pormenorizada atenção ao traçado dos respectivos cenários e figurinos –; na figuração de dramaturgos e de actores; ou, até, em ilustrações não referenciais, alusivas a ideias e temas versados no texto das peças publicadas. Por último, destaque-se também, o cuidado em legendar quase todas as imagens – assinalável preocupação informativa numa publicação deste escopo – e em explicitar, na última página, a respectiva autoria, numa curiosa intermitência entre a autonomização do autor, típica do Romantismo, e a aparente hesitação em encarar tais gravuras fosse como extratextos independentes fosse enquanto elementos constitutivos de um novo modelo de imprensa.

ensaio «La critique théâtrale en questions dans la *Revue d'art dramatique* (1886-1909)», o qual – como o título explicita – é dedicado, por Sophie Lucet, ao estudo da *Revue d'art dramatique*, pretende justamente dar conta de um novo tipo de publicação periódica (a revista especializada) que surge na viragem do século, como atrás se verificou a propósito da crítica norte-americana, com o desígnio de ultrapassar o esgotamento do modelo crítico praticado nos jornais (cf. Lucet, 1980: 63) e, igualmente, recuperar, antes de mais, a sua ‘seriedade’. Este é, pois, o «moment où se constitue un champ de revues artistiques et littéraires contestatrices et où s'affirment quelques titres proches des avant-gardes» (cf. *Ibidem*: 55-56; 57), entre as quais Lucet considera paradigmática a *Revue d'art dramatique*.

Será, então, segundo este horizonte renovador que – a par da instituição de um amplo e pluridisciplinar leque de temáticas criticadas, já que nela se escrevia sobre não apenas teatro, mas também acerca de literatura e artes visuais («un premier geste critique»), como avisadamente sublinha Lucet, cf. *Ibidem*: 57) – se inaugurará, nessa revista, uma reflexão sistemática acerca do próprio exercício crítico:

[...] espace éditorial spécifique, par définition pluriel et collectif, la revue revendique en effet sa différence et contribue dans son fonctionnement même à redéfinir l'acte critique, à en déplacer la portée, à en élargir les territoires. Elle remet en question, ou tout du moins interroge, les formes archi-personnalisées de la critique des quotidiens, attachées à une plume, à un nom, ainsi que certaines tendances au conformisme dans l'appréciation de la production théâtrale contemporaine (*Ibidem*: 59).

Tal expectativa de dessubjetivação gora-se, todavia, porquanto a orientação anti-‘*lundiste*’ & ‘*lendemainiste*’ se concretizará através de uma estratégia de (re)legitimação que precisamente se baseia na fama – e, assim, na autoridade – de quem nela escreve (ver-se-á no capítulo III, v. *infra*, como o intento de sustentar a crítica através de ‘prova ética’ a arrasta sempre para um contínuo e irremediável torvelinho). Paradoxalmente gizado, o esforço acabará por reconduzir os colaboradores da *Revue d'art dramatique* a insistirem numa «conception à la fois hiérarchisée et très littéraire de l'exercice de la critique dramatique» (*Ibidem*: 63), ou seja, a competirem por redigir ‘*feuilletons*’ ainda mais informados e eruditos do que os escritos pelos ‘*lundistes*’ de antanho.

Justamente por se destacar face a esta tendência – e de acordo com a dinâmica de rupturas lentas e sinuosas que há pouco sublinhava –, regista-se, como último dado e de entre os exemplos desenvolvidos por Sophie Lucet, o caso das intervenções críticas de Lucien Muhlfeld (1870-1902) na revista em causa. Não temendo quebrar aquele círculo vici-

oso, Muhlfeld denuncia o impressionismo de alguma crítica fundada em juízos acerca do ‘*goût*’, cujo fluxo prosódico reputa de meramente ‘*distrayant*’ (cf. *Ibidem*: 65). Inocua-mente amável, destituída de autoridade e de ancoragens teóricas claras, cheia de si e prejudicada por camaradagens equívocas entre oficiais do mesmo ofício – Muhlfeld *dixit* o que muitos repetirão depois dele –, a crítica teria inviabilizado a sua função, não alcançando transformar «un système fondé sur la répétition, inapte à promouvoir de nouvelles conceptions théâtrales» (*Ibidem*: 66)⁹⁹. Tal acutilante iconoclastia, no entanto, não parece advir apenas do desejo generoso de censurar o impasse da crítica jornalística do seu tempo, mas insinuar obliquamente, sobretudo, a necessidade de renovar a linguagem teatral, dando concretamente lugar (teatral e criticamente público) ao simbolismo nascente, aspecto que Lucet salienta, mas cujo inegável valor instrumental desconsidera:

[L]e parcours de Muhlfeld est significatif à double titre de la dynamique de remise en cause des formes de la critique institutionnelle dont la revue est le support, et de l’émergence difficile d’un autre type de discours destiné à promouvoir, voire à accompagner la création théâtrale sur des scènes novatrices et expérimentales, discours qui trouve mieux à se déployer dans les “petites revues” militantes (*Ibidem*: 67).

1.1.3 ≠ Roger Parker e Mary Ann Smart: a reconfiguração do sistema

A decisão de apresentar primeiro a colectânea dirigida por Marianne Bury & Hélène Laplace-Claverie, que se publicou em 2008, e só agora considerar *Reading critics reading / Opera and ballet criticism in France from the revolution to 1848* – volume de 2001, coordenado por Roger Parker e Mary Ann Smart – prende-se com três razões organizativas

⁹⁹ Censura do mesmo quilate será ecoada, em Portugal, várias décadas mais tarde, por Eduardo Scarlatti, num texto crítico publicado em *O diabo*: «– “Que tem a Crítica com as paródias feitas por mim, se não pretendo ser artista, dramaturgo, comediógrafo, mas comerciante, especulador, pirata da inteligência”?! – perguntam certos autores. E rugem de furor se alguém lhes tolhe o passo, se a Crítica – tão desacreditada por tolerâncias, subserviências e até parcialidades – num assomo de consciência se revolta e excomunga os processos resultantes de tais noções. Mas se à função de julgar e medir falta merecimento não é por dureza nas apreciações e tão sòmente por consentir demais a proliferação de falsos-valores» (Scarlatti, 1943b: 167).

concretas: (i) dar prioridade a um estudo que se centra somente na crítica de teatro; (ii) referir em sequência os trabalhos que tomaram como ponto de partida a investigação de Maurice Descotes; (iii) referir em último lugar um conjunto de ensaios que, apesar de tomarem por objecto o polissistema artístico francês da primeira metade do século XIX, são todos assinados por investigadores britânicos, hibridismo que se, por um lado, demonstra a relevância seminal da crítica jornalística francesa, confirmará, igualmente, ser no espaço anglo-saxónico que a sua problematização se encontra mais avançada.

Objecção de natureza diferente talvez pudesse ser levantada, considerando a inoportunidade de tratar numa tese sobre crítica de teatro *Reading critics reading*, obra que nasceu no âmbito dos estudos musicológicos, uma área contígua, mas ainda assim bastante diversa, da dos Estudos de Teatro. Julgou-se oportuno, todavia, a sua análise breve, na medida em que a proposta que enforma a antologia impõe contributos teóricos e metodológicos, tão mais significativos quanto a respectiva focalização se centra, sobretudo, no carácter **jornalístico** das críticas (de ópera e o ballet) observadas.

Face aos tópicos já discutidos no subponto II: 1.1.2 (v. *supra*), acrescentar-se-iam agora duas novidades no projecto de Parker & Smart. A primeira delas reside na afirmação explícita de que a crítica jornalística possui um cânone, embora este permaneça praticamente inédito (a discussão do conceito neste contexto far-se-á no ponto II: 3, v. *infra*), pois ou é ignorado – utilizando-se pontualmente (algumas) críticas para ilustrar um argumento específico, de acordo com a convivência do investigador e lateralmente à determinação de um critério heurístico e hermenêutico claro – ou, presumindo-se que tal cânone exista, é o mesmo dado como estabilizado em torno dos escritos de figuras conhecidas – as tais que mereceram a Descotes as ‘*petites monographies*’ enaltecidas por André Blanc (cf. *infra*, nota 88) –, esquecendo-se os investigadores (também os portugueses, cf. *infra*, ponto III: 1) de que a maior parte das críticas não só não foram estudadas, como nem sequer foram levantadas e catalogadas: «even recent investigations have tended to rely on a critical ‘*canon*’ made up almost exclusively of writers who were also prominent as practitioners, usually composers» (cf. Parker, 2001b: 3-4).

A segunda novidade relaciona-se com a originalidade das abordagens dos investigadores que contribuem para o volume, nomeadamente quanto à estratégia como tornam efectivamente visível a contribuição da(s) crítica(s) para a modulação e consequente transformação do sistema artístico. Na impossibilidade de seguir aqui todos os artigos, ilustra-se este

ponto através do exemplo – verdadeiramente entusiasmante – do artigo de Maribeth Clark, «Bodies at the Ópera: art and the hermaphrodite in the dance criticism of Théophile Gautier». Sinalizando as sofisticadas isotopias pictóricas e escultóricas, ideadas frequentemente a partir da imagética greco-latina (cf. Clark, 2001: 237-238)¹⁰⁰, através das quais Gautier, nas suas críticas, recriava o movimento das bailarinas como que em quiasmo «between fleshly statuary and moving stone» (*Ibidem*: 238)¹⁰¹, a autora aventa a hipótese das «references to art potentially mask the sexuality of the dancer Gautier described», mais até do que corresponderem somente a uma deriva para ‘dar a ver’ aos leitores uma criação não verbal e, portanto, dificilmente resumível (lembre-se a importância que a ‘*compte rendu*’ assumia no *feuilleton* oitocentista, cf. *supra*, subponto II: 1.1.2, alínea i, e Bara, 2008: 25).

Maribeth Clark não qualificará tal esforço de deserotização como mera misoginia (conclusão hoje tentadora, mas aqui francamente improdutiva), dado que sobretudo lhe interessa abrir uma nova via para discutir o conceito romântico de ‘gosto’ – a géstica conceptualizada e silenciosa de uma mulher bela consubstanciaria a quintessência do ‘bom gosto’, num reflexo sinestésico dos conceitos de ‘belo’ e de ‘bom’ – na sua articulação com o esforço de Théophile Gautier para inverter o cliché da cortesã que, tornando-se desejável pela exibição em palco de um corpo escultural, povoava a imaginação lúbrica dos *dandys* jovens e galantes que enxameavam os teatros (cf. Clark, 2001: 241).

Sagazmente, a autora lê este deferimento do desejo que a aplicação da nomenclatura das artes visuais proporciona não como pugna moral pela dignificação dos artistas ou, sequer, como mais uma manifestação do tópico então em voga da ‘mulher-anjo’, mas, antes, como uma elaborada ressonância da estratégia metacrítica de Gautier, a qual assumirá acuidade significativa na posterior sedimentação de uma gramática coreográfica obcecada com a (aparente) leveza do gesto dos intérpretes. Assim, tal abordagem concretizar-se-á na tentativa de Gautier para instalar uma ‘distância crítica’ que facilite o cumprimento da sua função, quando no teatro, e, simultaneamente, para assegurar que os seus textos performa-

¹⁰⁰ «His descriptions of dancers demonstrate his familiarity with William Hogarth’s *Analysis of Beauty* (1753), which situated beauty and grace in the context of the serpentine line and the appearance of motion, as well as in Greek ideals expressed by Johann Joachim Winckelmann (1717-68), the German scholar responsible for the revival of interest in Greek statuary» (Clark, 2001: 238).

¹⁰¹ Usa-se o nome apenas no feminino, pois, como Maribeth Clark enfatiza, Gautier concede pouca importância à intervenção dos bailarinos nas coreografias apresentadas nos teatros de ópera, pois «[a]t the Opera, male dancers appeared secondary to their female partners or in properly comic or grotesque roles [...] Outside the Opera men were not constrained by these limits; Gautier could thus measure the male dancer’s beauty by the same ancient Greek standards he applied to women» (*Ibidem*: 254-255).

tizam verbalmente – diante dos leitores – esse fascínio artístico avassalador, ‘femininamente’ puro e diáfano porque desprovido de um apetite fácil e imediato, comparável à brutal concupiscência masculina:

[t]he dandy desires women because he wants to incorporate their feminine qualities into himself. Yet he prefers women depicted in art – particularly stone – because such figures allow him to admire and at the same time remain detached. In the light of the dandy’s preferred distance, we can see that Gautier’s status as a critic affords him an ideal position from which to observe and evaluate dancers. When he watched dancers the architecture of the stage distanced him from the subjects of his prose; when he wrote about dancers the art-historical vocabulary he appropriated further distanced him from the most physically beautiful.

Excursus = O exemplo de um estudo de caso

Defendida em 1998, na Université de la Sorbonne Nouvelle / Paris 3, a tese de doutoramento *Les journalistes, critiques de théâtre / Émergence et construction d’une identité professionnelle / Histoire de l’Association de la Critique Dramatique et Musicale (1899-1937)* parecia reunir duas características que, apesar de não ter sido editada, a tornariam num marco relevante no estudo da crítica jornalística: a primeira delas, decorreria da sua redacção recuada, já que, tendo esta decorrido, seguramente, ao longo da última década do século XX, tal facto conferir-lhe-ia um pioneirismo não despidendo, enquanto primeira (ou uma das primeiras) reflexões sistemáticas sobre o tema; a segunda adviria da circunstância da sua autora, a francesa Sandrine Anglade, se encontrar em condições ideais para construir uma reflexão intrínseca ao campo, pois, à época, era já uma criadora directamente envolvida no processo teatral – como assistente dos encenadores Andrei Serban e Jean-Pierre Miquel –, afirmando-se, posteriormente, como reconhecida encenadora de ópera e de teatro, além de directora artística da companhia de teatro que ostenta o seu nome.

Sublinhe-se a inadequação do preconceito, pois nada obrigava Anglade a cruzar os seus diversos interesses. E, efectivamente, a sua tese apresenta-se como uma caracterização pormenorizada, mas externa, do lento processo de constituição e autonomização profissional do crítico de teatro, na França do início do século XX.

Os dados recolhidos e tratados por Anglade advêm, portanto, não tanto da análise dos textos dos críticos – objecto e prisma particularmente interessante e a partir dos quais, apesar das limitações atrás enunciadas, Descotes teceu a sua obra –, mas da reconstituição dos contextos institucionais e sociológicos que condicionavam a actuação daqueles profissionais, tornando-se agora claro o motivo para que, como atrás se referiu, Anglade não atribua ao volume de Descotes a relevância que se julga merecer.

Assim, para o objectivo que se persegue nesta tese, mesmo tornando-se relevante que Anglade considerasse a crítica na descrição externa do sistema teatral que desenvolve, não se detecta particular novidade nas suas descrições da via teatral parisiense entre séculos, da relevância cultural que assumiu, em 1899, a fundação da Association de la Critique Dramatique et Musicale, tornada uma necessidade, face à novidade da multiplicação de títulos desde a década de 70 do século XIX se ter traduzido num tal aumento do número de críticos e de tipos de crítico (cf. *supra*, nota 65) que estes já constituírem «*de facto* une corporation spécifique» (Piana, 2008: 43); nem sequer, da apresentação sistemática, também levada a cabo pela autora, da evolução política, legislativa e sociológica da articulação entre crítica, associativismo, relevância, legitimação social e modelos de financiamento do teatro, perspectivas que, orientando a sua tese, poderiam enquanto quadro comparativo, talvez auxiliar quem pretendesse seguir na realidade portuguesa questões similares (num estudo também fundamental e ainda por fazer, acerca da consolidação extrínseca do sistema crítico em Portugal).

Dá-se, porém, a curiosidade interessante de Sandrine Anglade ter justamente trabalhado o espólio da associação que, em 1931, promove em Lisboa o V Congresso Internacional da Crítica, no qual Eduardo Scarlatti apresentou a sua comunicação *Um método crítico e os seus resultados* (cf. 1939, 1931¹). Nada adiantando sobre o evento ou, mais concretamente, acerca da intervenção de Scarlatti¹⁰², Sandrine Anglade (cf. 1998: 86-87; e sobretudo 339

¹⁰² Regressar-se-á a estes congressos internacionais na Conclusão, quando se considerar a comunicação supracitada de Eduardo Scarlatti (cf. *infra*). A título de curiosidade, adiante-se, por agora, que os mesmos não passaram inadvertidos nas memórias de Fernanda de Castro, viúva de António Ferro, o organizador daquele que teve lugar em Lisboa, em 1931. Para além de referir que o marido presidiu temporariamente à Association de la Critique Dramatique et Musicale – a qual denomina, em português, de ‘Associação Internacional da Crítica Teatral e Musical’, facto não registado por Sandrine Anglade (cf. 1998: 343) –, Fernanda de Castro (cf. 1988, 1986¹: 56) nomeia, entre as personalidades da vida parisiense das décadas de vinte e trinta do século XX, com quem travou conhecimento, «prestigiosos críticos franceses, como Robert Kemp, Gerard Bauer e Émile Vuillermoz», ou seja – e significativamente – um crítico de teatro (G. Bauer) e um de música (E. Vuillermoz). Já sobre o congresso de Lisboa, supõe-se que Fernanda de Castro a ele se queira ter referido a pp. 269 sgg, embora, certamente por lapso (relembre-se que a autora redigiu e ditou estas

sgg) fornece, contudo, dados relevantes sobre a origem e desenvolvimento destas reuniões ‘internacionais’, que se iniciaram em 1926, em Paris (apostrofa-se o adjetivo dado que, na primeira reunião, por exemplo, estiveram presentes somente vinte países), considerando-as estratégicas para não só legitimar a crítica face ao sistema teatral, mas, outrossim, para unificar e internacionalizar – e aqui, sim, a palavra justifica-se – o modelo crítico já assaz desenvolvido na França de então. Este último ponto pode ser significativamente ilustrado através do primeiro esboço da ordem de trabalhos do encontro de 1926, no qual se interseccionam preocupações de ordem laboral – surpreendentemente esmiuçadas, note-se –, de mútuo enriquecimento cultural e até da concreta distinção do género discursivo, que não se quer confundido nem afectado pela «publicité payée»:

«1° – Organisation de la critique dans les divers pays. / 2° – Fonctionnement des associations de critiques. Comportent-elles le principe des retraites? / 3° – Quelles sont les relations avec les directeurs de théâtre et les directeurs de journaux? / 4° – La publicité payée est-elle une gêne pour la critique? / 5° – Réciprocité de l’accueil pendant les déplacements des critiques à l’étranger. / 6° – Nécessité de parler des pièces représentées hors du pays auquel on appartient. Un échange d’informations est-il possible? / 7° – Étude d’un projet de liens permanents à créer entre les associations de critique. / 8° – Étude d’un projet d’un plus vaste congrès» (Paul Ginisty, «Allocution à l’assemblée générale extraordinaire de 1926», *Annuaire de l’ASPMCDM*, 1926, p. 22, *apud* Anglade, 1998: 342).

memórias já idosa e em precário estado de saúde), parece amalgamar num único evento, que situa em 1936 («[e]m 1936, se não me engano»), o congresso e uma visita a Portugal, em 1935, de alguns dos mesmos intelectuais que nele estiveram presentes (como *Pirandello*). A inadvertida alteração da data induzi-la-á a utilizar o acontecimento, que considera ter constituído um enorme sucesso, como prova da eficácia do trabalho de internacionalização, levado a cabo por António Ferro, quando esteve à frente do Secretariado de Propaganda Nacional, futuro Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (vulgarmente referido apenas como SNI, sigla da primeira parte da renomeação de 1944). Ora, em 1931 – quando efectivamente a «fina flor da intelectualidade europeia» (!) se reuniu em Lisboa – Ferro ainda não presidia ao SPN, cargo que ocuparia somente aquando da fundação do organismo, em 1933, exercendo-o até 1950: «[f]oi uma quinzena extraordinária mas difícil, inolvidável mas exaustiva: difícil por ser quase impossível juntar, sem atritos nem melindres, tantas e tão fortes personalidades, exaustiva por sermos poucos a recebê-los, a acompanhá-los, a mostrar-lhes o que queriam ver, a elucidá-los sobre o que desejavam saber. [...] Foi realmente complicado e por vezes difficilimo o protocolo da recepção de tantas personalidades, de tantas figuras de primeiro plano, todas com o seu orgulho, as suas susceptibilidades, as suas humanas vaidades» [*E cita, entre outros, Maeterlinck e Pirandello.*] (cf. Castro, 1988, 1986¹: 269-270).

1.2 = A instauração sistémica do 'frontline critic'

Theater criticism is more difficult, in judgmental essence, because it must be done under some sort of time pressure, whether of an hour or a day or a week or a month or a quarter-year, and because there is not often a useful body of precedent criticism on a production to help or helpfully irritate the theater critic. His criticism is at least as important as the (scholarly) dramatic criticism that may follow long after because, to a considerable degree, it determines what that subsequent criticism will be – by which I mean, which plays it will treat. The theater critic, even if he writes for a quarterly [...], is what I would call a frontline critic: anyone who comments on a play or production within, say, a year of its appearance is in my view a frontline critic. He has the primary, crucial task of winnowing wheat from chaff-in effect, of selecting the materials that will eventually become the subjects for drama critics.

Bert Cardullo, *American drama / critics: writing and reading* (2007: 7-8)

1.2.1 = 'Reviewers' ou 'critics': Anton Wagner e o reencontro de uma voz perdida

Relativamente aos trabalhos anteriores, a obra *Establishing our boundaries* (1999), dirigida por Anton Wagner, tem a vantagem de ter sido pioneira – inaugurou, em língua inglesa, os estudos não preceptivos sobre crítica de teatro (sobre este aspecto, v. *infra*, sub-ponto II: 1.2.2) –, conquanto se debruce sobre um universo cultural cuja influência directa no sistema teatral português é diminuta, senão mesmo nula. Assim, nas contribuições de dezassete investigadores que nela se reúnem, releva menos o lado substantivo da cartografia da intervenção de vinte e um críticos de teatro em periódicos canadenses, ao longo de dois séculos (desde os tempos prévios à Federação até aos nossos dias), atendendo a que esse mapeamento se destinou, sobretudo, a testar a conjectura de que a crítica, enquanto género discursivo autónomo, teria influenciado a «evolution of English-Canadian theatre and culture» (cf. Wagner, 1999b: 14).

Ao tentarem compreender a «maturation of indigenous theatre» (*Idem*), os investigadores desenvolvem, todavia, uma metodologia que põe em evidência a contribuição da crítica jornalística tanto para essa maturação, quanto para o confronto do sistema teatral local com os «world cultural values» (*Idem*). Aproximando-se do dialogismo que atrás se viu ser sugerido por Isabel Capelo Gil (cf. 2011a: 12; 2012), tal abordagem do sistema teatral como rede comunicativa complexa, no interior do qual a crítica jornalística é sopesada paritaria-

mente, conduz os diferentes ensaístas à formulação de articulações internas e externas que evidenciam zonas problemáticas muitíssimo interessantes, na medida da sua possível replicação em diferentes sistemas teatrais. Entre estas, destacam-se o relacionamento das variações socioculturais e de financiamento do sistema teatral com as afinações do sistema crítico (preponderando ora os ‘reviewers’, ora os ‘critics’, ora, ainda, os ‘paid publicists of the theatres’, cf. Wagner, 1999b: 18); a tensão estética e política local / global como motor da progressiva invenção de uma identidade teatral canadense (o estabelecimento de fronteiras a que o título da antologia se refere)¹⁰³; ou, ainda, na análise de textos críticos mais recentes, como associam a transformação do respectivo quadro valorativo não só com a exploração dos agenciamentos ‘particulares’ pós-modernos, mas, também, com a evolução interna do próprio fazer crítico.

Entre os vários exemplos possíveis desta perspetivação cruzada, escolhe-se o artigo «Journalist or critic? Brian Brennan at the *Calgary herald*, 1975-1988», assinado por Diane Bessai, porque nele se tratam com grande inventividade dois tópicos que se vêm seguindo nesta tese. Assim, como o título explicita, foi o debate acerca do género discursivo e relação nele estabelecida com a função desempenhada pelo crítico, seja no sistema dos *media* seja no sistema teatral, que a autora considerou verdadeiramente digno de nota ao estudar o percurso desenvolvido por Brian Brennan, ao longo de treze anos, no jornal de grande tiragem *Calgary herald*. Observando que, no início da sua colaboração com o diário canadense, Brennan preferia classificar-se como ‘repórter’ e não como crítico, Bessai (cf. 1999: 336-337) decide investigar se tal precisão terminológica traduziria o seu reconhecimento implícito de não possuir formação ajustada ao desempenho do cargo¹⁰⁴. Mesmo tendo descoberto que Brennan iniciara a sua carreira de jornalista na secção de crime do *Calgary herald* – cumprindo, depois, o seu tirocínio para *reviewer* («as a member of the entertainment department of the *Herald* he also reviewed film, popular music, and

¹⁰³ Este é um ponto particularmente estimulante para quem estuda o sistema teatral português, na medida em que Portugal – tal como o Canadá – jamais ocupou uma posição central no polissistema teatral do Ocidente. A sua condição de periférico intensificou, aliás, a necessidade de uma negociação permanente com os centros de prestígio, situação complexa que muito ganharia em ser repensada através do conceito de ‘tradução’, não só na sua referencialidade objectiva (já Almeida Garrett reverberara as importações constantes, mas nem sempre felizes, do reportório francês, cf. Quadrio, 2011b: 4), mas, igualmente, enquanto estratégia para operacionalizar o dialogismo sugerido por Capelo Gil (cf. *infra*, ponto II: 2).

¹⁰⁴ No sítio pessoal, Brennan descreve o seu variegado percurso profissional: «[o]ver the course of his varied career he has worked as a golf caddy, lounge waiter, customs officer, nightclub pianist, church organist, radio news announcer, and a featured storyteller on CBC Radio’s *Daybreak Alberta* – a popular program heard across the province» (cf. <http://www.brianbrennan.ca/moreBrian.html>).

books», *Ibidem*: 336) –, Bessai revela, igualmente, que, na juventude, para além de espectador assíduo de grandes produções teatrais, o crítico se iniciara em várias práticas artísticas, tendo chegado a actuar como amador na Dublin Shakespeare Company (Brennan nascera em Dublin, em 1944, mudando-se para o Canadá, em 1966).

Ora, quem conhece o perfil dos vários críticos que, ao longo do século XX, foram trabalhando nos órgãos de comunicação social portugueses, sabe que grande parte deles cumpriu uma trajectória profissional bastante similar à de Brennan, adquirindo tarimba não só redigindo sobre matérias muito diversas, mas cultivando, outrossim, quase todos os géneros jornalísticos (e quando Brennan invocava a sua condição de repórter, talvez quisesse referir-se, também, às inúmeras notícias, reportagens e entrevistas que escrevera e que continuou a escrever, mesmo após se tornar crítico a tempo inteiro)¹⁰⁵.

Assim sendo, e tendo em vista a sua possível adaptação à realidade nacional, julga-se interessante acompanhar a fina análise a que Diane Bessai submete os textos críticos de Brennan, dado ter sido neles que a ensaísta detectou uma progressiva e sustentada conscientização do seu exercício da crítica, que se estende desde um *incipit* fortemente polemista, onde uma «no-nonsense crusade for standards» (*Ibidem*: 337) o levava a classificar uma representação apenas como ou 'boa' ou 'má', ancorando-se exclusivamente numa gestão leviana do (seu) gosto e deixando à universidade as valorizações críticas:

[w]hile in a 1977 seasonal retrospective he claimed the right to don black robes and pass judgement on the season generally,' he hastened to assure his readers that this was a 'kind of post-season consumer report,' not 'a detailed (or definitive) critical assessment.' That he would leave to the academics and theatre historians (11 May 1977) (*Ibidem*: 338);

passando, depois, pelo reconhecimento do sistema e dos leitores¹⁰⁶, que lhe advirá de um refinamento das suas análises e da sua capacidade valorativa, as quais praticava então em dois géneros jornalísticos diferentes – a crítica ('*review*'), mais informativa, e o comentário, no qual revia problemas estéticos e culturais (nomeadamente a constituição de um teatro nacional de qualidade) –, alimentados ambos pela cultura teatral que ia adquirindo ao

¹⁰⁵ Joaquim Benite exemplifica bem este tipo de percurso (cf. Seródio, 2013).

¹⁰⁶ «Brennan's general approach to theatre at this time in large measure reflected the tastes of a middlebrow journalist with a penchant for sharp remarks based on his sense of a familiarity with the theatre superior to that of his average reader. As already noted, he wanted theatre to be convincing and probing in rendition, and drama to be contemporary in theme and preferably well made in structure. In addition, Brennan regarded political theatre as propagandistic, and overt theatricalism as distracting and self-indulgent. He preferred comedy to be witty rather than slapstick, musicals to be tuneful and the lyrics clever» (Bessai, 1999: 341).

assistir a peças fora do Canadá e frequentado festivais internacionais de teatro, embora «[h]e never changed his view of himself as an incisive voice in terms of success or failure, good theatre or bad, which is to say that in practice his strongest tendency was to attack rather than nurture» (*Ibidem*: 341); e terminando, já na década de oitenta, pela sua plena assunção enquanto crítico – chegando mesmo a definir que função atribui ao seu papel: «[c]riticism [...] exists to provide an arm’s-length assessment of artistic achievement [...] and frequently it must damn as well as praise» (texto de 26 de Abril de 1980, *apud Ibidem*: 345) – e a rejeitar decididamente a tutela da universidade:

[...] after a session as visiting fellow at the National Critics Institute at the O’Neill Theatre Centre in Waterford, Connecticut, and now ‘a certified member’ of the newly formed Canadian Theatre Critics Association, Brennan was no longer prepared to give way even to the academics as arbiters in theatre criticism. In a commentary about the ‘Canadian Theatre Today’ conference in Saskatoon, he attacked an unnamed ‘Kingston academic’ (Richard Plant of Queen’s University) for presuming that Western and Maritime newspaper critics, in Brennan’s imprecise recall, are all former sports reporters and not worth bothering about (*Ibidem*: 345).

1.2.2 = Yael Zarhy-Levo: a integração da crítica no processo de ‘mediação’

Entre os vários estudos tratados neste ponto II: 2, as duas obras de Yael Zarhy-Levo distinguem-se pelo facto da sua autora ter sinalizado claramente um conceito (‘*mediation*’) ao qual subordinou todas as intervenções que, de modos diversos, (des)constróem a ‘reputação’ teatral, perspectiva que sumariza, na introdução a *The making of theatrical reputations / Studies from the modern London theatre*:

[...] how do these authorizing figures and these configurations of interrelated parties, modes, or mechanisms that help organize what I call *the processes of mediation* operate in the theatre and how does mediation influence the status of an event or the position of a company or playwright in the cultural or historical memory? (Zarhy-Levo, 2008: 1).

Parece ser evidente, todavia, que, entre este ensaio de 2008 e *The theatrical critic as cultural agent / Constructing Pinter, Orton and Stoppard as absurdist playwrights* – livro que editara em 2001 –, Zarhy-Levo apurou significativamente a sua abordagem do «field of

theatre history from a socio-cultural perspective» (Zarhy-Levo, 2001: 1), pois no primeiro trabalho avançava apenas com «the hypothesis, underlying this entire book, of the central role of theatre critics, and more particularly theatre reviewers, in the processes of accepting individual playwrights into the theatrical canon, as well as in the subsequent formation of a theatrical trend» (*Ibidem*: 4)¹⁰⁷. Aliás, o desvanecimento dessa centralidade reconhece-se até na escassez, quantitativa e qualitativa, da bibliografia indicada para ilustrar o «growing interest [...] in theatre criticism», «[d]uring the last three decades» (*Ibidem*: 6), pois, apesar de escrever já no final da primeira década do século XXI, a autora refere ou obras teoricamente desactualizadas – como *The critics* (1976), de Lehman Engel, e *Criticizing the critics / Humanistic studies in the communication arts*, de John W. English (1979) – ou *Fringe and fortune / The role of the critics in high and popular art*, investigação que Wesley Monroe Shrum Jr. elaborou em 1996, acerca do Edinburgh Festival Fringe, sobretudo (pre)ocupado com a caracterização sociológica do(s) público(s), dado ter tomado como objecto um acontecimento duplamente peculiar, seja por se tratar de um dos mais significativos festivais internacionais de artes performativas – ocasião em que a crítica, confrontada com o número avassalador de produções mostradas, vê sempre limitada a sua liberdade de escolha –, seja, na medida em que o Fringe decorre paralelamente ao Edinburgh International Festival, redobrando, portanto, uma oferta já de si inabarcável (cf. *Ibidem*: 6-7).

Mantendo a sua ancoragem na teoria sociológica de Pierre Bourdieu – nomeadamente na autonomia dos vários «champs» que, através do dinamismo relacional gerado pelo confronto entre os respectivos agentes, formam uma determinada sociedade – a investigadora que, em 2001, apenas se propusera aplicar de «Bourdieu's view of the agents' functions and strategies» aos «theatre critics [...], with special reference to the phenomenon of theatre critics' role in a playwright's acceptance into the theatrical canon and the subsequent impact of this acceptance on the formation of a theatrical trend» (*Ibidem*: 1), alarga a sua ponderação, em 2008, à influência de todas as «authorizing figures» que operacionalizam o «processes of mediation» e, assim, pelo exercício da 'violence symbolique' (cf. Bourdieu & Pas-

¹⁰⁷ «Reviewers serve as institutional agents with regard to a new theatrical product. They are mediators who, endowed with the establishment's authority, provide an initial legitimation for playwrights whose acceptance into the theatrical canon have not yet been determined. According to such an approach, **critical practice** is viewed as the means by which the agents, namely **theatre critics**, fulfil their particular function» (Zarhy-Levo, 2001: 4. *Sn*). Como daqui se depreende, a investigadora não distingue claramente entre 'theatre critics' e 'reviewers', embora entenda ambos como 'frontline critics' (cf. Cardullo, 2007: 8. V. ainda *supra*, nota 8).

seron, 1971: 13 sgg.), procuram influenciar a estabilização e hierarquização das diferentes dimensões dos eventos teatrais na «cultural or historical memory» (cf. Zarhy-Levo, 2008: 1).

Trabalhando, em ambas as obras, a partir de estudos de caso, Zarhy-Levo debruçara-se, em 2001, sobre o «process of [...] acceptance and establishment» dos dramaturgos britânicos Harold Pinter, Joe Orton e Tom Stoppard «within the local context of the British Theatre and [...] within the larger context of the group of European playwrights associated with the label ‘Theatre of the Absurd’ (cf. Zarhy-Levo, 2001: 2); aprofundando essa orientação, no volume de 2008, quando intenta cartografar todas as instâncias de mediação que, na cultura local e global, conferiram um estatuto de excepcionalidade a quatro eventos teatrais concretos, uma distinção que justifica por considerar «as a major contribution to the development of London (and British) theatre in the 1950s and 1960s» (Zarhy-Levo, 2008: 5) cada um dos casos estudados, a saber: a estreia absoluta de *Look back in anger*, de John Osborne, pela English Stage Company (uma encenação de Tony Richardson que subiu à cena em Londres, no Royal Court Theatre, em Maio de 1956); a trajetória do Theatre Workshop, companhia inglesa fundada em 1945, por Joan Littlewood; e os percursos dos dramaturgos John Arden e – novamente – de Harold Pinter. (cf. *Ibidem*: 3-5)¹⁰⁸.

Ao procurar acautelatar possíveis reparos à desatenção a que votara os relevantes «aesthetic issues» de cada um dos quatro exemplos, a investigadora israelita sintetiza o seu programa teórico, gesto através da qual sinaliza, pela primeira vez, os três grandes campos de mediação de uma criação teatral: a produção, a promoção e a avaliação:

I am fully aware of the importance of, but rather than presenting a literary study of specific plays or an analysis of specific productions, I want to look at the *ways* in which the artists and their work are constructed, championed, or judged by those who mediate their drama and, just as important, to look at the course taken by the artists themselves as participants in the mediation endeavour (*Ibidem*: 5. *SdA*).

Ora, páginas adiante, Zarhy-Levo esclarecerá que estes três pólos não permanecem estanques, na medida em que «the theatre companies, individual plays, individual productions, and individual playwrights (including the poetics of the playwrights) are all **subject to** and **subjects of** mediation», condição (inter)mutante que depende de três invariáveis:

¹⁰⁸ Qualquer dos estudos desenvolvidos não se organiza, especificamente, a partir da mediação crítica, incidindo, o primeiro, «on an artistic event and its participants» (Zarhy-Levo, 2008: 3); o segundo, sobre «a theatre company and the contributors to its developmental course and reputation» (*Idem*); e, o terceiro e o quarto, sobre as carreiras dos dramaturgos britânicos John Arden e Harold Pinter (cf. *Ibidem*: 4-5).

«placement, forces, and channels» (cf. *Ibidem*: 7. *Sn*). Tal concepção relacional do fenómeno acolhe um condicionamento espaço-temporal que «defines the position – center or periphery, high or low – of the subject, and also locates it within the overall context of the theatre tradition (i.e., influences and innovations) with respect to its distinctive theatrical expression» (*Ibidem*: 8). A localização na «theatre tradition» – ou seja, o seu «placement», que a autora define como sendo «characterized by an aggregation of diverse traits or attributes that differentiate the subject from others of the same sort (i.e., companies, plays, productions, or playwrights)» – indicia a formação de um «cluster of characteristics», cuja associação, tornada na «unique multidimensional fingerprint associated with the subject» (cf. *Idem*), dependerá do sujeito em questão:

[i]n the case of a company, the cluster of characteristics draws on some, but not necessarily all, of the following: the repertoire (e.g., preference for dramas of specific eras, of particular playwrights, or particular thematic concerns); the specific staging styles; the locale of the theatre or other venues of performance; the target audience; the nature of the cast's training and work methods (such as collaborative teamwork); and the company's ideology, manifestos, or declared agendas (such as a writers' theatre or theatre of the people). A playwright's poetics or a play will be attached to a cluster of attributes too – such as those pertaining to thematic concerns, devices, setting, dialogue, and characters – that typify the theatrical expression in terms of influences and innovations. The cluster associated with a company will differ from that associated with an individual playwright in terms of scope and potential traits (*Idem*)¹⁰⁹.

Estabelecidos os 'lugares de mediação', Zarhy-Levo (*Ibidem*: 10. *Sn*) define as 'forças de mediação' com sendo «those individuals and organizations that determine the **value** of the theatrical works and the **standing** of the theatre creators. They act to introduce, assist or constrain, support, promote, and **evaluate** theatrical works and theatre creators». Face a um conjunto tão alargado e diversificado de intervenientes, a investigadora secciona-os em «in-house mediators» e «external mediators» (*Ibidem*: 10), papéis que não estão «inherently tied to specific figures; hence a particular role can be exchanged among different mediators or shared by them, and a single figure can – even simultaneously – fulfill several such roles» (*Ibidem*: 10-11):

[i]n-house mediators are those who partake in one way or another in the production of plays, such as artistic directors (assistants, or associate directors) of theatre companies, members of the

¹⁰⁹ Zarhy-Levo (cf. *Ibidem*: 8) distingue entre 'clusters', designando por «*niche*» determinadas características associadas a uma companhia e por «playwright's *construct*» aquelas que singularizaram um dramaturgo «or the poetics of the dramatist».

councils or boards of theatre companies, directors, and producers. Whether theatre practitioners or administrators, the in-house mediators themselves, or as representatives of the association they serve, are subject to external mediation. **External mediators** – reviewers, journalists, interviewers, critics, academics, members of various official / cultural committees and of funding bodies – respond to, construct, and assess the work of a company or the dramatic works of individual playwrights. External mediators practice their authority by reporting, commenting, supporting, assisting, and promoting – or alternatively, by refusing to support, in which case they pronounce their critique or dismiss the subject of mediation out of hand (*Ibidem*: 10. *Sn*).

Em último lugar, a autora explicita quais os ‘canais de mediação’, não sem frisar que estes espaços de ‘comentário’ «are bound to institutional frames or regulations» (*Ibidem*: 13). Assim sendo, enumera: (i) os vários tipos de *media* «that convey the description, analysis, and evaluation of the plays, productions, companies, playwrights, directors, actors, or other theatrical practitioners and activities» (*Idem*)¹¹⁰; (ii) os canais ‘in-house’ (classificação que não sendo aqui utilizada por Zarhy-Levo parece recobrir adequadamente as «program notes accompanying productions, advertisements publicizing theatre productions (such as posters), and theatre company brochures and manifestos», *Idem*); (iii) os canais institucionais: «[t]heatre competitions for awards or grants also constitute mediatory channels by virtue of their function of and potential for advancing theatrical enterprises» (*Idem*); (iv) os festivais: «[t]heatre festivals provide public exposure of works and practitioners, but they are often also markers of status, which in turn further cultivates the reputation of theatrical individuals, plays, productions, or companies»; e (v) as publicações em livro das intervenções dos vários mediadores, que – assinadas por «critics or scholars» – «also disseminate their evaluations, critiques, and analyses or cultivate the reputation of theatrical works, activities, or individual careers».

Ao se ter apresentado, sem qualquer contra-argumentação, o processo de mediação, tal como Zarhy-Levo o sustentou em 2001 e desenvolveu em 2008, visou-se possibilitar, sobretudo, a respectiva comparação com o modelo defendido neste tese, que se encontra mais próximo da abordagem histórico-genológica desenvolvida no volume coordenado por Marianne Bury e Hélène Laplace-Claverie, *Le miel et le fiel / La critique théâtrale en France au XIXe siècle* (investigação já discutida *supra*, no subponto II: 1.1.2). Sendo inegável a

¹¹⁰ «The press as a mediating channel, for example, is employed by in-house and external mediators alike: the former use it to announce a forthcoming production or to introduce a new playwright; theatre critics use it to review new productions; journalists or critics (at times also theatre practitioners) use it to publish articles on or interviews with theatrical figures and to cover or comment on theatrical festivals; and gossip columnists use it to titillate their readers with exposés relating to the social life, marriages, and affairs of theatrical figures» (*Ibidem*: 13).

coerência teórica alcançada por Zarhy-Levo, deverá sublinhar-se, todavia, que, mesmo insistindo na fluidez intermitente dos papéis, a autora tende a privilegiar o agenciamento desencadeado pelos «in-house mediators» (*Ibidem*: 10). Ilustrativo de tal ponto de vista parece revelar-se a escolha dos casos abordados em ambas as suas obras, todos eles centrados ora em dramaturgos, ora em textos dramáticas e, só lateralmente, nos respectivos encenadores (os quais, ainda assim, não deixam de se integrar naquela subdivisão). Ora, o contra-argumento mais relevante a esta hierarquização reside na verificação, avançado pela mesma Zarhy-Levo, de que todos os agentes podem ser 'subject to and subject of mediation'. Supondo as quase inumeráveis combinações facilitadas por esta comutabilidade, que se aceita, não é difícil admitir que um modelo que apontasse para uma inter-relação sempre variável de sistemas descrevesse melhor a efectiva complexidade dos agentes co-presentes no universo teatral. Presumir uma organização piramidal destes mesmos sistemas parece antecipar, desde logo, perdas relevantes de informação, pois os elementos colhidos em cada um deles tenderão a apontar para um vértice centralizador, inviabilizando, assim, a dinâmica interna de cada um deles. À tréplica de que a consideração destas objecções inviabilizaria o estudo do campo teatral por um aumento incontroável da informação retorque-se que o desmembramento desse fluxo indiscutível terá necessariamente de passar por investigações intrassistémicas, justamente o ponto que se vem aqui sustentando e que – no limite dos limites – é também concretizado pela própria Zarhy-Levo, ainda que no campo dramaturgico.

Para melhor se evidenciar que o estudo do sistema teatral segundo a multiplicação concentracionária de agenciamentos não responde às duas perguntas que a autora lançou, em 2008, acerca do *modo* de funcionamento (o já citado duplo 'how' que – cf, *supra*, Zarhy-Levo, 2008: 1 – dirige à intervenção dos agentes e aos resultados dessa mesma operação), observe-se um breve exemplo por si fornecido:

Joe Orton's third performed play, *Loot*, illustrates the effect of a prominent director on the reception of a play and on the career of the playwright. *Loot* was first produced in London in 1966 by Oscar Lewenstein and directed by Charles Marowitz. Marowitz had acquired a reputation as a drama critic, playwright, and director, committed to new and experimental theatre (e.g., his work with Peter Brook on the production of *King Lear* in 1962 and during the Theatre of Cruelty season in 1964). In addition to directing *Loot*, Marowitz published an article in the *Guardian* a week prior to its opening in which he commented on Orton's dramatic innovations. Marowitz's authoritative standing as a director and critic **probably** contributed not only to the favorable reception of the play – it received the *Evening Standard* Drama Award in 1967 for best play of the year – but also to the positive turn in Orton's career. Through his active promotion and by virtue

of his reputation, Marowitz also influenced the eventual critical perception of Orton's poetics as a playwright, that is, the "Orton" construct (*Ibidem*: 11. *Sn*).

Ora, para que se superasse a zona – sujeita aqui ao «“Orton” construct» – pouco esclarecedora da ‘probabilidade, na qual a autora abandona o leitor, tornar-se-ia necessário que – intrassistemicamente – antes se tivesse investigado, e referem-se apenas algumas das questões possíveis, qual o grau de aceitação de Orton quando se preparava para estrear a sua terceira peça; se o produtor Oscar Lewenstein era (re)conhecido como ‘fazedor’ de sucessos; se a tripla reputação de Charles Marowitz «as a drama critic, playwright, and director» lhe granjeara o mesmo tipo de aceitação nos três sistemas; ou se o «new and experimental theatre» não corresponderia já a uma expectativa do público londrino das décadas de 50 e 60 do século XX.

1.2.3 ≠ Bert Cardullo: o regresso do cânone

Ao contrário da maioria dos estudos que se vêm apresentando, os do professor norte-americano Bert Cardullo não reflectem sobre a crítica jornalística de teatro segundo um ponto de vista historiográfico, centrando-se, ao invés, na exploração dos seus papéis estético e sociocultural, a cuja rarefacção atribui, aliás, a decréscimo de qualidade da nova dramaturgia e, concomitantemente, a instabilização do trabalho que vem desenvolvendo, enquanto ‘*scholar*’ que justamente se dedica ao ‘*dramatic criticism*’:

[...] one could argue that American drama these days is in serious trouble, not because it lacks talented artists in every area of activity (actually, the number of such talented people has rarely been higher), but because it lacks an informed and committed criticism – theater criticism, that is, not dramatic criticism of the kind practiced by me in the majority of this book (Cardullo, 2007b: 7).

Inovadora quando, ao mesmo tempo que assume a sua indispensável articulação conceitual¹¹¹, defende a clara desagregação de funções entre o ‘*dramatic criticism*’ e o ‘*theater criticism*’, e tanto mais surpreendente provindo de um académico, a maioria dos quais menospreza a crítica de teatro não académica, a pragmática concepção de Cardullo traduz-se em sucessivos mapeamentos da intervenção do ‘*theater critic*’ na contemporaneidade teatral dos EUA, figura que define como «anyone who comments on a play or production within, say, a year of its appearance» (*Idem*). O método utilizado para levar a cabo de canonização – seja na segunda parte de *American drama / critics: writing and reading* (cf. 2007b: 163 sgg), seja em *Serious dialogue / Interviews with theatre critics*, de 2008¹¹² – é o da entrevista longa, com representantes da ‘crítica competente e séria’ (cf. 2007b: 8; 2008b: X).

Naquela que parece constituir uma evidente recuperação, não do seu entendimento hesitante, mas do horizonte prescritivo para que T. S. Eliot (1956: 527) também apontara em «The frontiers of criticism» – quando nesse ensaio destacava o «serious literary journalism» –, Bert Cardullo avança, igualmente, com um propósito diferenciador similar, embora tomando como oponente não a academia, cujo triunfo Eliot simulara então acatar (v. *supra*, subponto I: 3.b), mas o ‘*reviewer*’, que pratica «what is called journalism, a technique created in the eighteenth century with the rise of democracy, the lowering of standards, and the growth of a large lay public that wanted to be informed quickly without troubling its brains too much» (Cardullo, 2008b: X).

Ora, ao tornar o género praticado em critério de qualidade – vincando a diferença entre ‘*journalism*’ e o que já denominara como ‘*criticism*’ –, Cardullo ultrapassa inteligentemente a confusa proposta em que Eliot se enredara no ensaio «The function of criticism», quando pretendia indexar aquele critério ao tipo de *media* (‘*newspapers*’ versus ‘*magazines*’) em que a crítica era publicada (cf. *supra*, nota 65). Todavia, desejando enfatizar o carácter intrínseco da diferenciação que agora propõe, o autor resvala para uma depreciação genérica da demais escrita jornalística sobre teatro, que, apesar de maioritária, considera impreparada, lisonjeadora do gosto médio de um público não menos mediano, edificadora

¹¹¹ No ano seguinte, esclarecerá melhor esta diferenciação: «[i]n the art with which we are concerned here, there are two distinct kinds of criticism, theater criticism and drama criticism. The former deals with performance – all elements of the production including the text-in-performance; the latter concentrates on text, with appropriate literary and cultural-historical comment. Talents for both kinds of criticism are not always present in the same person» (Cardullo, 2008b: XII).

¹¹² Faz-se notar que esta última obra reproduz quatro textos já publicados na compilação de 2007.

volúvel de reputações tão instantâneas quanto imerecidas (cf. Cardullo, 2008b: X). Se o empolamento desta clarificação¹¹³ se perceberá melhor atendendo ao quadro cultural sobre o qual Cardullo reflecte e que em nada se assemelha àquele que se viveu ou se vive em Portugal – o da vasta e diversíssima produção teatral norte-americana (com os seus desdobramentos entre o teatro comercial da Broadway, que busca o mero entretenimento de multidões, e o seu contraponto artístico, também subdividido entre a prossecução do modelo tradicional americano do ‘*domestic drama*’, que caracteriza a produção ‘*off-Broadway*’, e a radicalização experimental das criações ‘*off-off-Broadway*’), que é instantaneamente seguida por uma imprensa não menos numerosa e variegada –, não deixará a mesma de levantar dois problemas de monta, porque, por um lado, torna invisível a relevância sistémica da informação teatral, a qual, de acordo com a sua finalidade específica – diversa, portanto, da da opinião –, segue também a codificação própria dos géneros jornalísticos (pense-se, por exemplo, na entrevista, na reportagem, na notícia de apresentação de um evento teatral ou na fotolegenda); e, por outro lado, na medida em que, erroneamente, religa à metacrítica o ‘*criticism*’ – conceito que não se pode deixar de traduzir por crítica jornalística –, fazendo-o remontar à *Poética*, de Aristóteles (!). Ambas estas consequências negativas não invalidam, contudo, o interesse da sua controversa (e muito eliotiana) proposta para que seja recuperado o valor judicativo de uma crítica jornalística ‘competente e séria’, sem que esta exigência de rigor e saber a torne confundível com a crítica académica (cf. *Ibidem*: XII).

Talvez consciente, hipótese que não explicita, da ‘enormidade reaccionário’ que sugere – caso a consideremos à luz do desconstrucionismo crítico pós-moderno, que já antes se viu ser defendido por Judith Butler, e de toda a linhagem teórica em que o sustenta (cf. *supra*, subponto I: 3.c) –, Bert Cardullo refugia-se pragmaticamente numa argumentação empírica e decididamente provocatória, cujo desenvolvimento parece seguir duas estratégias distintas, mas complementares, de defesa e reproposição canónica da crítica jornalística (‘*criticism*’ que não ‘*journalism*’).

A primeira, como já foi dito, parte da sua declaração axiomática – bastante próxima, aliás, da tese defendida por Rónán McDonald, no mesmo ano, em *The death of the critic* – de que sem crítica o teatro representado e a escrita para a cena perdem qualidade estética

¹¹³ Enfatiza mesmo: «[...] do not confuse his work [*do crítico-jornalista*] with criticism, which was invented by Aristotle, designed for experts, dedicated to absolute standards, and practiced today by very few» (Cardullo, 2008b: X).

(princípio que ilustra com a relevância alcançada por dramaturgos a quem não reverbera o 'mau gosto' mas a menoridade estética, como Tony Kushner, Paula Vogel e August Wilson, cf. Cardullo, 2007b: 8¹¹⁴). Para 'encontrar e promover o 'bom teatro' (cf. *Idem*) – ou seja, para que exemplos semelhantes aos que avançou não se multipliquem –, Cardullo (cf. 2008b: X) sugere que a (verdadeira) crítica deverá carrear «his whole experience and expertise into the service of analysis, illumination, and interpretation», cumprindo assim o seu papel – único e indispensável – de 'frontline criticism' (*Ibidem*: XIII). Esta triagem – exigida por um público que insiste em lê-la (cf. *Ibidem*: XI-XII), e desejavelmente indiferente à animosidade 'espúria' e volúvel dos criadores¹¹⁵ – deverá olhar para os inevitáveis erros de juízo não como um acontecimento inibidor, mas como uma responsabilidade acrescida, pois, em larga medida, caber-lhe-á determinar «which plays will be studied, will be written about by drama critics, and, most important, which plays will be revived in the theater», *i.e.*, como é que a história do teatro, que não a história do texto dramático, recuperará e entenderá os espectáculos a que não assistiu:

[c]ompare the history of the theater before criticism was practiced with its subsequent history, and you see the difference between a chronicle fleshed out with snippets from other histories, from biographies and journals and the *obiter dicta* of amateurs (like Samuel Pepys), and a chronicle enriched by on-the-spot professional description, discussion, and evaluation. Just suppose, for example, that William Hazlitt – who makes Edmund Kean's London acting debut in 1814 sharp and exciting for us today – had been present at Shakespeare's Globe. Think of all the subsequent critical wrangling that would have been superfluous; think, positively, of the light that might have been shed

Conclui-se a observação desta primeira estratégia – só totalmente entendível caso se lembre que Cardullo (2007b: 8) ponderou o vastíssimo panorama crítico norte-americano

¹¹⁴ A frase é de tal modo polémica, que se considera indispensável transcrevê-la integralmente: «[h]ow else do you explain the elevation of such molehills as Tony Kushner and Paula Vogel (to name just two) into mountains? Or the sanctified self-segregation of the overrated and repetitive black dramatist August Wilson, to the point where he didn't want whites to direct his plays (or pay to attend them, either?), let alone criticize them in print? Good theater critics, unaligned and unafraid, would have made sure that false messiahs and peddlers and charlatans like these were shown as such. And only by doing so could such critics have made way for the real messiah to arrive. As I write, we still await his (re)appearance» (Cardullo, 2007b: 8-9).

¹¹⁵ «The first and least important reason for the critic's persistence is that the artist's resentment is often spurious. Usually it is nothing more than anger at an adverse opinion, dressed up as deep-seated hostility to the critic's profession. That anger is human enough, but is polemically spurious. It could be taken seriously only if artists were equally angry at good reviews. After a bad review the artist demands to know the critic's qualifications, but never after praise. The critic would be inhuman not to understand the artist's anger, but he would be silly not to persist in spite of it. The alternative would be to believe that the critic is qualified only when he praises» (Cardullo, 2008b: XI). Acrescentar-se-ia apenas que, apesar da manifesta divergência teórica, Wesley Shrum Jr. (cf. 1996: 26) acolhe esta paradoxal relação de amor / ódio entre críticos e criadores, em *Fringe and fortune / The role of the critics in high and popular art*.

no, dele seleccionando os exemplos em que reconheceu uma crítica ‘committed’, cuja sobrevivência da relevância cultural que lhes atribui entende advir da sua manifestação de «convictions in addition to personal views» – através de um desvio de que Northrop Frye não desdenharia, pois o autor (2008b: XIV-XV) defende que, no limite dos limites, a crítica não será propriamente uma arte paralela à arte, mas «a subject» intelectualmente concorrente com a vida, que é o «playwright’s subject»: «[t]hat is why the critic writes and why the reader, even the one who rarely goes to the theater, reads. The theater is a complex, significant, reflective, implicative *subject*», *i.e.*, a crítica mais do que avaliação estética é representação ideologicamente comprometida.

A segunda estratégia assenta na recolha de testemunhos dos críticos entrevistados, cuja indiscutível autoridade decorre de longas e bem-sucedidas carreiras (todos os críticos com quem Bert Cardullo dialogou nasceram antes da Segunda Guerra Mundial, intervieram nos jornais e revistas mais relevantes dos EUA e, na sua maioria, desempenharam bastantes outras funções de relevo no meio artístico, nomeadamente contribuindo como co-criadores em produções teatrais e cinematográficas¹¹⁶). Ao acrescentar sucessivas e convergentes ‘provas éticas’ à argumentação que desenvolvera nas introduções aos volumes de 2007 e 2008, Cardullo encontra o modo mais eficaz – não apenas teoricamente, mas recuperando uma tradição crítica que se desenvolveu e firmou fora das universidades – para (re)canonizar duplamente a função crítica, *i.e.*, canonizando-a enquanto prática que, apesar de limitada, considera indispensável à própria existência não tanto do teatro, mas do pensamento que o justifica e diferencia no espaço público (perspectiva convergente com a que, *supra*, se viu Manuel Gusmão defender); e, ainda, libertando a constituição do cânone crítico do regramento prescritivo que, por exemplo, Richard H. Palmer lhe intentara impor em 1988, no seu ensaio *The critic’s canon / Standards of theatrical reviewing in America*, quando sugere que a respectiva formação só poderá advir da observação e análise do trabalho efectiva e historicamente levado a cabo pelos críticos jornalísticos, perspectiva que também se defende nesta tese.

¹¹⁶ Eric Bentley, n. 1916 (*The new republic*); Robert Brustein, n. 1927 (*The new republic*, *Commentary*, *Partisan review*; *Harper’s magazine*); Richard Gilman, 1923-2006 (*American theatre*, *Commonweal*, *The nation*, *The new republic*, *New York times*, *Newsweek*, *Partisan review*, *TDR / The drama review*, *Tulane drama review* e *The Village voice*); Stanley Kauffmann, n. 1916 (*New York times*); John Simon, n. 1925 (*BloombergNews.com*, *National review*, *The new criterion*, *The new leader*, *New York magazine* e *The weekly standard*); Gordon Rogoff, n. 1931 (*American theatre*, *The nation*, *The new republic*, *Parnassus*, *Plays and players*, *Theater* e *The Village voice*; e, finalmente, Stark Young, 1881-1963 (*The new republic*).

2 ≠ A (NÃO) DEFINIÇÃO DE TEATRO: 'BETWEEN POETRY AND PERFORMANCE'

Instead of counting genres, which may be included or excluded from some type of studies, I suggest systematic inquiries into the concepts we apply. [...] I think what is needed is a broader concept of theatre and a more thorough systematic investigation into the wide field of theatrical events.

Willmar Sauter, *The theatrical event / Dynamics of performance and perception* (2000: 48-49)

The many registers of performance [...] have many registers of meaning. As a result, interdisciplinarity at the site of performance can feel like an epistemological conundrum of imponderable proportions.

Shannon Jackson, *Professing performance* (2004: 14)

Ao investigar-se, no capítulo anterior, a especificidade da crítica jornalística de teatro, frisava-se que o respectivo valor só poderá ser aquilatado considerando a sua dinâmica intra-sistémica de funcionamento. Ora, o estudo desta continuada problematização não poderá levar-se a cabo desconsiderando as tensões que, ao longo do século XX, originaram e constituíram o teatro enquanto objecto de reflexão – uma novidade teórica e pedagógica sem precedentes – e necessariamente, também, a sua correlata e decisiva influência na transformação da criação artística coetânea.

As relevantes consequências desta nutrição mútua tornam-se assaz evidentes nos capítulos finais da obra de Jonas Barish, *The antitheatrical prejudice*, muito embora – como sublinham Alan Ackerman e Martin Puchner, na introdução à colectânea *Against theatre / Creative destructions on the modernist stage*, cujos ensaios discutem a noção trans-histórica que Barish cunhou em 1981 – a mera sinalização dos indiscutíveis preconceitos antiteatrais da(s) modernidade(s) tornar-se-ia improdutiva se neles não se reconhecessem indícios perturbadores de uma tensão entre objectos, modos e destinatários da representação, consequência do estilhaçamento filosófico das noções de 'sujeito' e de 'tempo' que atingirá o coração mesmo do evento teatral, ao potenciar não só estratégias de diluição da personagem e da intriga, mas, também, recursos técnico-compositivos que cenicamente as exprimam. Assim, tais indícios deverão impelir o investigador a indagar «which particular understandings of the theatre stand behind the various forms of anti-theatricalism, what draws them to the theatre

that they would bother to attack it so vehemently, what values motivate these attacks, and from what position or discipline are they launched» (Ackerman & Puchner, 2006: 12). Foi, aliás, a co-presença e simultaneidade de uma aguda e permanente auto-reflexividade estética e formal em diferentes áreas artísticas – e, principalmente, como frisa Michael Fried (cf. 1998, 1967¹: 163. *SdA*), a intolerância da «modernist sensibility» ao teatro, dado que, sendo evidente que o «theatre has an audience – it exists for one – in a way the other arts do not», «[t]he success, even the survival, of the arts has come increasingly to depend on their ability to defeat theatre» – que esteve na origem de criações teatrais, as quais hipotecaram decisivamente a sua ‘legitimação’ enquanto objectos reconhecíveis pelo olhar convencional de um espectador herdeiro da tradição burguesa e romântica, ao se apresentarem como «a combination of celebration and critique» (Ackerman & Puchner, 2006: 15), *i.e.*, como jogos de sofisticadas (a)temporalidades e (a)espacialidades¹¹⁷.

Tal ‘revolução copernicana’ impôs, portanto, um substantivo alargamento do conceito de teatro, que agora se entende «[...] sometimes as a medium, sometimes as trope or idea, but always as a crucial configuration of relationships between ‘actors’ and ‘audiences’ that cannot be taken for granted and is subject to question from a variety of perspectives, including aesthetic, political, legal and technical ones» (*Ibidem*: 1).

Num excerto do ensaio, já atrás referido, que Yael Zarhy-Levo publicou em 2001 – «[t]heatre is approached throughout in its performance mode, rather than in its textual mode» de (Zarhy-Levo, 2001: 7) –, a oposição entre ‘*performance mode*’ e ‘*textual mode*’ poderia ser entendida como um modo pragmático e até intuitivo de separar o ‘texto dramático’ do ‘texto cénico’. No entanto, afigura-se quase ingénuo supor que a antítese não reflecta, ainda que inadvertidamente, o desassossego a que se vem aludindo e cujo entendimento artístico, não só se tornou crucial na ruptura moderna face ao logocentrismo que muitos atribuíram (erroneamente) ao predomínio multissecular da *Poética*, de Aristóteles¹¹⁸ – estética que teve o seu ápice com o Naturalismo oitocentista –, como distingue,

¹¹⁷ Para a intuição precoce, entre nós, destas ‘*creative destructions*’ veja-se o que Eduardo Scarlatti escrevia já em 1927, em *Ideias de outros*, acerca dos desafios que o surgimento das ‘fitas do animatógrafo’ haviam lançado ao fazer teatral: «substituído pois o teatro de acção pelo animatógrafo, resta-nos para a scena, – e não é pouco – a interpretação do movimento das grandes realidades interiores por um mecanismo semelhante mas infinitamente mais subtil. Ela traduzirá uma aproximação do absoluto da arte – como a grande iniciação leva a tocar a religião pura. O teatro nos seus aspectos mais elevados expande-se, em parte, nos domínios do imaterial» (1927: 14).

¹¹⁸ Não é oportuno desenvolver aqui a ambiguidade com que, na *Poética*, Aristóteles caracteriza a ‘*opsis*’ (‘espectáculo’, ‘encenação’), face aos demais elementos constitutivos da tragédia: «[e]xistem necessaria-
./...

até hoje, os criadores que entendem a encenação ou como ‘tradução’ literal de um texto dramático ou como a sua ‘instabilização’ criativa. Ora, Zarhy-Levo não poderia ignorar que, ao circunscrever o texto cénico através da palavra ‘*performance*’ – mesmo atendendo à pluralidade semântica de que esta se reveste em língua inglesa¹¹⁹ –, convocava, inevitavelmente, a encarnizada querela teórica moderna e pós-moderna em torno da prevalência dos conceitos de ‘*drama*’, ‘*theatre*’ e ‘*performance*’ para designar o objecto do respectivo campo de estudos. Acresce ainda que, como Bonnie Marranca acentuara já em 1996 – referindo-se especificamente à «American life», embora a sua qualificação seja igualmente válida para todos os espaços culturais que, desde o final da Segunda Guerra Mundial, tomaram como modelo o *way of life* norte-americano –, habitamos hoje uma «performance culture», que tende a estruturar «all aspects of individual and social activity around the paradigm of theater»:

[f]rom psychological therapies, politics, self-help books, and the training of athletes, to television programming, advertising, and video games, to big business and police techniques, the emphasis is on framing an activity in the triad of performer, audience, and event. Individuals are encouraged to structure and to view personal experience in terms of what I call “performance acts,” a form of self-conscious role-playing linked to the projection of certain imagery (cf. Marranca, 1996: 89).

A afirmação deste agigantamento performativo – cuja moldura, estabelecida através da interacção entre performer, audiência e evento, obedece à mesma clave linguístico-comunicacional que obrigou o pensamento contemporâneo – coloca, assim, problemas bastante

mente em cada tragédia seis elementos, que determinam a sua natureza. São os seguintes: **enredo, caracteres, elocução, pensamento, espectáculo e música**. Os meios de imitação são dois desses elementos, o modo de imitar, um, o objecto da imitação, três, e para além disto não há mais nenhum. Estes elementos foram usados, por assim dizer, por todos» (1450a, cf. Rocha Pereira, 2003^{8r}: 442. *Sn*). Note-se, apenas, que o conceito aparece, primeiramente, como modo de imitação, a par dos meios de imitação (elocução e música), distinguindo-se, portanto, das acções que constituem a trama (objecto e finalidade da tragédia, que integra os caracteres e o pensamento), para, linhas abaixo, ressurgir como aquele que contém os restantes elementos (*πάν / tudo*), em igual proporção («καὶ γὰρ ὅστις ἔχει πᾶν [...] ὡσαύτως», ll. 13-15; cf. edição de R. Kassel, de 1966, e a tradução inglesa de W. H. Fyfe, de 1932, ambas disponibilizadas *online*, no sítio da Perseus Digital Library). Assim, salienta-se apenas que radicam nessa ambiguidade quer a complexa articulação entre composição e encenação de um texto, quer a preponderância atribuída ao drama ou à cena, quer ainda a reconsideração da visualidade inerente à própria linguagem, independentemente do modo literário que o configure (cf. Frye, 1990, 1957¹: *passim*; e, sobretudo, o duplo sentido que atribui a *opsis*, no «Glossary»: «[t]he spectacular or visible aspect of drama; the ideally visible or pictorial aspect of other literature», *Ibidem*: 367).

¹¹⁹ Marvin Carlson sublinha esta ambiguidade, pois a palavra ‘*performance*’ tanto pode designar o «display of skills», o «display [...] of a recognized and culturally coded pattern of behavior» ou o «general success of the activity in light of some standard of achievement which may not itself be precisely articulated» (cf. Carlson, 2004^{2r}: 4).

mais vastos à escolha e à manipulação de uma daquelas três noções, os quais se reflectem, até, na primeira parte do nome – *i.e.*, ‘crítica jornalística’ –, dado que dela decorrerá a obrigação de ou tratar separadamente a ‘crítica jornalística de teatro’ e outra(s) crítica(s) jornalística(s) que tomem por objecto as artes de palco, ou, inversamente – considerando todas estas como «related performance events», subsumíveis numa ampla e unificada concepção de ‘*theatre*’ (cf. Postlewait, 2009: 2) –, enquadrar tal esforço crítico segundo um modelo teórico comum. Contudo, também esta segunda via se poderá revelar ineficaz, dada a sua tendência para um descontrolado alargamento de campo – já adivinhável, aliás, na relevância totalizante que Marranca confere aos «performance acts» –, em cujas fronteiras se poderão acolher tanto artes ou acontecimentos previsíveis – como «dance, opera, folk theatre, puppetry, [...] festivals, circuses» – quanto, ainda segundo Thomas Postlewait, eventos claramente disruptores de um conceito prevalentemente estético de teatro, como «parades, processions, spectacles, public conventions» (cf. *Idem*).

Um bom argumento para sustentar a necessidade de proceder a esta clarificação evidencia-se no abrupto limite *ad quem* que o académico norte-americano impõe àquela listagem caudalosa, afirmando não pretender – apesar de a sua investigação versar sobre «the performing arts and performance events» –

[...] to cover all of the psychological and social activities that might be considered under the broad idea of performance. Such matters as speech acts, the presentation of self in everyday life, sexual and gender roles, the performing self, and the nature of social roles in organizations and communities will not be examined in this book. Nor will I take up matters of performance and modern technology (cf. Postlewait, 2009: 270).

E conclui Postlewait, antevendo o perigo da frustração aporética a que poderia conduzir esta excessiva rarefacção conceptual: «[...] I recognize that some people wish to describe and analyze all of these activities as modes of ‘performativity’ or ‘theatricality,’ but when a concept means almost anything, it is in danger of meaning nothing» (*Idem*).

Aparentemente razoável e conciliador, já que visa a operacionalidade do estudo do teatro e a pacificação do respectivo campo, o discricionário critério avançado por Postlewait expõe-se através de um sofisticado e denso patchwork conceptual, tornado ainda mais diverso, quando apenas alude, sem que os desenvolva, a dois conceitos maiores («performativity» e «theatricality»), cuja marca linguística de auto-referencialidade (‘a qualidade do que é...’) inutiliza a sua adução desamparada. Evidencia-se, pois, a dificuldade de entender, não só, como é que Thomas Postlewait seleccionou o(s) evento(s) a excluir da sua fo-

calização (e esta seria a objecção menos interessante à sua proposta), mas aceitar, ainda, uma tranquilidade epistemológica que unifica numa síntese emaranhada e difusa várias décadas de reflexão sobre os matizes, que, ao longo do século passado, variegaram e transfiguraram a ‘imitação’ como fundamento do teatro ocidental.

Querendo resolver-se o problema através da mera transposição para língua portuguesa, verificar-se-ia que o acolhimento da palavra ‘performance’ foi, nela, mais tardio e o seu uso se restringiu – durante algum tempo e recorrendo-se a uma forma decalcada do inglês, aos campos da Linguística, da Teoria Literária e dos Estudos de Teatro –, sendo ainda mais recente e não de todo consensual a sua generalização como equivalente de ‘desempenho’ ou ‘proeza’. Mas, mesmo considerando a mais vulgarizada palavra ‘teatro’, não é esta menos ambígua em português do que ‘performance’ em inglês, dado que também ela se emprega indistintamente para nomear ou o texto dramático, ou a sua realização cénica, ou mesmo o espaço em que esta é apresentada (aliás, o vocábulo surgiu na Grécia Antiga, designando inicialmente apenas o **lugar** – *theátron* – onde os **espectadores** – *theómenoi* – se acomodavam para **ver** – *theáomai* –, estendendo-se depois o seu significado até abranger todo o edifício em que se assistia às representações – nele se incluindo, portanto, os locais destinados quer ao público quer à actuação –, a peça encenada e, ainda, o espectáculo propriamente dito).

A opção por ‘drama’ – termo que Aristóteles fixa na *Poética*: *drama*, do verbo ‘fazer’, *dráō* (1448a) –, não contribuiria igualmente para aclarar os traços distintivos do ‘fazer teatral’, devido, primeiramente, a um continuado entendimento da noção no âmbito restrito da Poética, como categoria textual do seu sistema de modos e géneros literários; e também – já modernamente, no seio de uma cultura académica tão porosa como é a portuguesa – porquanto se correria o risco de que o uso de tal designação fosse entendido como uma reificação do sentido de ‘texto dramático’, embora, desta vez, sob influência das teorizações que firmaram os Estudos de Teatro no espaço anglo-saxónico, as quais privilegiaram maioritariamente a palavra ‘*drama*’ em detrimento de ‘*theatre*’ e, mais ainda, de ‘*performance*’, por considerarem que através dela se evidenciava o carácter processual da criação teatral, na linha da «page-to-stage approach» (para além desta hipótese pragmática, Willmar Saunter aventa outras duas que explicariam, verosimilmente, este prudente conservadorismo: o peso do incontornável e sempre controverso cânone textual shakespeariano e a inexistência, durante a primeira metade do século XX, de encenadores britânicos e norte-americanos

comparáveis aos grandes criadores teatrais centro-europeus, cuja assombrosa revolução estética firmou o seu estatuto autoral, diminuindo consideravelmente a relevância antes dada ao dramaturgo, que, assim, se foi desvanecendo, cf. Sauter, 2000: 22-23).

Oportunamente, porém, a fortuna do conceito de drama sinaliza o plano teórico como o mais indicado para o reequacionamento da controvérsia que se vem apresentando. Pois, a reiterada experiencição de acções teatrais que parecem tornar opaco ou incompleto o conteúdo tradicionalmente recoberto pelos lexemas ‘teatro’ e ‘drama’ não colherá qualquer vantagem analítica da mera substituição de ambos por ‘performance’, solução formal apressada que apenas replicaria em língua portuguesa o já sinalizado ciclo de permanentes e escorregadias fugas significativas, que levou Sauter (*Ibidem*: 36) a interrogar-se sobre se a designação de «untitled event» não seria a mais exacta para isolar o objecto dos Estudos de Teatro, numa ironia oblíqua que, oportunamente, rememora o inaugural *happening* homónimo, protagonizado, em 1952, no Black Mountain College, por John Cage, David Tudor, Charles Olson, Mary Caroline Richards, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg, entre outros. Aliás, como insiste e bem Shannon Jackson, a caracterização e adensamento destas relevantes encruzilhadas conceptuais já só hoje ganham sentido enquanto manifestação de uma clarificadora filiação teórica:

[s]cholars continually find themselves rehearsing and revising various kinds of intellectual histories, recounting trajectories from Bakhtin or Bateson, from Turner or Goffman, from Dewey or Austin, from Derrida or Lacan, from Butler or Sedgwick. Depending upon a prior disciplinary affiliation, some may emphasize certain figures over others. To those who proceed from literary studies and linguistic philosophy, J. L. Austin is a rediscovered intellectual predecessor; Richard Bauman figures more prominently for folklorists just as Kenneth Burke does for social theorists, Victor Turner for anthropologists, Judith Butler for queer theorists, and so on. Marvin Carlson required an entire book – *Performance: A Critical Introduction* – just to describe the possible paths of intellectual influence. Any attempt to be comprehensive will inevitably exclude thinkers or craft chronologies that miss important connections (Jackson, 2004: 12).

É justamente considerando o modo como Willmar Sauter articulou tal debate com uma reflexão aprofundada sobre crítica jornalística, que se toma agora, como fio de Ariadne, o modelo indutivo que desenvolveu em 2000. Por si só, aconselharia (e justificaria) essa escolha a metodologia gradativa que o caracteriza, a qual, partindo de um elemento particular (o «theatrical event»), visa a já referida perspectiva global da «performance culture»¹²⁰,

¹²⁰ Sublinhe-se que ultrapassa em muito o âmbito desta tese seguir, pormenorizadamente, o desenvolvimento histórico da «performance culture», cujas bases foram lançadas em 1966, por Richard Schechner, no texto

organizando-se em torno de três núcleos: as «communicative functions of theatre», a perspectiva de uma «playing culture» e o enquadramento dos «contexts» (Sauter, 2000: 12).

Acresce que a elaboração desta nova metodologia resulta de o investigador sueco não ter encontrado na Semiótica um quadro teórico que albergasse, satisfatoriamente, os resultados da observação empírica da «actual experience a spectator had during a performance», colhidos no âmbito de um projecto de investigação em Estudos da Recepção, por si liderado. Tal desajuste é por si atribuído à incapacidade detectada naquela abordagem para ponderar dois tipos de factores fenomenológicos, que reputa de fundamentais: primeiramente, o grau de prazer obtido por um espectador quando assiste a uma dada representação, elemento que o académico verificou pesar decisivamente no entendimento e consequente ajuizamento que aquele formula acerca da mesma: «[...] spectators do not perceive 'signs' which they describe and interpret for a scholar; they perceive 'meaning' – and they have fun! Semiotics had no way of accounting for the pleasure and the enjoyment which spectators experience in the theatre» (cf. Sauter, 2000: 3); depois, a supremacia da actuação dos intérpretes sobre todos os demais acontecimentos artísticos no despertar dessa fruição intuitiva e do correlato processo de consciencialização, sendo incorrecto imaginar, portanto, a existência de uma mensagem «neatly packed and distributed to an anonymous consumer», independente do contexto – e, assim, do tempo – da representação: «the meaning of a performance is created by the performers and the spectators together, in a joint act of understanding» (cf. *Ibidem*: 2). Mas não só, pois Sauter aferiu, igualmente, que a empatia dos espectadores face à qualidade dos desempenhos sobrelevava, até, quer a sua diversa caracterização sociológica quer a finalidade da performance: «[t]his close relationship between the appreciation of the acting and the overall evaluation of the performance proved to be independent of the social background of the spectator and also independent of the type of performance» (cf. *Ibidem*: 3-4).

Ora, a falha detectada por Willmar Sauter torna-se aqui particularmente interessante, porque a sinalização do desenquadramento teórico de quem percebe a obra, necessariamente também, o crítico jornalístico de teatro, enquanto membro paritário do auditório, que só constrói o sentido mediante um processo recíproco de sintonia(s). Mais até do que para o *scholar*, que dispõe normalmente de um alargado lapso temporal até produzir a sua

«Approaches to theory / criticism» (cf. Schechner, 2003^{3r}: 1-25). Sobre esse percurso, cf. Shannon Jackson (2004: 40 sgg).

reflexão sobre um espectáculo, a aceitação dos resultados empíricos obtidos por Sauter implica que o valor da (quase) imediata intervenção do crítico jornalístico seja justamente repensado à luz desta relevante afectação perceptiva. Ver-se-á, porém, que – estranhamente – o académico não estendeu a interferência do factor tempo à pós-performance, decisão que o levará a sobrepor crítica jornalística e crítica universitária.

Sauter (cf. 2000: 6) ultrapassa a oposição entre texto e representação, de que se vem tratando, através da renomeação do conceito de teatro com um vocábulo que, embora neutro e abrangente – a saber: «event» (evento) –, nele privilegia a sua «physical reality» (*i.e.*, enquanto ‘fenómeno’, no sentido kantiano da noção, cf. Kant, 1989, 1787^{2r}: 272), pelo que o limita aos seus constituintes indispensáveis: «[t]heatre does not exist as physical reality unless it is an event including both performer and spectator». Como se infere, o conceito não se pretende quantitativo nem qualitativo, mas apenas descritivo – «I conceptualize theatre and other performative activities as events, not in the sense that they have to be major or important events, but because all theatre takes place as events» (cf. *Ibidem*: 11) –, numa ênfase do processo que, não somente e em definitivo secciona o teatro da literatura teatral, pois invalida o seu tradicional entendimento enquanto «‘work of art’» (*Idem*) de um encenador comparável «with an author of a piece of literature» (cf. *Ibidem*: 11-12), como desmonta, por não abarcar nem o todo nem as partes, a ultrapassada imagem do teatro como ‘arte mista’, resultado da agregação heteróclita de

[...] literary texts, art like set designs and costumes, sound and music, and also more specifically the art of acting (maybe the only element which might be considered genuinely theatrical). All these elements are coordinated by a director or by someone else with similar responsibilities, who thereby is assumed to create the “work,” and could be equated with an author of a piece of literature (cf. *Ibidem*: 11).

Assim, o significado das «stage actions» – sintagma não marcado, que soluciona a ambígua divisão aventada por Thomas Postlewait, já que se abre a acções não-artísticas, sem a exigência de precisar limites entre ambas – só se produz na exacta medida do entrelaçamento que se dá *durante* o evento entre apresentação e percepção. Da concretização deste fenómeno depende a abertura de um «communicative field» – adjectivo utilizado por Sauter para englobar os dois traços distintos mas interdependentes do panorama que institui: a) a comunicação como finalidade de todas as acções e reacções teatrais; b) o consenso acerca da situação posta em cena como finalidade da comunicação teatral –, cujo percurso deverá envolver performer e espectador numa experiencição tridimensional:

[t]he *sensory* level describes the interaction between performer(s) and spectator(s) as a personal relationship. The spectator perceives the physical and mental presence of the actor and reacts to it more or less spontaneously, just as the actor senses the presence of an audience, its size as well as its mood. The *artistic* level makes the theatrical event different from everyday life. What happens on stage is not real life; it is a presentation with some kind of artistic merits which can be appreciated by the audience or not. The *symbolic* mode of communication, finally, is a consequence of the artistic otherness of the event: meaning can be attributed to the artistic actions. At this point I want to underline the importance of the interaction between presentation and perception: nothing is symbolic in itself unless it is perceived as such by the observer (cf. *Ibidem*: 6-7).

A eficaz activação da função comunicativa sensorial é tão indispensável ao sucesso do evento quanto são óbvios, mas não facilmente averbáveis, os sinais que a explicitam, sejam os trabalhados pelo performer – a sua «physical appearance as well as a number of mental qualities and moods» –, seja a reacção emocional e cognitiva do espectador: «[a]ffection, expectation, and recognition are just a few of the possible reactions. Other possibilities could be added, such as curiosity, attention, excitement, or, in negative terms, repulsion, disregard, and fatigue» (cf. *Ibidem*: 8). É no segundo nível – o nível artístico – que Willmar Sauter localiza «the aesthetic pleasure a spectator receives from the presentation and the judgment made about the performer» (*Ibidem*: 9), processos que dimanam tanto da comunicabilidade das «encoded actions» – resultantes do modo como o performer, nas suas competências psicossomáticas, resolve a exigências colocadas pelas diferentes codificações de género (*genre*) e estilo –, quanto, analogamente, da proficiência do auditório para as descodificar (cf. *Ibidem*: 8-9). O nível simbólico – o terceiro e último – tem sido reiteradamente entendido pelos Estudos de Teatro como aquele que propriamente constitui o seu objecto¹²¹. Todavia, Sauter enfatiza – bem, entende-se – que a funcionalidade comunicacional deste estádio deriva de intérpretes e público alcançarem um consenso acerca de que «encoded actions» adquirem uma função performativa que as transmute em «embodied actions», *i.e.*, «the activities of the performer which aim at the presentation of fictional images» (cf. *Ibidem*: 9):

¹²¹ Quanto à designação deste terceiro nível, Sauter (2000: 6) esclarece que substituiu, nesta obra, o adjetivo 'fictional' por 'symbolic', dado que, naquele a que anteriormente recorrera, se pressupunha a orientação de todas as acções no sentido da composição de uma ficção, hipótese invalidada por muito do teatro contemporâneo, onde prevalece a sugestão de sentido(s). Acrescenta, ainda, que a reclassificação lhe permitiu também estender este modelo de análise a eventos não artísticos: «[t]oday the concept of fiction seems to me too limited, since the transformation of actions into various meanings does not always produce fiction in the traditional sense of the word. I think that a symbolic level of communication is also more appropriate when we want to leave the traditional theatre world in order to consider private or public ceremonies, the rhetoric of political speeches, theatrical aspects of sports, etc».

[n]evertheless, I want to underline the fact that the fictional character is created by the performer and the spectator together. There is no Hamlet on stage: he is only in the mind of the spectator, aided through the images presented by the performer. Even on this level the spectator reacts emotionally (for instance, through identification or empathy with a fictional figure) and intellectually by interpreting the actions on stage (*Idem*)¹²².

Assim, a ténue fronteira *meaning / meaningless* de uma performance é radicada por Sauter nesta complementaridade processual, equitativamente emocional e racional, pois o espectador só atribuirá sentido a uma acção – e salienta-se que, ao admitir a possibilidade de descodificação e valorização, o académico recusa qualquer veleidade de uma ingénua unicidade significativa – na justa medida da sua integração no jogo desempenhado pelo(s) intérprete(s): «the processes of creating and experiencing theatre are united through the act of playing, through the mutual contact between performer and spectator» (*Ibidem*: 5). É no contexto histórico-hermenêutico gizado por Hans-Georg Gadamer que Sauter fundamentará esta íntima conexão entre evento, jogo e sentido, recorrendo sobretudo a três noções. A primeira delas – como agora se verificou – é a noção de ‘fusão de horizontes’, quer como o acontecimento que possibilita o encontro entre entendimentos diversos (o «dialogic event of understanding»), quer ainda como diálogo linguístico somente inteligível através de acordo quanto à ressonância histórica presente na linguagem (cf. Dostal, 2002: 3)¹²³. A segunda

¹²² Mais à frente, o ensaísta precisará que o ‘simbolismo’ característico das «embodied actions» pode resultar seja de uma construção performativa que explicitamente as apresenta como tal ao espectador (imaginando este, portanto, que a elas assiste como acções reais: por exemplo, a morte em cena), seja da atribuição consensual de um valor ‘simbólico’ a uma acção real ou a uma acção genologicamente codificada (*i. e., exhibitory e encoded actions*): «[t]hese “embodied” actions are mainly of two types: actions which are pretended by the actor to indicate a character’s movements or behavior and actions which are in a sense real actions, but which signify something fictional to the spectator. This means that embodied actions are either independent actions of the stage figure, which the spectator imagines seeing, or exhibitory and encoded actions, which carry a embodied meaning» (Sauter, 2000: 133).

¹²³ Chris Lawn e Niall Keane (2011: 52-53) clarificam bem a delicadeza, que não a impossibilidade, desta permanente negociação linguístico-cultural, seja ela sincrónica ou diacrónica: «[t]he horizon is not fixed but is constantly changing and modified little by little over time, not by the sheer weight of accumulated experience but by a process of expansion. A ‘fusion of horizons’ embodies a measure of agreement and this in turn is a partial understanding: ‘*Understanding is always the fusion of... horizons*’ [Truth and method, 1975, p. 306]. The thought here is that a horizon can be brought into contact with another horizon. Instead of one obliterating the other, a process of mutuality or fusion takes place. Gadamer’s idea is that this happens both down and across time, that is, diachronically and synchronically. There are many ways to comprehend the metaphor of *fusion* but the most obvious relates to understanding the past, although it includes interpersonal and even inter-cultural understanding»; «All understanding takes place from within an embedded horizon but that horizon is necessarily and ubiquitously interconnected with the past. It would be a mistake to say we are always locked into the past, but we are ceaselessly in a present through which the past speaks. This is the character of tradition itself, being made up of past, present and future. Our attempts at self-understanding have a forward-looking element (we are always projecting into the unknown future) but our understandings in the present constantly draw upon, fuse with, the past. The language through which we articulate the present resonates with the meanings from the past and they continue to be operative in the present».

noção – intimamente articulada com a primeira – é a de 'Vorurteile', «the importance of the observer's own view», segundo a expansão a que Sauter sujeita a palavra alemã utilizada por Gadamer: «[I]terally this German word means prejudice, but he breaks the word into its two parts, "Vor-Urteil," meaning prejudgment (i.e., the set of norms and values a person is equipped with at the moment of the encounter with an object)» (cf. Sauter, 2000: 5). Sublinhe-se que, ao acolher este provocatório conceito gadameriano, Willmar Sauter – vincando simultaneamente o seu decido afastamento de uma abordagem semiótica ao evento teatral – põe intencionalmente o dedo numa das principais feridas da contemporaneidade, resultante da disseminação não já da dúvida, fecundo princípio epistemológico da Modernidade, mas da mera suspeição, relativamente seja à possibilidade da linguagem dizer mais do que o seu próprio (pre)conceito – podendo apenas aspirar ao consenso como a sua realização mais eficaz –, seja à idoneidade do sujeito para utilizar produtivamente não só a linguagem (ou o que nela aponta para a finitude, dados os seus limites evidentes) mas também os recursos críticos de que esta dispõe (acumulados e apurados por uma tradição de racionalidade), na vigilância dos juízos que emite a partir do seu ponto de vista – porque justamente a partir dele é capaz de 'ver' e, assim, de 'iluminar' –, capacidade que, entendida deste modo e não como ofuscante bloqueio subjectivista, permite a esse mesmo sujeito alargar, aprofundar e partilhar o seu conhecimento, em 'comunhão' sincrónica e diacrónica:

[a] antecipação de sentido, que guia a nossa compreensão de um texto, não é um ato da subjetividade, já que se determina a partir da comunhão que nos une com a tradição. Porém, essa nossa relação com a tradição, essa comunhão está submetida a um processo de contínua formação. Não se trata simplesmente de uma pressuposição, sob a qual nos encontramos sempre, porém nós mesmos vamos instaurando-a, na medida em que compreendemos, em que participamos do acontecer da tradição e continuamos determinando-o, assim, a partir de nós próprios (Gadamer, 1999^{3r}, 1986^{5r}: 439-440).

Finalmente, a terceira noção é a de 'jogo'¹²⁴ – «basis for all art» (Sauter, 2000: 5) –, metáfora através da qual Sauter condensa três aspectos co-ocorrentes e interdependentes no

¹²⁴ Em *Verdade e método*, Gadamer (1999^{3r}, 1986^{5r}: 174) esclarece que pretende libertar o conceito de jogo do «seu significado subjetivo, que apresenta em Kant e em Schiller e que domina toda a nova estética e toda a nova antropologia». Portanto «[q]uando, em correlação com a experiência da arte, falamos de jogo, jogo não significa aqui o comportamento ou muito menos o estado de ânimo daquele que cria ou daquele que usufrui e, sobretudo, não significa a liberdade de uma subjetividade que atua no jogo, mas o próprio modo de ser da obra de arte. Havíamos reconhecido na análise da consciência estética que a contraposição de uma consciência estética e de um objeto não corresponde ao estado das coisas. É esse o motivo por que nos é importante o conceito do jogo» (*Idem*). E à objecção de ser possível diferenciar o comportamento do jogador da realidade do próprio jogo – isto é, recuperar a subjectividade do jogador – replica Gadamer (cf. *Ibidem*: 174-

evento teatral: a) a simultaneidade da criação e da experiência; b) a comutatividade entre os papéis de ‘*player*’ / ‘*observer*’, origem de uma dinâmica que Gadamer (1999^{3r}, 1986^{5r}: 186) atribuiu ao facto da representação só acontecer no momento em que o *player* age para além de si (*i.e.*, ele não apenas representa, mas representa diante de), exigência que, por sua vez, impulsiona o *observer* – ou seja, aquele a quem a representação se destina – à acção, confrontado com a necessidade, não de obliterar ou substituir quem actua, mas de conhecer relacionando-se, ou seja, de se interrogar – já como hipótese de resposta(s) – sobre «o que é que isso ‘quer dizer’» (*Ibidem*: 189) –

«[c]omo em todo jogo, os atores representam seus papéis, e assim o jogo torna-se representação, mas o próprio jogo é o conjunto de atores e espectadores. [...] Isso significa, para os jogadores, que não irão simplesmente preencher seus papéis como em todo e qualquer jogo (representação) – antes representam seus papéis diante de outros, eles os representam para o espectador. Sua forma de participação no jogo não é mais, nesse caso, determinada pelo fato de que são absorvidos totalmente nele, mas pelo fato de que joga (representa) seu papel em relação a, e tendo em vista o conjunto do espetáculo, em que quem deve ser absorvido não são eles, mas o espectador. É uma mudança total, que acontece ao jogo como jogo, quando se torna espetáculo. Isso coloca o espectador no lugar do jogador (ator). É ele – e não o jogador (ator) – para quem e em quem se joga (representa) o jogo (espetáculo). Naturalmente, isso não quer dizer que também o jogador (ator) não poderá vir a experimentar o sentido do todo em que ele, representando, desempenha seu papel. O espectador tem somente uma primazia metódica: pelo fato de o jogo ser realizado para ele, torna-se visível que possui em si um conteúdo de sentido, que deve ser entendido e que, por isso, é separável do comportamento do jogador (ator). No fundo, aqui se anula a diferença entre jogador (ator) e espectador. A exigência de se ter em mente o jogo mesmo, no seu conteúdo de sentido, é igual para ambos» (*Ibidem*: 186) –;

e c) o comum entendimento e aceitação das regras do jogo, necessidade que provocará a prevalência deste sobre os intervenientes, como fica claro na reformulação que Willmar Sauter (2000: 5) propõe do conceito de Gadamer:

[p]laying has its own rules, and those who participate subordinate their will to the rules of the game. The game is playing the players, as Gadamer puts it: *something* is being played. In the case of art, this playing is also a playing for *someone*, an observer, a spectator.

A obra de arte entendida como «‘sujeito’ da experiência da arte» – ou seja, considerando-se «o seu verdadeiro ser em se tornar uma experiência que irá transformar aquele que a

175) que «[a]quele que joga sabe muito bem o que é o jogo e que o que está fazendo é ‘apenas um jogo’, mas não sabe o que ele ‘sabe’ nisso», ou seja, ao jogar e precisamente porque o faz, o jogador assume, simultânea mas diferenciadamente, a relevância da finalidade do real e a relevância da finalidade do jogo. Será, então, na proporção em que assuma a seriedade de ambas que o jogador (e o observador) ‘apreciará a imitação’, a segunda causa a que Aristóteles (cf. *Poética*, 1448b) atribui a busca da experiência estética.

experimenta» (cf. Gadamer, 1997^{3r}, 1986^{5r}: 175) – induz Sauter a conferir uma relevância nevrálgica à categoria tempo, ainda que esta seja sempre um factor determinante no processo comunicativo. Todavia, dado o já definido carácter iterativo do evento teatral, o tempo transmuta-se não em mero *background* mas em contextos, que estão «constantly present for performer and spectator alike, during the preparations for the event as well as after the event, when it has inscribed itself into the context» (Sauter, 2000: 9).

Esta multidimensionalidade contextual começa por ser aplicada pelo autor à esfera teatral, enquanto a) 'contexto convencional': «the traditions and features of a theatre world in a certain place and a certain time»; b) 'contexto estrutural': «the organization of theatre in a society (subsidies, locations, legal frames, etc.)»; e c) 'contexto conceptual': «the ideology which society expresses in relation to theatre, such as the functions of theatre as a means of entertainment, propaganda, or education and the political consequences emanating from the ideological positions, attitudes, and values of journalists, politicians, theatre practitioners, and theatre scholars» (cf. *Ibidem*: 9-10).

A estes três contextos particularmente intrínsecos ao evento teatral, o académico sueco acrescentará ainda o 'contexto cultural', definido como uma rede mais vasta que marca a «interdependence of theatre and other art forms» (*Ibidem*: 10), cujo âmbito virtualmente ilimitado – na sua dimensão seja interartística seja na político-social – erige uma dinâmica de negociação permanente, análoga ao processo de criação de cultura tal como já se o encontrou descrito por Isabel Capeloa Gil (cf. 2011a: 12):

[w]hat happens in the theatre, artistically and economically, often also happens in museums, galleries, cinemas—and sometimes theatre even happens in these places. The cultural field is nevertheless wider than the various art forms. It includes education, history, religion, and also cultural aspects of any other area of society, such as the culturally patterned behavior of businesspeople, food and drinking habits, weddings and other private ceremonies, and proxemic norms when people speak to each other. These general aspects of culture almost become synonymous with the context of the *life world*, a word describing a vast range of things that we might consider important for a theatrical event (Sauter, 2000: 10).

A quase coincidência firmada por Willmar Sauter entre o 'contexto cultural' e o último nível contextual por si referenciado – o «context of the *life world*» – engloba obrigatoriamente, portanto, o «theatre researcher», numa clara aproximação conceptual ao paradigma dos Estudos de Cultura:

I see the theatre researcher as part of the cultural context and thus as an inhabitant of the life world. Every scholar is integrated into the socio-cultural frames which constitute the basis of

ideologies, historical patterns, research attitudes, and scholarly preferences. I can see a dialectical relationship between these ideologies, attitudes, and preferences on the one hand and the characteristics of the theatrical event itself on the other (cf. *Ibidem*: 10-11).

Note-se como, neste passo, Sauter evita aludir ao crítico jornalístico, embora venha a reflectir mais pormenorizadamente sobre a sua intervenção no capítulo «Sarah Bernhardt in phenomenological perspective / To study a living legend» e – no capítulo XV – acerca da pertinência de o contrapor ao *scholar*. Aí, não sem regressar a uma convencionalidade já fortemente instabilizada pelas investigações observadas no ponto anterior (cf. *supra*, II: 1), Willmar Sauter (*Ibidem*: 247) distingue-os de acordo com «four different levels of writing: the pragmatic, the conventional, the methodological, and the theoretical».

Assim, julga que os «*pragmatic factors in writing about performances are quite obvious*»:

[t]he critic has to write quickly, often within one day, and the space allowed in the newspaper is limited. These limitations do not apply to scholarly work. In addition, it is important to realize that the critic as journalist also has to consider the news value of the story, while scholarly publications often appear when the production already has been removed from the repertoire (cf. *Idem*).

Depois, atribui as diferentes «attitudes toward the dramatic text, its author, and not least the director» – ou seja, as distintas convenções de observação de ambos – a essa divergência de condições de trabalho, à qual acrescenta a tendência para os críticos, ao contrário dos académicos, assistirem a uma só representação de um dado espectáculo. Metodologicamente, portanto, ter-se-iam os críticos centrado na elaboração da sua opinião, ilustrando-a fragmentariamente através do texto dramático, numa primeira fase, e voltado ulteriormente a sua atenção para o trabalho do encenador, num ajuste ao desenvolvimento sofrido pelo sistema teatral ao longo do século XX, ao contrário da mais abrangente visão interpretativa que sempre fora sustentada pelos «[s]cholarly analysts of performance» (cf. *Idem*). Finalmente, a grande fractura teórica entre críticos e académicos situar-se-ia no modo como se relacionam com o sentido de uma performance, insistindo os primeiros «in *searching for the meaning*» (*Ibidem*: 248. *SdA*) e ocupando-se os segundos em «constructing the meaning», «by giving their interpretations a clearly established frame» (cf. *Idem*):

[i]n conclusion, I would like to give my personal view on what I think critics and scholars could learn from each other. Critics might be advised to make more use of explicit aesthetic and theoretical points of references and to focus more attention on the actual performance rather than speculating about the intentions of dramatists and directors. The scholars could learn to trust their spontaneous personal experiences and to discover the value of evaluations (*Idem*).

3 ≠ DO (NOVO) MÉTODO: EM BUSCA DE UM LUGAR (POLI)SISTÉMICO

Al reconocer la validez universal de leyes que hasta ahora han sido consideradas exclusivamente literarias, no se ha demolido la *raison d'être* de la ciencia de la literatura como disciplina independiente, ni la hipótesis de la autonomía parcial de la literatura (en verdad, de cualquier sistema signico organizado socialmente). Más bien se pueden sacar otras conclusiones de tal situación, para el mayor beneficio de las ciencias del hombre. En primer lugar, sin duda, la ciencia de la literatura habrá de ser transformada en la ciencia de la literatura-en-la-cultura. Así, por una parte, se reconocerá la homología entre 'semiótico' y 'literario', y por otra, se describirá la *especificidad* de la literatura presentando las leyes no como particularmente literarias, sino como válidas para la literatura, al tiempo que se le prestará más atención a la manifestación de las mismas a través de los materiales particulares. De esa manera, la no exclusividad de las funciones literarias será colocada en el contexto de la exclusividad de algunos de sus materiales, así como de sus condiciones y variaciones o modalidades particulares. En segundo lugar, la 'literatura' como institución sociosemiótica y la ciencia de la literatura trascenderán, ambas, la posición periférica asignada a ellas en las ciencias del hombre, para aparecer como un territorio y un laboratorio a través de los cuales las leyes generales de la actividad humana pueden ser descubiertas mejor que en cualquier otra parte.

Itamar Even-Zohar, «La búsqueda de leyes y sus implicaciones para el futuro de la literatura» (2007, 1986¹: 52-53)

Como se indica no título deste ponto, procurar-se-á, neste passo, encontrar um modo de harmonizar, visando a sua eficácia, as ambivalências que, de um modo ou de outro, se viu fragilizarem as sucessivas poéticas da imperfeição abordadas neste terceiro capítulo. Sugere-se, pois, a hipótese de que parte considerável das hesitações ontológicas e operativas nelas manifestadas acerca da (re)leitura da crítica jornalística de teatro se esclareceriam caso fosse esta reenquadrada através da *aproximação funcional* defendida por Itamar Even-Zohar:

[...] the positivistic collection of data, taken bona fide on empiricist grounds and analyzed on the basis of their material substance, has been replaced by a functional approach based on the analysis of relations (Even-Zohar, 1990, 19791: 9).

Ao seleccionar-se esta deslocação, enfatiza-se que – de acordo com o que se concluiu no subponto II: 1.2.3 (v. *supra*) – não se podem esperar resultados significativos do recolleção positivista de dados, mesmo se «taken bona fide», um exercício a todos os títulos equívoco, pois – rasurando o que as suas escolhas revelam de ideológico e cultural – obnubilarse-ia a determinação do *valor funcional*, que não substantivo, dessas mesmas esco-

lhas. Deste modo – e seguindo-se Even-Zohar –, faz-se recair o acento tónico do problema no questionamento da metodologia de operacionalização das *collections of data* que se recolhem, tendo em vista um acesso eficaz ao campo de estudo em causa, na medida em que, assim, se evitam as consequências das abordagens empiristas. Ora *viewing* [those collections of data] *as systems made it possible to hypothesize how the various semiotic aggregates operate* (*Idem*), ganhando a crítica jornalística de teatro uma relevância que, transcendendo a mediação instrumental, a posiciona como um dos sistemas semióticos que operam (n)o próprio polissistema teatral.

A sugestão de Even-Zohar permite, então, lançar a hipótese da transformação do objecto crítica(s) jornalística(s) de teatro no **problema** crítica jornalística de teatro, fenómeno que, sendo já adrede conhecido mas apenas tratado episodicamente como objecto particular de observação e estudo, «did not actually overlap with the ‘phenomena’ which could be hypothesized by the functionalistic approach» (*Ibidem*: 10). Deste modo, já não estariam isoladamente em causa os textos que efectivam um (in)determinado género (*genre*) discursivo, nem sequer a prescrição substantiva de regras acerca da sua (in)adequação a um qualquer objecto artístico, mas a descrição teórica de uma categoria de género que, nos seus limites e possibilidades, recubra suficientemente toda a relação semântica contida na articulação sintáctica ‘crítica de teatro jornalística’ – e não apenas alguma de entre as suas reduções possíveis (‘crítica’ / ‘crítica de teatro’ / ‘crítica jornalística’) –, enquanto critério de formação e emergência (para a cultura) de um ‘novo’ sistema semiótico específico:

[t]hus, the idea of system has made it possible not only to account adequately for ‘known’ phenomena, but also to discover altogether ‘unknown’ ones. In addition, known data which had never been thought of as correlatable with the data normally connected with a certain ‘fact’ have now become meaningful for that ‘fact.’ Functionalism has profoundly altered both structures and methods, questions and answers, of every discipline into which it was introduced (*Idem*).

Colocar como hipótese a existência de um sistema da crítica jornalística de teatro – submetendo as tais ‘compilações de dados’ à exigência da não-contradição e da totalidade sistemática – deslocará o entendimento de este discurso de uma instrumentalização pontual (e, portanto, errática e provisória nas conclusões assim extraídas) para as relações paritárias que o integram num sistema mais vasto de um teatro-na-cultura, resolvendo-se, deste modo, a analítica dispersa de ‘um teatro’ e de ‘uma cultura’, cujas influências mútuas se intuem mais do que se desocultam (correndo-se o risco de tornar invisíveis alguns fenómenos cruciais, na ausência dos quais o ‘facto’ estudado não desenvolve plenamente a sua

significação linguístico-cultural, bem como de sugerir aproximações ocasionais entre fenómenos, depois infirmadas aquando da transferência dos mecanismos que favoreceram o seu estabelecimento para um nível de observação mais alargado).

A coerência do sistema dependerá, pois, da «detection of the laws governing the diversity and complexity of phenomena» (*Ibidem*: 9). Num artigo que publicou em 1986 – objectiva e significativamente intitulado «The **quest** for laws and its implications for the future of the **science of literature** (Sn)¹²⁵ –, Even-Zohar revela total consciência da dificuldade de que se reveste tal empreendimento:

[...] la búsqueda de leyes, después de un momento de crisis, engendrará una disciplina [*la literatura*] más madura. Pero acercarse a ese momento futuro implica una gran cantidad de trabajo que solo una ínfima minoría de los estudiosos parece estar dispuesta a emprender, y ésta es la causa por la que – me temo – ese futuro claramente prometido no va a estar muy cerca (Even-Zohar, 2007, 1986¹: 54).

Para além do volume de trabalho antevisto e do maior ou menor empenho dos investigadores em levá-lo a cabo, sublinhar-se-ia que a maturidade disciplinar vaticinada por Even-Zohar não deve ser entendida num estreitamento exclusivamente literário, circunstância que – a verificar-se – hipotecaria a tentativa de a aplicar ao sistema da crítica jornalista de teatro. Repare-se que o investigador israelita realça justamente que

[...] la validez semiótica omniabarcante de muchas leyes supuestamente literarias es tan ineludiblemente evidente, que parece que estamos frente a una paradoja: cuanto más nos acercamos al cumplimiento de la ambición de cientificidad en lo que respecta al estudio de la literatura, más evidente se hace que la literatura no es gobernada por ninguna ley exclusivamente particular (*Ibidem*: 53).

A base para esta conclusão revolucionária encontra-a Even-Zohar nos resultados obtidos, em termos de clareza e sistematicidade, pelos ensaios «parcialmente coordinados de explicar las regularidades de los textos en general y de los textos narrativos en particular»; e prossegue: «estos intentos se han vuelto más variados en el sentido de que han tomado como fuentes contextos mucho más amplios que los ‘permitidos’ hasta ahora» (*Ibidem*: 52); e, ainda, nos efeitos da progressiva tomada de consciência da função social da literatura, a qual «ha hecho posible que se intente abordar las relaciones que van más allá de cualquier productor individual de textos (‘escritor’) y de cualquier entendedor individual de textos

¹²⁵ Do qual só se encontrou a tradução castelhana, saída no mesmo ano, referenciada, *infra*, na Bibliografia.

(‘lector’))» (cf. *Idem*). Ambos os tópicos apontam precisamente, aliás, para a necessidade de alargamento de campo, já que

[...] todas las ‘leyes’ formuladas para la literatura, y sobre la base de la observación de la literatura, explican de manera válida fenómenos semióticos más vastos. Cuanto más sutiles se han vuelto esas leyes, menos ‘literarias’ son (en el sentido de ‘válidas exclusiva mente para el dominio de la literatura’) (*Ibidem*: 52-53).

Considerando o risco de improdutividade que se corre ao analisar e funcionalizar isoladamente uma crítica concreta ou o trabalho continuado de um só crítico específico e, também, a diferença radical entre texto teatral e texto dramático – pressupostos já desenvolvidos –, intenta-se acomodar agora à crítica jornalística de teatro o elenco de questões que Even-Zohar lança à literatura traduzida na sua relação com a literatura originalmente escrita na língua-alvo. A experimentação desta hipótese – só aceitável à luz da busca de leis universais intercambiáveis entre sistemas semióticos paralelos¹²⁶ – não busca evidentemente qualquer aproximação epistemológica entre os dois discursos. Pelo contrário, é a funcionalidade normalmente assumida por ambos nos respectivos polissistemas – a de ‘transportar’ modelos e repertórios entre (macro)polissistemas ou, como Theo Hermans (1999: 109) resume a questão, «we can view translation alongside various similar operations by means of which cultural goods migrate between systems»¹²⁷ – que sugere o equacionamento dos problemas que se levantam ao sistema da crítica jornalística de teatro como sistema concorrente do sistema crítico, no quadro do polissistema teatral – sublinhando-lhe o seu posicionamento (ultra)periférico, a que nem sequer é atribuída a visibilidade esporádica que a História Literária reconhece a uma ou outra tradução¹²⁸ — paralelamente à dúvida metódi-

¹²⁶ Cf. as duas conclusões referentes ao entendimento, à vez, alargado e específico dos sistemas, extraídas por Even-Zohar no excerto do seu texto «La búsqueda de leyes...», que se cita em epígrafe.

¹²⁷ «Translation like other forms of transfer, is essentially an instance of ‘interference’, which Even-Zohar defines as “a relation(ship) between literatures whereby a certain literature A (a source literature) may become a source of direct or indirect loans for another literature B (a target literature)” (1990: 54). If we amend this definition to include not merely the potential interference which it ostensibly bespeaks but also actual contact, we can view translation alongside various similar operations by means of which cultural goods migrate between systems» (Hermans, 1999: 108-109).

¹²⁸ Acidente ainda reconhecido por Even-Zohar (1990, 1978¹: 45) – «[a]s a rule, histories of literatures mention translations when there is no way to avoid them, when dealing with the Middle Ages or the Renaissance, for instance» –, mas totalmente ausente dos epitomes sobre história do teatro português, que se centram preferencialmente no estudo estético e arrumação periodológica da literatura dramática (veja-se, a título de exemplo, como Duarte Ivo Cruz (2001: 301) resolve em meia linha o relevantíssimo papel crítico de Jorge de Sena, na sua *História do teatro português*, publicada já no primeiro ano do século XXI): «[m]ais: o seu amor ao teatro leva-o à análise crítica».

ca em que o acadêmico israelita revê a função (e, até mesmo, a identidade legitimadora) de um outro sistema (ultra)periférico (a literatura traduzida) no interior do polissistema literário.

Atente-se, então, no seu elenco de perguntas:

[...] there is no awareness of the possible existence of translated literature as a particular literary system. The prevailing concept is rather that of ‘translation’ or just ‘translated works’ treated on an individual basis. Is there any basis for a different assumption, that is for considering translated literature as a system? Is there the same sort of cultural and verbal network of relations within what seems to be an arbitrary group of translated texts as the one we willingly hypothesize for original literature? What kind of relations might there be among translated works, which are presented as completed facts, imported from other literatures, detached from their home contexts and consequently neutralized from the point of view of center-and-periphery struggles? (Even-Zohar, 1990, 1978¹: 45-46).

Propõe-se, deste modo, a seguinte reformulação da sequência, centrando-a no sistema da crítica jornalística de teatro: (i) existirão bases para estatuir a crítica jornalística de teatro como um sistema autônomo, colateral e concorrente, portanto, do sistema da crítica (os quais se integrariam ambos no polissistema teatral)? (ii) utiliza ela uma rede linguístico-cultural que justifique a transformação de um conjunto, disperso e heteróclito, de críticas jornalísticas de teatro num gênero discursivo que funcione ao mesmo nível de outros discursos críticos institucionalizados? (iii) que tipo e qual a relevância do discurso da crítica jornalística de teatro, quando a sua hibridez genealógica – ou melhor, o predomínio sobre ele de modelos discursivos jornalísticos – o pode encostar a uma secundarização ‘neutralizada’, dada a co-ocorrência de informação noticiosa que não pressupõem – nem é essa a sua função – um horizonte estético ou sequer hermenêutico?

Às interrogações que levantou – e que agora se reorientaram – responde Even-Zohar com uma tese duplamente afirmativa:

[m]y argument is that translated works do correlate in at least two ways: (a) in the way their source texts are selected by the target literature, the principles of selection never being uncorrelatable with the home co-systems of the target literature (to put it in the most cautious way); and (b) in the way they adopt specific norms, behaviors, and policies – in short, in their use of the literary repertoire – which results from their relations with the other home co-systems. These are not confined to the linguistic level only, but are manifest on any selection level as well. Thus, translated literature may possess a repertoire of its own, which to a certain extent could even be exclusive to it. (*Ibidem*: 46).

Julga-se ser igualmente possível acomodar a sua tese, pois a crítica jornalística de teatro se torna numa consistente (e, assim, sistemática) rede de relações na medida em que (i) a sua urgência descritiva (noticiosa), impulsionada pela proximidade temporal ao acto performativo, jamais hipoteca a sinalização de elementos estéticos e hermenêuticos comuns ao sistema da crítica (é certo que de um modo menos filtrado mas, justamente por isso, eloquentíssimo); e (ii) o seu uso do reportório crítico – até nas insipiências que demonstre – descobre justamente o ponto médio da apropriação / assimilação desse sistema (e das questões correlatas de género e de cânone, e do próprio campo cultural), contribuindo assim para um (re)equacionamento muitíssimo mais dinâmico das tensões entre centros e periferias de uma dada cultura, que – como adiante se verá – pode inclusivamente tornar contemporâneo o conceito de *extemporaneidade* de Carlos Leone.

Neste texto, Even-Zohar lança ainda um segundo problema – o do papel desempenhado pela literatura traduzida no interior do polissistema – cujo desdobramento se revela identicamente estimulante. Ponderando-a «not only as an integral system within any literary polysystem, but as a most active system within it» (*Idem*), o autor justifica tal primazia enfatizando que a literatura traduzida «participates actively in shaping the center of the polysystem», pelo que é uma «integral part of innovatory forces, and as such likely to be identified with major events in literary history while these are taking place» (cf. *Idem*). A fortuna desta lei geral está, no entanto, dependente do estado do polissistema, aplicando-se apenas quando este se encontrar numa das seguintes condições:

[...] (a) when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is 'young,' in the process of being established; (b) when a literature is either 'peripheral' (within a large group of correlated literatures) or 'weak,' or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature (*Ibidem*: 47).

Como seria de esperar, a qualificação de uma fase de um qualquer polissistema literário como «young, peripheral ou weak» – e, mais ainda, a sinalização, nele, de um temporário «vacuum» literário – geraram perplexidade na investigação subsequente, que considerou estes (pre)juízos tão vagos como insuficientemente fundados, excepto «if we take them as referring to perceptions from within a system», ou seja, emitidos a partir de um «vantage point» (cf. Hermans, 1999: 109-110). Apesar de eventuais debilidades ou ambiguidades terminológicas – Theo Hermans (*Idem*) não resiste mesmo à provocação bem-humorada a propósito do conceito de «vacuum: a culture with a disability?» –, entende-se, toda-

via, que as três condições individualizadas por Even-Zohar fundam uma justificada suspeita de que a literatura traduzida não assume sempre o mesmo papel na modulação do centro do polissistema (cabendo-lhe vulgarmente um papel secundário, como o investigador não deixa aliás de frisar), antecipando, assim, a necessidade de procurar as razões desse movimento para além – mas não **apesar** – do processo tradutivo concreto.

Pensando agora no polissistema teatral que existiu em Portugal português ao longo do das primeiras sete décadas do século XX, não se julga necessário reclamar uma particular posição vantajosa que olhe o sistema a partir de dentro para lançar a hipótese da sua integração nas situações (b) e (c) avançadas por Even-Zohar (exclui-se liminarmente a primeira, pois embora periférico e totalmente dependente de repertório e modelos importados, seria manifestamente inadequado supor então, em Portugal, um teatro ainda ‘jovem’). A vantagem mais evidente desta conjectura prende-se com o facto de ela fornecer ancoragem para formular a tese, que adiante desenvolverei, da crítica jornalística de teatro ter reconfigurado, numa primeira fase, o centro do polissistema através da referenciação dos modelos de vanguarda operantes no centro do (macro)polissistema do teatro europeu (o verdadeiro centro do nosso polissistema¹²⁹), assumindo numa segunda fase, inaugurada com o 25 de Abril de 1974, um inusitado protagonismo na dinamização do *turning point* que o movimento revolucionário gerou no teatro feito à época, dada a urgência de buscar um repertório que vinha não só responder às novas exigências contextuais, mas – mais ainda – preencher o ‘vácuo’ gerado pela recusa dos textos antes levados à cena, sobre os quais impendia um beneplácito censório que totalmente os desprestigiava:

[t]he dynamics within the polysystem creates turning points, that is to say, historical moments where established models are no longer tenable for a younger generation. At such moments, even in central literatures, translated literature may assume a central position. This is all the more true when at a turning point no item in the indigenous stock is taken to be acceptable, as a result of which a literary ‘vacuum’ occurs. In such a vacuum, it is easy for foreign models to infiltrate, and translated literature may consequently assume a central position (Even-Zohar, 1990, 1978¹: 48).

Tal como Even-Zohar esclarece que, ao destacar a centralidade da «translated literature», não pretende ignorar a sua estratificação (*i.e.*, a sua valorização) – «while one section of translated literature may assume a central position, another may remain quite peripheral» (*Ibidem*: 49) –, também se entende oportuno assegurar que, ao relevar o papel da

¹²⁹ [...] translated literature is not only a major channel through which fashionable repertoire is brought home, but also a source of reshuffling and supplying alternatives (Even-Zohar, 1990, 1978¹: 48).

crítica jornalística de teatro na constituição de um teatro novo, não se pretende recobrir toda a crítica que se praticou em Portugal no século passado. Seguindo uma vez mais Even-Zohar (*Idem*) – «[w]hen there is intense interference, it is the portion of translated literature deriving from a major source literature which is likely to assume a central position» –, destaca-se aquela que melhor ‘traduzia’ a partir do (macro)polissistema teatral europeu, não descurando, todavia, que esse destaque não pode nem deve rasurar que «the value of each item is a function of the specific relation into which it enters» (Even-Zohar, 1990, 1979¹: 10).

Para ilustrar tal periferia da periferia, basta recordar o exemplo de Manuela de Azevedo. Explicitamente apresentada como crítica de teatro (e de dança, e de artes plásticas,...) pelos vários *mass media* de referência onde publicou (entre eles, o *Diário de notícias*), a jornalista veio a reconhecer com surpreendente candura nas suas *Memórias*, dadas à estampa em 2009, jamais se ter considerado como tal:

[n]unca me considerei crítica, o mesmo sucedendo, como disse, com a dramaturgia. No fundo senti-me uma pequena amadora deslocada, a que me foi buscar a profissão de jornalista, sem que em qualquer caso partisse de mim a de criticar. Aliás, nunca esqueci, através da minha carreira de jornalista, o conceito corrente que nela encontrara de que o jornalista fala de tudo e não sabe de nada... / Esse, porém, era o tempo em que o amadorismo noutras profissões, se acolhia, como recurso ao jornalismo, aliás onde também podia acolher talentos (Azevedo, 2009: 145).

Nessa mesma obra, recorda um espectáculo visto no espaço do grupo Comuna – Teatro de Pesquisa, antes do 25 de Abril, com uma linguagem totalmente alheia à hermenêutica ou à estética mais elementares: «antes do 25 de Abril, vira no Teatro da Comuna, pela mão de João Mota, uma companhia brasileira. A cena era uma espécie de palheiro onde se abrigava um grupo de marginais, cuja expressão de linguagem era um dicionário de palavras» (*Ibidem*: 142).

Even-Zohar surpreende, ainda, alertando para o reverso da medalha desta tensão centro / periferia. Paradoxalmente, a tradução pode inverter a sua função de reconfiguração do centro do polissistema-alvo quando perde contacto com a evolução do polissistema-fonte. Nesse caso, torna-se «a factor of preservation of unchanged repertoire» (Even-Zohar, 1990, 1978¹: 49): «[...] a literature that might have emerged as a revolutionary type may go on existing as an ossified *systeme d'antan*, often fanatically guarded by the agents of secondary models against even minor changes». (*Idem*).

O enfraquecimento do polissistema-alvo que provoca esta fixação em modelos secundários fica a dever-se, de acordo com o académico, à inexistência de mudanças no interior do polissistema ou ao facto dessas mudanças se independentizarem da tradução como forma de relação privilegiada entre literaturas, na medida dos modelos e repertórios que ‘plantam’ no polissistema-alvo (cf. *Idem*). Esta segunda conjectura é particularmente interessante face ao sistema que se vem ‘dobrando’, atendendo à crise – e mesmo ao **fim** – da crítica jornalística de teatro, debatido e (pre)anunciado há anos, em Portugal. Entre os variadíssimos exemplos desta inquietação que se poderiam aduzir, selecciona-se a pergunta com que Francisco Frazão, programador para a área do teatro da Culturgest, abriu uma conversa com críticos que então escreviam na imprensa de referência, mais tarde editada na revista *Artistas Unidos*:

[p]orque é que se tem falado tanto da crítica? Houve um número recente da *Sinais de Cena* que lhe dedicou um dossier, no primeiro aniversário do blogue [*O melhor anjo*] do Tiago Bartolomeu Costa também se falou sobre isso, no próximo vai voltar-se a falar, houve os artigos do Augusto M. Seabra no Verão passado [*saidos no diário Público*]... Porquê esta preocupação em falar do estado da crítica, do fim da crítica, da crise da crítica (para pegar numa palavra etimologicamente próxima)? (Frazão & Simão, 2007: 3).

O estado de crise / fim que aqui ecoa não se destaca exactamente pelo problema que supõe, mas pelo modo já periférico como a crítica jornalística de teatro é olhada, num reconhecimento de que perdeu força operativa nas mudanças sofridos pelo polissistema teatral. É evidente que se poderia supor a inexistência destas transformações (primeira hipótese de Even-Zohar) e a conseqüente debilitação progressiva do próprio polissistema. Qualquer que seja a opção seleccionada, julga-se, todavia, que ambas as soluções tornam clara a necessidade de conciliar a perspectiva sincrónica com um razoável ângulo diacrónico que esclareça o seu contexto da questão.

Concluindo, experimentar a aproximação funcional entre literatura traduzida e crítica jornalística permitiu que aqui justamente se apreendesse que o entendimento de ‘processos de mediação’ (v. *supra*, subponto necessita de uma análise que se aproxime de um sistema concreto tanto ‘in principle’ como ‘in time’, asserção de Even-Zohar (cf. 1990, 1979¹: 1-3) que antes desenvolvi. Já atrás salientei que não procurava através deste exercido qualquer intersecção epistemológica entre os dois sistemas; ele permitiu-me verificar, todavia, a validade para a crítica de teatro jornalística das duas cruciais conclusões acerca da literatura traduzida com que Even-Zohar (cf. 1990, 1978¹: 51) encerra este texto: a primeira diz res-

peito às consequências teórico-práticas da posição relativa que ela ocupa no interior do polissistema (a sua proximidade ora do centro ora da periferia não determina só a sua relevância socioliterária, condicionando igualmente a linguagem utilizada); e a segunda – espantosamente iluminadora – prende-se com o próprio interrogação do conceito de ‘obra traduzida’, que «cannot be answered a priori in terms of an a-historical out-of-context idealized state: it must be determined on the grounds of the operations governing the polysystem». Ou seja, só descodificando esta rede governada por leis gerais se poderá afe-
rir a função de cada elemento concreto, determinando-lhe o valor pelas relações específicas que estabelece (cf. Even-Zohar, 1990, 1979¹: 2), muito longe, portanto, da fluidez discursiva em que Patrice Pavis situava (toda) a crítica:

[s]een from this point of view, translation is no longer a phenomenon whose nature and borders are given once and for all, but an activity dependent on the relations within a certain cultural system (Even-Zohar, 1990, 1978¹: 51).

CAPÍTULO III



UM DISCURSO *INACCOMPLI*: A SINGULARIDADE DO CASO PORTUGUÊS

1 ≠ O ESTUDO ACADÉMICO DA CRÍTICA JORNALÍSTICA DE TEATRO EM PORTUGAL

Numa fórmula, diríamos que foi a mudança das práticas que suscitou uma alteração do sentimento ou disposição social quanto à ordem estabelecida e que deste efeito decorreu uma activa reforma das mentalidades e arquétipos sociais, num processo que se desenrolou ao longo de três séculos [...]. Mas não foi um processo universal – em Portugal foi preciso esperar até ao século XX para que tal alteração de práticas se começasse a produzir (e de forma bem precária), num processo que atravessou todo o século e que ainda não se concluiu, aliás por razões incomparáveis dado diferente contexto histórico. [...] a dificuldade de proceder a tal evolução tão tardiamente e tão bruscamente irá gerar o equívoco, ainda hoje persistente, de clamar pela reforma das mentalidades sem a fazer preceder de uma reforma de práticas e de ânimos.

Carlos Leone, *Portugal extemporâneo* (2005a: 105. *SdA*)

Após se terem discutido, nos capítulos I e II, as condições de possibilidade (cf. Gusmão, 2011: 171) que não apenas autorizam a observação e consideração académica do acto crítico, sobretudo quando concretizado enquanto crítica jornalística, mas que apontam, também, para a necessidade da sua lídima reinstalação no polissistema teatral – sendo que a operacionalidade de ambas as deslocações somente se tornou viável dada a reinstalação performativa de que o conceito de teatro foi objecto nas últimas décadas (cf. *supra*, ponto II: 2) –, este terceiro capítulo inaugura a segunda secção da tese, composta ainda pelo capítulo seguinte, na qual, não se alterando o enquadramento anteriormente traçado no primeiro capítulo, se reduzirá o ângulo, para focalizar, somente, o caso português.

Seguindo esta perspectiva, observar-se-á, primeiramente, o modo como a academia portuguesa vem lidando com o objecto ‘crítica jornalística de teatro’ – uma sequência que replica, no âmbito local, o plano de conjunto que antes enformou o ponto II: 1 (v. *supra*) –, para se gizar depois, já no quarto capítulo (cf. *infra*), uma aproximação ao pensamento crítico de Eduardo Scarlatti, grande plano que, num jogo de campo e contracampo, incidirá sobre o reconhecimento ‘intra-serial’ (cf. *supra*, ponto I: 2) dos problemas que nele se levantam acerca da teoria implicada, ‘enquanto possibilidade, no haver crítica’ (cf. Gusmão, 2011: 54)¹³⁰. Este propósito aponta para a necessidade de identificar as coordenadas que

¹³⁰ Ao se hospedar agora, novamente, a citação de Manuel Gusmão que se utilizou na «Introdução», como epígrafe, enfatiza-se a recusa – particularizada ao longo da redacção deste capítulo – em condenar estes tex-

permitem cartografar o que resta de intransitivo numa intervenção que se concretizou fosse através das críticas jornalísticas publicadas no periódico *O diabo / Semanário de crítica literária e artística*, entre 1934 e 1937, fosse, sobretudo, no ensaio *A religião do teatro*, o qual – saído em 1929 e reeditado em 1945, com profundas alterações – constitui a sua obra teórica de fundo, só compreensível lendo, também, o seu livro de 1927, *Ideas de outros*, uma antecâmara do ensaio de 1929¹³¹, e, ainda, *Um método crítico e os seus resultados*, conferência onde Scarlatti estatuiu os princípios do que entendia ser a crítica jornalística de teatro, três anos antes de iniciar aquela colaboração.

Ora, numa aproximação prévia e ainda genérica ao problema, verifica-se que – enquanto instância **mediadora** (cf. Zarhy-Levo, 2008; e, supra II: 1.2.2) – a crítica jornalística de teatro permanece como a grande subfigurada nos Estudos de Teatro, tal como vêm sendo praticados em Portugal, desde há três décadas. Sendo verosímil contraditar parcialmente tal intuição, lembrando que também este mesmo campo de estudos se manteve, até agora, relativamente periférico nos currículos oferecidos pelas universidades portuguesas¹³², não será menos razoável insistir em que essa incompletude discursiva – singularmente singular, apesar de tudo, considerando o panorama académico do Ocidente (cf. *supra*, ponto II: 1) – se tem revelado nefasta quer para a acreditação da crítica jornalística no espaço público (cf. *supra*, nota 51) – particularmente junto dos que detêm o poder de manter activa esta função vital do sistema teatral (*i.e.*, os *media*) –, quer para uma indispensável rescrita da história do teatro em Portugal, que se não apresente como apêndice da história da literatura¹³³.

tos críticos a uma manipulação desidentificadora, ou seja, ao isolamento de sequências fráscas que, privadas do seu contexto e sob a aparência de exemplo autorizado, funcionariam apenas como evocativas plataformas intralinguísticas e/ou estratégias reiterativas de uma reificação da ideologia do hospedeiro (cf. Augé, 2000, 1992: 98-100; e, ainda, *supra*, Introdução).

¹³¹ Em «Prolegómenos», prefácio de *A religião do teatro*, Eduardo Scarlatti (1929: XII) considera, aliás, que «êste trabalho» consiste na «discussão da tese principal do meu livro *Ideas de outros*».

¹³² O advérbio sinaliza aqui que se não ignora o recente aumento da oferta de formações universitárias em ‘estudos artísticos’, de primeiro, segundo e terceiro ciclos (fenómeno cujo o *incipit* à frente se assinalará, a propósito da fundação do Centro de Estudos de Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, cf. *infra*, nota 158). Todavia e pelo que se conhece, julga-se que o estudo do teatro enquanto performance continua nelas a ocupar um lugar subalterno.

¹³³ Deve assinalar-se que, nas sùmulas históricas em circulação, onde se traçam panorâmicas gerais acerca do teatro que se foi apresentando em Portugal, prepondera a análise do texto dramático, não só como esteio das periodizações do teatro português aí aventadas, mas, igualmente, como fonte privilegiada para a estruturação do argumentário nelas aduzido. Tornando-se, assim, invisíveis componentes estruturantes do polissistema teatral português – *v.g.*, o texto cénico (não só das peças escritas por autores portugueses, mas também de outras dramaturgias, muitas vezes, causa determinante das relevantes transformações que aquelas foram so-

Não obstante esta lentíssima reforma de «práticas e de ânimos» – que enquista a ex-temperaneidade do discurso crítico português ao desconsiderar um caso concreto de «alteração da prática social do conhecimento que as liberdades modernas promoveram (e de que beneficiaram)» (cf. Leone, 2005a: 104; 2005b: *passim*)¹³⁴, v.g., desprezando como *mera* opinião impressionista textos cujo valor se situa para além dessa rotulagem fácil e apresada –, a universidade portuguesa tem dado, na última década, passos tímidos no sentido de acolher (e, portanto, de institucionalizar) o problema da crítica jornalística. E tem-no feito através de duas vias distintas.

Assim, a via mais directa e verdadeiramente necessária – *i.e.*, aquela em que se aposta no estudo explícito da intervenção de críticos concretos – rasgou-a o Centro de Estudos de Teatro, da FLUL, tornando tal labor em objecto de dissertações de mestrado. Atendendo, porém, às limitações de tempo e de amadurecimento – escolhos previsíveis num primeiro trabalho de investigação, sujeito a prazos curtos de concretização –, os seus resultados pou-

frendo) e a crítica – julga-se precipitado considerar essas obras como ‘histórias do teatro português’, apesar do programa circunscrito por esta sequência frásica se inscrever nos respectivos títulos. A título de exemplo, veja-se a *História do teatro português*, de Luciana Stegagno Picchio (cf. 1969, 1964), cuja versão portuguesa – corrigida e aumentada pela autora – segue esse modelo de análise, ainda que inclua, num breve apêndice final, de três páginas (cf. Picchio, 1969, 1964: 443-445), uma referência sumaríssima à ‘crítica teatral e teoria do teatro’, na qual – assinala-se a curiosidade – Eduardo Scarlatti é integrado na «crítica teatral moderna», classificada por Stegagno Picchio (*Ibidem*: 444), sem que aduza qualquer prova, com tendo sido «de natureza quase sempre impressionista, nascida do estímulo imediato de um determinado espectáculo, [pois] em vez de orientar os autores, limita-se a comentar a obra», embora reconheça, também sem qualquer suporte, que nela «não faltam algumas felizes notas e intuições» (cf. *Idem*); ou, ainda, a *História do teatro português*, de Duarte Ivo Cruz (cf. 2001), cujo desenvolvimento se fundeia numa abordagem similar. Ainda que ostente o mesmo título, a *História do teatro português*, de José Oliveira Barata (cf. 1991), visa um objectivo diverso e concreto – ser um «guião» para um curso universitário que se ministrava «à distância», na Universidade Aberta (cf. Barata, 1991: 23-24) –, distinguindo-se embora dos volumes já referidos, e apesar dos modestos propósitos enunciados, pela efectiva ponderação do «valor espectacular» do texto dramático (cf. *Idem*). Nos múltiplos trabalhos que foi assinando ao longo da vida, Luiz Francisco Rebello assumiu, igualmente, a perspectiva defendida por Barata, podendo assacar-se-lhe o levantamento e a reflexão mais minuciosos e completos do teatro representado em Portugal, ao longo do século XX (como síntese de um labor disperso por diversas publicações e cuja qualidade impõe o seu estudo urgente, veja-se, por exemplo, Rebello, 1991, muito significativamente intitulado apenas *História do teatro*). Cf. ainda, *supra*, nota 86.

¹³⁴ «É [na] pertença do autor ao público que decorre a defesa do humor, da ironia, da diversidade e da incompletude, valores teóricos e práticos em oposição explícita com a Filosofia de Escola. [...] O crítico desenvolve então [séculos XVII-XVIII] género literário próprio, não no sentido de o criar de raiz mas de se apropriar dele e de lhe conferir uma significação e uma importância que até aí não tinha ou tinha perdido por força da memorização que modos consagrados de expressão da Autoridade (aula académica, sermão religioso) lhe haviam imposto. Este ponto não é apenas [...] uma marca estilística delimitável aos estudos literários; pelo contrário – marca bem, em conjunto com modelos de organização de conhecimento propriamente modernos (dicionários e enciclopédias, de início muito opinativos), uma alteração da prática social do conhecimento que as liberdades modernas promoveram (e de que beneficiaram), uma reforma das práticas sociais discursivas que, alterando a comunicação e os seus registos entre o público (público de Imprensa, mas também de serviços postais), mudou a sensibilidade deste face a realidades políticas até então afastadas da sua consciência (cognitiva e moral)».

co têm contribuído para a estabilização de uma nova linha de pesquisa, na medida em que decorrem de abordagens marcadas por um escopo preponderante descritivo, que se não articula com um enquadramento teórico nem relevante nem actualizado. A título de exemplo, veja-se a dissertação que Catarina Neves dedicou ao crítico Jorge de Faria (cf. 2007); aquela em que Diana Dionísio Monteiro Marques traçou o percurso de Manuela Porto (cf. 2007); o estudo mais abrangente de Isabel Alice Radburn Nunes Vidal acerca da actividade teatral na primeira década de existência do Estado Novo (cf. 2009); ou o estudo da intervenção de Joaquim Madureira, de autoria de Elisabete Costa (cf. 2011)¹³⁵.

A montante deste quadro ainda incipiente, mas já promissor, deverá considerar-se, igualmente, tanto a inexistência de edições verdadeiramente críticas de fontes primárias (*i.e.*, das críticas jornalísticas de teatro publicadas em periódicos portugueses), quanto a indeterminação das regras (não críticas, mas culturais) que nelas se deveriam observar, a fim de se recuperar toda a informação contextual relevante, circunstâncias que obrigam a que cada novo investigador parta sempre de um grau zero heurístico.

Nos pouco levantamentos já levados a cabo, em Portugal, está-se longe ainda de edições que esclareçam a relevância sistémica de uma dada intervenção, como é o caso, por exemplo, do volume *Theatre writings* – no qual Dominic Shellard recupera várias críticas de teatro de Kenneth Tynan (1927-1980), antepondo a cada uma delas um breve texto introdutório no qual sublinha o respectivo contributo para o questionamento do modelo teatral londrino dos anos 40 e 50 do século XX, caracterizado pela estagnação do repertório e pelo conservadorismo das produções, cujo chamariz advinha da nem sempre oportuna presença, no elenco, de «sacred cows» (cf. Tynan, 2007: XXIII)¹³⁶ – ou, sobretudo, da edição crítica dos textos do Théophile Gautier, um trabalho rigorosa e profusamente anotado por

¹³⁵ Mais estimulante se revela a dissertação de Mariana Carvalho Calado, *Francine Benoît e a cultura musical em Portugal / Estudo das críticas e crónicas publicadas entre 1920's e 1950* (2010), muito embora o facto de nela se ter incidido sobre o trabalho de uma crítica de música aconselhe a que seja tratada separadamente, já no capítulo IV, a propósito do V Congresso Internacional da Crítica, que Benoît acompanhou.

¹³⁶ Atente-se na ironia fina, mas corrosiva, com que, ao arrepio da maioria dos críticos do seu tempo, Kenneth Tynan enfatizou, obliquamente, a inadequação dos recursos expressivos de Vivien Leigh para o desempenho dos papéis principais de *Antony and Cleopatra*, de William Shakespeare, e de *Caesar and Cleopatra* (1898), de George Bernard Shaw, peças que a actriz interpretou em 1951, no Festival of Britain, em noites alternadas, com Laurence Olivier: «[w]henver I see Miss Leigh, an inexplicable, frivolous little Rodgers-Hammerstein lyric starts to trot round my head. It goes: “*My doll is as dainty as a sparrow; / Her figure is something to applaud; / Where she's narrow she's as narrow as an arrow; / And she's broad where a broad should be broad...*”. / It is a delightful song, and it gives me great pleasure. But it has nothing to do with the robes of queens; or with gravity; or with greatness» (Tynan, 2007: 23).

Patrick Berthier – estudioso que, como atrás se verificou, também colabora na colectânea *Le miel et le fiel*, dirigida por Bury e Laplace-Claverie –, o qual vem saindo na série *Critique théâtrale*, das *Oeuvres complètes* do polígrafo francês (das dezenas de tomos previstos, apenas quatro foram já publicados).

Assim, ou a iniciativa de publicação do conjunto de textos foi tomada pelos próprios críticos, que decidiram não os submeter a um olhar teórico extrínseco ou a uma recuperação produtiva do respectivo enquadramento cultural – a opção seguida, v.g., quer nos quatro volumes *Em casa de O diabo / Subsídios para a história do teatro*, de Eduardo Scarlatti (editados entre 1936 e 1946), quer, também, nos dois volumes *Noites de teatro*, de Urbano Tavares Rodrigues (de 1961); ou – uma segunda hipótese – as críticas recolhidas, apesar de versarem sobre teatro, tomam o texto dramático por mote exclusivo, marca da recolha *O teatro contemporâneo / 1942-1982*, quarto volume de *Crítica*, de João Gaspar Simões (uma edição de 1985 que foi republicada em 2004); ou, ainda, na medida em que a edição proposta invisibiliza a recuperação do(s) contexto(s) do texto(s), dado não se apresentar suficientemente esclarecida, como acontece com *Do teatro em Portugal*, a antologia de críticas jornalísticas de Jorge de Sena, que Luiz Francisco Rebello dirigiu em 1988.

Dado aquela primeira via se revelar, ainda, pouco produtiva – motivo que torna supérflua uma revisitação atenta da produção dela resultante –, restará, pois, intentar descobrir caminho onde ele não existe, em ordem a recuperar o modo como a crítica jornalística de teatro tem vindo a ser pensada pela academia portuguesa. Esta segunda *ínvia* explora-se aqui, através da caracterização dos trabalhos que alguns investigadores dedicaram à área dos Estudos de Teatro, para neles recuperar obliquamente – como num palimpsesto – a tão curiosa quanto agitada sequência de (des)canonizações da crítica jornalística (e dos seus praticantes), perspectiva difícil de seguir, ainda que – somente ao percorrê-la de novo –, se alcance descortinar o modo como, nesses estudos, aquela função foi considerada e, concomitantemente, relacionada com o polissistema teatral português.

Deste modo, seleccionam-se para discussão todas as obras que, de algum modo, acolheram, na academia, o problema da crítica jornalística de teatro. A instituição deste critério positivista decorreu, por um lado, da circunstância de serem quase inexistentes, em Portugal, reflexões que abordassem o tema, mesmo se lateralmente, e, por outro lado, de se preferir salientar a sua caracterização teórica e metodológica – observando-se, portanto, a eficácia com que (in)articulam o sistema teatral como um todo –, a escaloná-las no subsis-

tema da metacrítica, precisamente porque – como se verá – nele não se incorporam inteiramente. Outra opção mais selectiva que clamasse «pela reforma das mentalidades sem a fazer preceder de uma reforma de práticas e de ânimos» (Leone, 2005a: 105) – entendendo-se aqui por ‘reforma’ a revisão ponderada desses mesmos «práticas e de ânimos» – induziria, provavelmente, a uma acentuação inconsequente do, por demais evidente, descentramento na constituição do campo dos Estudos de Teatro em Portugal.

As obras tratadas serão, pois, os dois volumes que saíram ao longo da década de 90 do século XX, coordenados e prefaciados por Maria Manuela Gouveia Delile (cf. 1991 & 1998): *Do pobre B. B. em Portugal / Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974* e *Do pobre B. B. em Portugal / A recepção dos dramas Mutter Courage und ihre Kinder e Leben des Galilei*¹³⁷; o ensaio *Corpo a corpo / Possibilidades e limites da crítica*, de António Pinto Ribeiro (cf. 1997); e a monografia *Questionar apaixonadamente / O teatro na vida de Luís Miguel Cintra*, de Maria Helena Serôdio (cf. 2001b), obra escorada num já estabilizado conceito de crítica, cujo âmbito se entenderá melhor, confrontando-o com outros dois textos da autora: o artigo «Uma paixão estética para a crítica», resultante de uma comunicação apresentada em 1993, no I Congresso do teatro português (cf. Serôdio, 2003); e, ainda, a versão impressa da comunicação «Words framing images / Variations on theatre criticism», que Serôdio proferiu em 2000 e se publicaria no ano seguinte (cf. Serôdio, 2001a)¹³⁸.

¹³⁷ Assinala-se que, em 1980, saíra o estudo *A recepção do teatro de Schiller em Portugal no século XIX*; vol. I – *O drama Die Räuber*, cuja autoria é partilhada por Maria Manuela Gouveia Delile e Maria Teresa Delgado Mingocho. No entanto, este trabalho não possui igual relevância para a investigação sobre a prática e a reflexão da crítica de teatro, na medida em que incide sobre a recepção da peça de Friedrich Schiller enquanto texto dramático e não como texto cénico, pelo que recolhe apenas valorações literárias e não propriamente teatrais. Todavia, vale a pena sublinhar dois aspectos que o distinguem face ao modo como a crítica viria a ser encarada nos volumes posteriores *Do pobre B. B. em Portugal*: (i) por um lado, manifesta-se através *A recepção do teatro de Schiller* que – já uma década antes – Delile entendia o teatro como um campo de estudo universitariamente digno, ao qual presumo ter chegado, dada a circunstância do sistema teatral português constituir uma zona *literária* (e sublinha-se o adjectivo) particularmente permeável à transformação de textos dramáticos estrangeiros e, por essa razão, muito adequada à experimentação do dinamismo estético e histórico preconizado por Hans Robert Jauss, enquadramento teórico que parece também sustentar as colectâneas de 1991 e 1998 (v. *infra*, ponto 2); (ii) esta obra permite ainda apreciar a evolução do percurso da investigadora, que nos dois volumes da década de noventa já se mostrará mais sensível à performatividade implicada no texto dramático e, portanto, à sua vertente comunicativa – âmbito onde a crítica de inclui –, fazendo-a considerar em subpontos específicos.

¹³⁸ Em Julho 2013, Maria Helena Serôdio publicou *Joaquim Benite desafiou Próspero... / e inscreveu o mundo no seu teatro*, biografia do encenador Joaquim Benite, director da Companhia de Teatro de Almada, do Teatro Municipal de Almada (renomeado, após a sua morte, a 4 de Dezembro de 2012, como Teatro Municipal Joaquim Benite) e do Festival Internacional de Teatro de Almada. Tornando-se, embora, muitíssimo interessante verificar que, nesta obra, a crítica jornalística de teatro assume uma preponderância

Não se inclui neste grupo o volume *Máscaras da utopia / História do teatro universitário em Portugal (1938-74)*, que José Oliveira Barata publicou em 2009, porque – recorrendo embora a críticas jornalísticas – o seu autor antecipa, logo no «Prefácio», que «[o] teatro universitário [...] não mereceu de forma sistemática uma atenção da crítica» (2009: 9). Regista-se apenas – seguindo Barata – que esta desatenção, enraizada não no desinteresse, mas na condescendência de quem se impressionava por ver «gente moça» fazendo teatro (cf. *Idem*), se traduziu vulgarmente por uma deslocação de género jornalístico, optando os críticos por escrever uma «notícia alargada da representação», estratégia através do qual se eximiam a emitir «qualquer juízo mais contundente sobre opções estéticas, direcção de actores ou escolha de repertório» (*Idem*). O investigador atribui esta «benevolência» à necessidade de não fracturar a oposição ao regime salazarista, já que «traduzia uma natural simpatia que, em alguns casos, coincidia com a assumida e comum luta cultural» (*Ibidem*: 10). A reacção mais acutilante a estas apresentações produziu-se, pois, na imprensa académica – segmento dos *media* de que esta tese se não ocupa, por nele não terem colaborado críticos de teatro profissionais –, assumindo-se através de «juízos demolidores ou encomiásticos»: «[m]as mesmo nestes casos há que proceder com precaução pois a luta académica, muitas vezes fragmentada e polarizada em torno de núcleos ideologicamente informados e aguerridamente militantes, estendia à análise dos espectáculos juízos extra-estéticos que acabam por inquinhar a serenidade da apreciação» (cf. *Idem*).

que lhe fora recusada na biografia de Luís Miguel Cintra (cf. 2001b), a académica nela não alterou, substantivamente, a sua relação pontual com essa série de textos, ou seja, não os integrou autonomamente no sistema teatral antes os acomodou ao seu entendimento dos diversos aspectos da carreira de Joaquim Benite (v. *infra*, ponto III: 4).

2 = O ‘ESPELHO DA CRÍTICA’: A RECEPÇÃO COMO DESCRIÇÃO E PRESCRIÇÃO

Os artigos de Carlos Porto e Mário Sérgio, sendo embora os mais bem fundamentados, e os únicos que denotam conhecimento de bibliografia sobre Brecht, não fogem ao estilo habitual das resenhas anteriores e referem-se igualmente ao tema de *Furcht und Elend*.

Maria Esmeralda Castendo, in (Delile, 1991: 82)

O díptico *Do pobre B. B. em Portugal* – coordenado por Maria Manuela Delile – obedece ao propósito de documentar a fortuna do teatro brechtiano no nosso sistema teatral, integrando um prefácio da coordenadora sobre «Bertolt Brecht em Portugal antes do 25 de Abril de 1974» (Delile, 1991: 25-58) e seis estudos acerca de dez peças do dramaturgo alemão, que foram encenadas no nosso país entre 1974 e 1986, assinados, no primeiro volume, por Maria Esmeralda Castendo, Ana Maria Ramalheira, Maria Tereza Cortez e Maria Cristina Carrington (cf. Delile, 1991), e, no segundo volume, por Maria Antónia Gaspar Teixeira e Maria de Fátima Gil (cf. Delile, 1998).

Todas as contribuições se baseiam em dissertações de mestrado orientadas por Delile, que são recuperadas abreviadamente, nos dois volumes, de acordo com um esquema de desenvolvimento comum, que não sofre variações de monta entre ambos¹³⁹. No prefácio ao segundo volume, a coordenadora explicita a «metodologia histórico-recepcional» seguida:

[d]e acordo com a metodologia histórico-recepcional que travejou a anterior publicação, o estudo da recepção portuguesa quer duma quer doutra das duas peças de Brecht acima mencionadas [*Mutter Courage und ihre Kinder* e *Leben des Galilei*] inicia-se com uma análise sucinta do texto alemão e respectivo contexto (a qual, em ambos os casos, teve inevitavelmente de incluir um exame sumário das várias versões existentes), acompanhada de uma breve história das principais encenações teatrais de que cada um dos dramas foi objecto não só no espaço de língua alemã mas também noutros países europeus, muito particularmente em França, dado o reconhecido papel de intermediário que esse país exerceu em todo o processo de recepção de Brecht em Portugal. Só depois da apresentação desse pano de fundo é que se procedeu ao estudo tanto descritivo como interpretativo e valorativo das várias fases e aspectos da recepção portuguesa [...], antes e depois

¹³⁹ Assumindo como termo *ad quem* o espectáculo *Galileu Galilei* – uma criação do Teatro Experimental de Cascais, estreada em Abril de 1986, sob direcção de Carlos Avilez –, os estudos seguem a sequência cronológica de estreia das produções portuguesas das peças de Brecht: *O terror e miséria no III Reich*; *As espingardas da mãe Carrar*; *A mãe*; *O círculo de giz caucasiano*; *Tambores na noite*; *Baal*; *O senhor Puntila e o seu criado Matti*; *A boa pessoa de Sezuán*; *Mãe coragem e os seus filhos*; e *A vida de Galileu*.

do 25 de Abril de 1974, prestando especial atenção ao texto cénico ou teatral e à recontextualização que sempre lhe subjaz (Delile, 1998: 13).

Não pode deixar de causar alguma perplexidade que a insinuada filiação teórica na Estética da Recepção – direcção aparentemente traçada pela caracterização da metodologia de trabalho como «histórico-recepcional» (cf. *supra*, nota 137) – se tenha concretizado, afinal, num processo que privilegia como pedra-de-toque o (con)texto-fonte – no caso, a(s) peça(s) de Bertolt Brecht e o contexto em que as mesmas surgiram –, uma opção que, invertendo tanto o postulado receptivo de se dever partir da ‘reader-response’ quanto hierarquizando a análise das produções portuguesas ao ‘original’ textual alemão (!), justificará, provavelmente, a adopção de uma curiosa estratégia progressiva, a qual vinca o sectionamento entre o labor ‘descritivo’ e o ‘valorativo’.

Ora, é justamente na fase do «estudo tanto descritivo como interpretativo e valorativo das várias fases e aspectos da recepção portuguesa» (*Idem*) que se integram os pontos dedicados ao acolhimento crítico das produções teatrais consideradas, cuja designação oscila entre «aspectos recepcionais no espelho da crítica» (estudo de Castendo), «recepção crítico-valorativa» (estudos de Ramalheira, Cortez e Carrington) e «recepção na imprensa» (denominação mais generalista usada nos estudos de Teixeira e Gil, que surgem no volume de 1998).

Apesar destas variações terminológicas – mais estilísticas do que conceptuais, sublinhe-se, pois não se fundamentara suficientemente, a montante, o que se entendia por ‘recepção’ (passo esperável, mas que se não concretiza nos textos de abertura de Delile, cf. 1991: 25-58; 1998: 13-14) –, as autoras seguem, nesse ponto, o mesmo critério de tratar apenas os textos que consideraram terem-se apresentado explicitamente como críticas jornalísticas de teatro (os quais são referidos, indiscriminadamente, como ‘críticas’, ‘recensões’, ‘comentários’, ‘artigos’ e / ou ‘resenhas’, numa instabilidade de nomenclatura que se entende decorrer, também, da inexistência de uma definição teórica – prévia, clara e comum – do conceito de crítica jornalística), dele excluindo a demais «informação teatral», gesto através do qual instauram – apesar das referidas oscilações – um indício relevante de uma fractura genológica entre crítica e notícia.

Assim sendo, e através de exemplos colhidos no estudo de Maria Tereza Cortez, atente-se no modo como esta divisão entre crítica e os diferentes géneros jornalísticos só se esclarece ao longo do texto: a «encenação de *Baal* por João Lourenço teve um grande im-

pacto junto **dos sectores de crítica e informação teatral**, como o atestam as numerosas recensões publicadas, as diversas entrevistas feitas ao encenador e aos principais actores intervenientes na peça e o contínuo destaque que o prosseguimento do espectáculo mereceu em muitos jornais lisboetas.»; ou, sobre um outro espectáculo: a «encenação de *Tambores na noite* pelo Teatro da Cornucópia foi intensamente **divulgada pelos órgãos de imprensa e teve o aplauso da grande maioria dos críticos**» (cf. Delile, 1998: 87-94. *Sn*); ou, também, no estudo de Maria Antónia Gaspar Teixeira, que, no ponto «Principais aspectos da recepção de *Mãe Coragem* na imprensa», dá mais alargada conta de «um sem-número de textos de teor e amplitude muito divergentes, desde apontamentos mundanos e breves notícias, passando por entrevistas, até às críticas teatrais» (*Ibidem*: 88) – proliferação atribuída pela investigadora ao relevo social de Eunice Muñoz, actriz que desempenhou a protagonista de *Mãe coragem* –, ainda que venha a centrar a sua análise exclusivamente nas críticas.

Estoutro material informativo surgirá referenciada e/ou publicada no(s) ‘Apêndice(s) A’ de ambos os volumes, anexos onde também integram excertos de outros materiais que secundaram a apresentação pública dos espectáculos, fossem produzidos pelos próprios grupos (como, por exemplo, folhas de sala, programas, imagens, textos dos criadores ou seus colaboradores, versando diferentes aspectos das criações) ou por terceiros (jornalistas, na sua maioria, predominando os géneros ‘notícia’ e ‘entrevista’, centrados nos actores e encenadores intervenientes, mas também um ou outro ensaio)¹⁴⁰. Nesses mesmos anexos, listam-se – em secção própria e paralelamente às dos demais textos noticiosos¹⁴¹ – as fichas bibliográficas das críticas de teatro, reforçando-se, assim, a sua pertença a um âmbito sobretudo jornalístico, numa classificação similar à adoptada por Patrice Pavis, no *Dicionário de teatro* (cf. 1999, 1996²: 81).

Comum aos seis estudos é, igualmente, uma abordagem fortemente prescritiva, destacando-se naquilo que a crítica efectivamente foi o que ela deveria – ou poderia – ter sido, resultado que é medido à luz do conhecimento mais ou menos sustentado que os críticos

¹⁴⁰ V. subponto «testemunhos recepcionais» (cf. Delile, 1991: 289 sgg; 1998: 203 sgg).

¹⁴¹ Veja-se a «[I]sta de resenhas críticas e entrevistas publicadas na imprensa periódica sobre as encenações» para *O terror e a miséria no III Reich* e *As espingardas da mãe Carrar* (Delile, 1991: 393-400); para *A mãe e O círculo de giz caucasiano* (*Ibidem*: 436-442); para *Tambores na noite* e *Baal* (*Ibidem*: 468-470); para *O senhor Puntilla e o seu criado Matti* e *A alma boa de Sezuan* (*Ibidem*: 491-494). No volume de 1998, a denominação da subsecção é alterada para «Críticas teatrais, entrevistas e varia», tanto no que diz respeito a *Mãe Coragem e os seus filhos* (Delile, 1998: 250-253), como em *A vida de Galileu* (*Ibidem*: 289-291).

revelaram possuir da estética e da teoria teatrais de Bertolt Brecht. Ora, de acordo com o que atrás se enfatizou e à frente se insistirá – a propósito do desnivelamento de discursos sugerido por António Pinto Ribeiro (1997: 139), v. *infra*, ponto III: 3 –, esta perspectiva metacrítica hierarquizadora oblitera a possibilidade de se observar no labor crítico o modo como este efectivamente se articulou com as criações sobre as quais incidiu e, ainda, qual a transformação sistémica resultante desse diálogo paralelo e cooperante, condições que Nikos Papastergiadis (cf. 2010, 2006¹: 118-119) virá acertadamente a definir para que a relação entre a arte e a crítica se torne eficaz (cf. *supra*, ponto I: 2).

Não sendo viável exemplificar, abundantemente, todos os percursos gizados em ambos os volumes, procura-se ilustrá-los aqui, através de um só exemplo, extraído do artigo de Maria Esmeralda Castendo que se citou em epígrafe, no qual a autora se debruça sobre a recepção às peças *As espingardas da mãe Carrar* e *O terror e a miséria no III Reich*. Acerca desta última – que se estreou em Portugal a 13 de Julho de 1974, na sala da sociedade recreativa Incrível Almadense, numa produção do Teatro da Cornucópia, dirigida por Jorge Silva Melo e Luís Miguel Cintra –, Castendo assinala que a maioria dos críticos que escreveu sobre o espectáculo do Teatro da Cornucópia evidenciou desconhecer o teatro de Bertolt Brecht, dificuldade contornada, nas respectivas análises, pelo recurso ao que lhes fora dado assistir em cena e da documentação revelada no programa de sala, informação muito relevante que – para além de sinalizar indirectamente o cuidado com que as companhias emergentes elaboravam esses materiais (em contraste flagrante, aliás, com as práticas anteriores) – poderá tanto indiciar a impreparação dos críticos, como os entraves levantados pela censura à sua actualização bibliográfica, mormente no que diz respeito a um autor banido até ao 25 de Abril de 1974.

Esperando, talvez, maior agudeza dos textos de Carlos Porto e Mário Sérgio, a autora regista, não sem surpresa, que, apesar de ambos demonstrarem reconhecer aquela estética, também eles preferiram, à semelhança dos demais críticos, investigar o ‘tema’ da peça, desamparando assim o valor estético-político da selecção de cenas levada a cabo pelos encenadores, gesto dramaturgico que Castendo entende ter sido central naquela produção, dada a sua íntima articulação com o processo revolucionário então vivido:

[n]a análise de *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, os articulistas revelam conhecimentos muito diferenciados sobre a obra de Brecht; assim, o jornalista do *Diário popular*, que não conseguiu identificar, deve ter assistido a uma ante-estreia e transcreve em metade do artigo o programa do espectáculo, citando só parcialmente a sua fonte de informação; como pano de fundo da peça

nomeia a Alemanha de 1914 a 1945, o que é manifestamente erróneo, pois Brecht datou inequivocamente todas as cenas de 33 a 38; não se entende a referência a 1914, se o próprio autor escreve, no mesmo texto, que a peça apresenta uma ‘grande revista do povo alemão durante a ascensão do nazismo’ (DP, 10-7-74). / Os artigos de Carlos Porto e Mário Sérgio, sendo embora os mais bem fundamentados, e os únicos que denotam conhecimento de bibliografia sobre Brecht, não fogem ao estilo habitual das recensões anteriores e referem-se igualmente ao tema de *Furcht und Elend*. Mário Sérgio baseia-se em Walter Benjamin e salienta a ‘destruição das relações entre as pessoas, subjugadas pela mentira, num tempo histórico de terror e miséria’; Porto, apoiando-se na bem conhecida obra de Frederic Ewen, aponta que, com esta peça, Brecht pretendia ‘explicar a natureza do nazismo aos seus compatriotas exilados’ (Delile, 1991: 82).

Discordando-se, embora, da metodologia seguida, não deixa de ser interessante o reconhecimento de Castendo de que os críticos intervêm a partir de lugares diferentes, circunstância que reforça a necessidade de caracterizar esses mesmos lugares, quer na sua continuidade temporal – única perspectiva que permitirá um reconhecimento ajustado da ‘voz autoral’ que deles emerge –, quer, ainda, na sua oscilação centro/periferia, de acordo com a singularidade relativa de cada crítico no interior de uma rede *inter pares*. Tal objectivo frustrar-se-á, contudo, pretendendo-se assacar as variações de acuidade e de conhecimento ao grau de familiaridade dos críticos com a estética de um dramaturgo, de uma escola, de uma companhia ou um de encenador. Veja-se como essa via estreita não colhe no interior da própria obra coordenada por Delile, através do exemplo – entre alguns outros que poderiam ser indicados – da reiterada sinalização negativa do labor crítico de Fernando Midões, a qual é diametral e espantosamente invertida por Maria de Fátima Gil, que – referindo-se ao texto que aquele escreveu sobre a já mencionada produção de *Galileu Galilei*, encenada por Carlos Avilez com o Teatro Experimental de Cascais – até lhe elogia a argúcia de explicitar a centralidade que, no teatro de Bertolt Brecht, assume a relação entre a mudança histórico-social e política e a rescrita das peças, em que o criador alemão permanente se empenhou.

Deliberar sobre essa discrepância muito pouco verosímil¹⁴² implicaria – necessariamente e antes de qualquer outra operação – contextualizar os textos de Fernando Midões

¹⁴² E que se organiza deste modo: Maria Cristina Carrington considera que Midões emitiu um «juízo impressionístico» sobre a peça *O senhor Puntila e o seu criado Matti*, na crítica que dedicou à encenação deste texto por Mário Barradas com o Centro cultural de Évora (DP, 1975-12-16, cf. Delile, 1991: 257); a mesma autora apelida de «vagos» os seus comentários que «valorizam muito positivamente» a encenação de João Lourenço com o Novo grupo de *A alma boa de Sezuan* (DP, 1984-02-29, cf. *Ibidem*: 282); Maria Antónia Gaspar Teixeira elogia-lhe a captação da ambivalência da protagonista de *Mãe coragem...* (Delile, 1998: 93) – não sei se querendo referir-se à personagem da peça ou ao desempenho que dela fez Eunice Muñoz, na encenação que João Lourenço apresentou no Teatro Nacional D. Maria II (TNDM II), com o Novo Grupo –,

no seu *continuum* singular crítico. E mesmo quando tal fosse feito, manter-se-ia ainda a dúvida inquietante sobre se, apesar da controversa qualidade dos mesmos, essas suas críticas não terão contribuído para a instalação de um *determinado* Bertolt Brecht no cânone performativo português das décadas de setenta e de oitenta do século XX, e também – problema ainda mais relevante – se não se lhes terá igualmente ficado a dever o arreigamento ao centro do sistema teatral português de criadores como Mário Barradas, João Lourenço ou Carlos Avilez e, concomitantemente, alguma – mas decisiva – influência no juízo que, transitando do espaço público para a história do teatro, posicionou estes encenadores como charneira da primeira geração do Teatro Independente (lugar tão mais relevante quanto os alcançou em modelos de questionamento – pela imitação ou pela rejeição – para os jovens criadores que, desde então, se foram sucedendo).

reconhecendo muito embora não ter sido capaz de a sustentar: «[e]mbora Fernando Midões pareça contrariar tal tendência, na medida em que considera dominante o movimento de repulsa para com a protagonista, acaba por se desviar dessa leitura» (*DP*, 1986-06-19, cf. *Ibidem*: 93; 90, nt. 149). Contrariando esta tendência, Maria de Fátima Gil salienta que sobre *A vida de Galileu*, uma «das peças mais complexas de Bertolt Brecht», só «Fernando Midões (*DP*, 8-10-86) e Eugénia Vasques (*Exp.*, 4-10-86)» salientaram «a importância dos diferentes contextos históricos e a alteração de perspectiva que ocorre nas duas últimas versões» do texto (cf. *Ibidem*: 191).

3 = MOVIMENTOS CRÍTICOS: QUANDO A CENA ESPANTOU OS CONCEITOS

[...] com os poetas-críticos inicia-se no século XX uma linha ensaísta muito próxima do acontecimento artístico relativamente às artes do corpo que, inclusivamente, admite e estimula, como colaborador ou co-autor da obra, o artista que noutras situações é um ensaísta experimentando a crítica. Com esta prática inovadora os novos críticos iniciavam um processo de clarificação relativamente ao tradicional conflito entre a corporeidade e a racionalidade.

António Pinto Ribeiro, *Corpo a corpo / Possibilidades e limites da crítica* (1997: 83)

Por dois motivos diferentes, poder-se-ia estranhar a inclusão destacada, neste terceiro capítulo, da obra *Corpo a corpo / Possibilidades e limites da crítica*, uma versão ‘reavaliada e reescrita’ (Pinto Ribeiro, 1997: [9]) da dissertação de mestrado que António Pinto Ribeiro defendeu em 1994, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa, sob o título *Restauro e consideração / Sobre a possibilidade da constituição de uma crítica para as artes do corpo*.

A primeira perplexidade – e a menos interessante de ambas – advirá, talvez, da detecção de coincidências lexicais entre os títulos da obra e desta tese (*Dispositivo crítico / condições de possibilidade da crítica jornalística de teatro em Portugal*), podendo aventar-se a hipótese das mesmas insinuarem que aqui se buscava estabelecer uma continuidade, se não teórica certamente temática, entre os dois trabalhos. Ora, no ponto I: 2 (cf. *supra*, nota 35), deixou-se claro que a expressão «condições de possibilidade da crítica» recupera – não por entusiasmo estilístico, mas atendendo especificamente ao programa teórico nele condensado – o subtítulo «a crítica e as suas condições de possibilidade», utilizado por Gusmão, em 2007, no artigo «Notícias da crítica». Tal precisão não impede, porém, que se reconheça a singularidade do ensaio de Pinto Ribeiro, seja por ter constituído a primeira reflexão sistemática sobre a localização cultural da crítica jornalística, seja pela precoce instituição de um tópico até aí invisível no panorama académico português, seja, ainda, porque tal esforço foi levado a cabo não se visando um horizonte prescritivo – semelhante ao que acaba de ser observado no ponto anterior –, mas a (re)formulação da própria crítica como problema, pendor que «enacts a certain mode of questioning which will prove central to the activity of critique itself», como sublinhou pertinentemente Butler (2006, 2002¹).

A segunda perplexidade, já apreciável, poderia ser suscitada por se considerar desadequado o encaixe de *Corpo a corpo* numa tradição académica, dado ter-se tratado de uma intervenção única, destinada à obtenção de um grau universitário intermédio, que não teve continuidade expressiva no percurso do seu autor, nem no de outros investigadores¹⁴³. Sob um ponto de vista extrínseco, a objecção apresenta-se como razoável, embora não faça justiça ao facto de, no limite dos limites, esse trabalho ter representado a primeira irrupção explícita da crítica jornalística no seio da universidade, e não apenas por ter de algum modo legitimado academicamente a reflexão acerca do tema – obtida esta através da sua aceitação e validação –, mas, também, na medida em que proveio de alguém que, até então, se afirmara no espaço público somente como crítico jornalístico e programador. Aliás, da circunscrição do objecto e desse modo peculiar de o abordar dá conta António Pinto Ribeiro, logo na «Introdução»:

[a]nalisaremos os limites deste discurso crítico, as suas possibilidades, o que lhe é específico e também o que é comum à multiplicidade de discursos críticos. Ensaiaremos, porque se torna uma necessidade evidente, os propósitos da constituição de um léxico mínimo para que uma comunidade de espectadores e de narradores se possa reconhecer e aos objectos e aos acontecimentos que são a razão da sua comunicação (Pinto Ribeiro, 1997: 23).

Será, pois, como vestígio da maturação do espaço crítico na década de 80 do século passado – e, sobretudo, no desafio que esse processo lançou à universidade, à criação e ao público – que se justifica incluir esta obra no âmbito de uma investigação do estudo académico da crítica jornalística de teatro em Portugal. Ora, essa temporária preponderância da crítica jornalística no interior do polissistema teatral é claramente sinalizada por Pinto Ribeiro, quando – em contexto académico e enquanto crítico que era – reclamou a «necessidade evidente» de constituir um «léxico mínimo» onde ‘espectadores’, ‘narradores’ e ‘objectos e acontecimentos’ se ‘possa[m] reconhecer’, passo através do qual alcançou, igualmente, reformular (e defender) uma noção ‘desajustada’ de crítica – já na esteira daquela que Manuel Gusmão virá a propor –, dado que a situa numa irresolúvel encruzilhada de legitimações, tornando dependente a sua validação específica da concorrência equânime desses três pólos.

¹⁴³ Ainda hoje, e apesar de já ter leccionado e continuar a leccionar em várias universidades, António Pinto Ribeiro é sobretudo reconhecido publicamente pelo seu trabalho como programador, primeiro na Culturgest – de que foi director artístico, desde a sua criação, em 1992, até 2004 – e, a partir de 2006, na Fundação Calouste Gulbenkian, coordenando programas de reflexão e criação cultural e artística.

Tal maturação e reafirmação da crítica tem os seus antecedentes no progressivo espanto da mesma, ao ser confrontada – por força da liberdade de circulação de espectáculos e de críticos permitida pelo 25 de Abril de 1974 – com linguagens artísticas praticamente desconhecidas entre nós (cf. Pinto Ribeiro, 2002: *passim*), nas quais já se operara, com particular mestria, a deslocação de um paradigma teatral, em que a acção cénica ainda se obrigava às potencialidades estruturais da língua, para um modelo performativo, ancorado na abordagem desierarquizada e interdisciplinar do corpo do intérprete, cujos gestos e movimentos pretendiam ‘dar a ver’ a (des)construção das várias sujeições que dinamizavam a figura actuante, que não necessariamente uma ‘personagem’ (cf. Schechner, 2003²: 168).

Para a revelação, assimilação e apropriação local de tal transferência, considera-se terem contribuído decisivamente duas sucessões de eventos e um acontecimento: os espectáculos apresentados pelo Ballet Gulbenkian, mormente desde que Jorge Salavisa assumiu a respectiva direcção, em 1977¹⁴⁴; o surgimento do ACARTE – serviço inaugurado por Maria Madalena de Azeredo Perdigão, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian –, dado o impacto quer da sua programação regular (iniciada em 1984 e usualmente apresentada na Sala Polivalente do CAM) quer, sobretudo, dos Encontros ACARTE – de seu nome completo (e declaradamente programático) Encontros ACARTE / Novo teatro/dança da Europa (designação abandonada em 1990) – festival de artes performativas que, desde 1987 e até à sua penúltima edição, em 2002, decorria anualmente, em Setembro¹⁴⁵; e, por último, a estreia, em 1989 – na terceira edição dos Encontros ACARTE, mas

¹⁴⁴ Na autobiografia que lançou recentemente, o próprio Jorge Salavisa (cf. 2012: 194 sgg) relata o tremendo desafio de reorganizar e modernizar artisticamente a companhia, tanto mais que esta se encontrava profundamente afectada pelo clima geral de insurreição que, no pós-25 de Abril, tornou quase impossível o desenvolvimento regular de qualquer actividade profissional (dificuldade que Salavisa ultrapassará com surpreendente habilidade e eficácia, contando sempre com o apoio decisivo do Serviço de Música da FCG, nomeadamente do seu director-adjunto, Carlos de Pontes Leça, cf. *Ibidem*: 196).

¹⁴⁵ Embora António Pinto Ribeiro (cf. 2007) tenha já publicado uma (discutível) resenha história da política de apoio às artes empreendida pela Fundação Calouste Gulbenkian, entre 1956 e 2006 – e que a mesma tenha sido retomada e aprofundada, no que à música diz respeito, por António Pinho Vargas (2011: 420 sgg), sob o título expressivo «Gulbenkian: centralidade e controvérsias» –, entende-se que não foi ainda suficientemente ponderada a contribuição extraordinariamente revolucionária de Maria Madalena de Azeredo Perdigão para a modernização e dignificação do sistema artístico português (e, conseqüentemente, do pensamento universitário que sobre ele reflectia), através, sobretudo, da acção desenvolvida pelos dois serviços que fundou e dirigiu na Fundação Calouste Gulbenkian: o ACARTE, mas, outrossim e várias décadas antes, o Serviço de Música, do qual dependeu sempre o Ballet Gulbenkian e no qual nasceram os importantíssimos Festivais Gulbenkian de Música, que se realizaram em Lisboa, entre 1957 e 1970, sendo que Madalena Perdigão só assegurou a sua direcção a partir da segunda edição (para a história do evento, v. Leça, 1972; e para uma panorâmica bastante sustentada da carreira de Madalena Perdigão, v. a entrevista que lhe fez João de Freitas Branco e que se publicou em Maio de 1989, num diálogo tão mais impressivo quanto ambos morreriam nesse

desta vez, no Grande Auditório da FCG – de *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (1984), peça de Pina Bausch, cujo título (‘da montanha souo um grito’) se adequava, por singular acaso, à circunstância de ser a mais circunspecta das instituições culturais portuguesas a revelar ao público português a mais revolucionária das criadoras da segunda metade do século XX, autora de uma linguagem performativa através da qual o diálogo artístico característico da modernidade e da pós-modernidade alcançou o zénite da fusão, tornando-se em puro e electrizante fascínio. Enquanto responsável que foi pelo programa dos Encontros ACARTE de 2004 – onde se apresentou uma vasta panorâmica da obra da coreógrafa alemã: *Frühlingsopfer* (1975), *Café Müller* e *Kontakthof* (ambas de 1978), *1980 – Ein Stück von Pina Bausch* (1980) e *Viktor* (1986) –, caberia a José Sasportes ampliar significativa e duradouramente a relevância local daquela primeira experiência estética¹⁴⁶.

Se este espanto crítico foi primitivamente estimulado por/contra a intervenção institucional da Fundação Gulbenkian, cedo encontrou tradução num espaço mediático – então bastante dinamizado e plural – pela emergência sucessiva de novos críticos e, também, pelo reforço e diversificação do espaço crítico, fosse nos *media* já existentes ou através do

mesmo ano: João de Freitas Branco a 17 de Novembro e Madalena Perdigão a 5 de Dezembro). Tendo sido a internacionalização (do público e dos criadores portugueses, isolados ambos num país ‘orgulhosamente só’) um dos pomos da discórdia na valorização do trabalho de Madalena Perdigão – opinando alguns críticos (Mário Vieira de Carvalho, por exemplo, cf. Vargas, 2011: 425 sgg) que, nos programas dos Festivais Gulbenkian de Música, a superabundância de grandes estrelas internacionais mascarava o propósito elitista de subfigurar criadores e obras nacionais –, valerá a pena enfatizar aqui que, no que toca aos Encontros ACARTE, parece ser evidente o seu propósito de fomentar esse diálogo. Exemplo significativo dessa atitude é o programa da primeira edição dos Encontros, realizada em 1987, no qual – a par de propostas de artes performativas europeias, que o público português, afastado há muito das redes internacionais de circulação de cultura, consumiu ávida e justamente como *le dernier cri* – se incluíram duas produções portuguesas: a estreia lisboeta de *Montedemo*, de Hélia Correia, uma encenação de João Brites, com *O Bando*, cujo movimento era assinado pela coreógrafa Paula Massano, a quem Pinto Ribeiro (cf. 2001: 168) atribuirá o trabalho inaugural da Nova Dança Portuguesa (*Na palma da mão a lâmpada de Guernica*, co-criação com Elisa Worm, estreada em 1981); e a estreia absoluta, por encomenda do ACARTE, de *Teatro de enormidades apenas críveis à luz eléctrica*, um espectáculo baseado em textos de Aquilino Ribeiro, encenado por Ricardo Pais (*et pour cause*, o encenador mais ‘performativo’ da primeira geração do Teatro Independente).

¹⁴⁶ Contra a sua própria descrição e valorização dos acontecimentos e processos (entre eles destacando este ‘festival’ Pina Bausch) – e reincidindo na flagrante contradição com que antes avaliara, também negativamente, o trabalho dos sucessores de Madalena Perdigão na direcção do Serviço de Música (Luís Pereira Leal, Maria Fernanda Cidrais e Carlos de Pontes Leça, cf. Pinto Ribeiro, 2007: 294 sgg) –, António Pinto Ribeiro (cf. 2007: 378 sgg) expende um juízo muito negativo sobre a condução do ACARTE (e, portanto, dos Encontros ACARTE), levada a cabo por José Sasportes – o primeiro substituto de Madalena Perdigão à frente desse serviço da FCG –, entre 1990 e 1994: «[n]ão deixa de ser significativo, todavia, o facto de Sasportes ter apagado dos Encontros ACARTE a menção “Novo Teatro / Dança da Europa”. Assim se abandonava também, simbolicamente, uma programação que assentava numa política cultural internacionalista, que via na diversidade europeia a sua matriz fundamental. Simultaneamente, abandonava-se ainda o carácter inovador que até então determinara a apresentação de obras nos Encontros ACARTE. Sublinhe-se que ao novo director do ACARTE faltava o poder simbólico e institucional de Madalena Perdigão, assim como a sua autoridade pública como programadora artística» (*Ibidem*: 379).

surgimento de publicações especializadas (para além de Pinto Ribeiro, lembre-se, igualmente, Augusto M. Seabra, Gil Mendo, Maria de Assis Swinnerton, Maria José Fazenda ou a revista *O actor*, fundada e dirigida por Miguel Abreu). Ora, esta mudança de geração vinco não apenas uma cesura teórica e metodológica relativamente à prática crítica anterior e à sua excessiva subordinação de uma leitura apressadamente revolucionária do pensamento brechtiano e da autoridade concedida, na esteira de Barthes, à textualização da encenação (cf. *supra*, nota 10), mas concorreu decisivamente, também, para o alargamento do espectro artístico nacional, se se considerar o seu relevante contributo para a afirmação do movimento da Nova Dança Portuguesa¹⁴⁷.

Tal capacidade para acomodar, no discurso crítico e criativo, a preponderância que o ‘corpo’ entretanto assumira na teoria e na prática performativa internacional e, mormente, para demonstrar que as rupturas estéticas no sistema português das artes de palco não exigiam a liderança de uma qualquer vanguarda teatral – tese predominante, à época, dado o inegável sucesso com que a primeira geração do Teatro Independente rompera com os modos de representação dominantes, enformados pelo axioma teatral conservador «dire, c’est faire» (cf. Corvin, 2008: 1341) – terá como consequência imediata a instabilização da nomenclatura crítica vigente, impulsionando, mediatamente, a transição para a segunda geração do Teatro Independente, cujas criações justamente se distinguiram pela fixação dos textos em gestos e movimentos que os provocavam, mais do que por eles serem regrados (não será por acaso que a afirmação dos coreógrafos Olga Roriz e Rui Horta precedeu o surgimento de encenadores como Carlos J. Pessoa, Lúcia Sigalho, Miguel Seabra ou Mónica Calle, cabendo a Nuno Carinhas, que iniciara o seu percurso com Ricardo Pais, o papel de uma interessante articulação intergeracional, dado ter-se revelado como o criador que – emergindo autonomamente no contexto do ACARTE – melhor incorporou a proposta renovadora que animava o evento).

Como vestígio, *Corpo a corpo / Possibilidades e limites da crítica* é, portanto, uma obra inegavelmente relevante sob o ponto de vista de uma história (a haver) da crítica de artes performativas em Portugal, sendo que sinaliza, igualmente, a emergência do discurso do ‘programador’, enquanto nova instância crítica do polissistema performativo. Figura

¹⁴⁷ Como voz isolada, José Sasportes, que também fora um importante ensaísta e crítico de dança, destacara-se, anos antes, por ter entendido, precocemente entre nós, a necessidade de sublinhar e problematizar a reconfiguração artística e interdisciplinar que, desde o(s) modernismo(s) europeu(s) e norte-americano, o corpo vinha assumindo nas artes performativas.

elidida nesta tese, dado extrapolar claramente o seu âmbito, não pode deixar de se enfatizar que o programador detém, ao invés do crítico jornalístico, um poder efectivo e imediato para reconfigurar o sistema, pois selecciona, através do financiamento directo, os criadores que acedem ao espaço público e a periodicidade com que a ele regressam.

Para aquilatar da urgência de apreciar a sua progressiva afirmação e actual preponderância no interior do sistema performativo português – e, ainda, do que esse percurso gradativo significou em termos de transferência de poder legitimador, o qual, na primeira geração de Teatro Independente, coubera inteiramente àqueles que, sendo directores de companhias teatrais, eram também os seus principais encenadores – bastará recordar como este mesmo sistema se transformou e continua a transformar em virtude da acção, enquanto programadores, de personalidades como António Pinto Ribeiro, mas também de Joaquim Benite, director da Companhia de Teatro de Almada desde a sua fundação, em 1973, na programação regular do Teatro Municipal de Almada e no Festival Internacional de Teatro de Almada; de Ricardo Pais, na programação regular do Teatro Nacional São João e do festival PoNTI – Porto. Natal. Teatro. Internacional; de Jorge Salavisa, no São Luiz / Teatro Municipal; de Luísa Taveira, no Centro Cultural de Belém; de Miguel Abreu, no Maria Matos / Teatro Municipal; de Rui Horta, n’O Espaço do Tempo (Convento da Saudação, em Montemor-o-Novo); de Mark Deputter, na mostra Danças na Cidade (e, mais recentemente, no Maria Matos / Teatro Municipal); ou de Natxo Checa, na Galeria Zé-dos-Bóis e no espaço Negócio. Um outro aspecto deste tipo de intervenção, talvez ainda menos visível, resulta da disseminação do programador imposta, a partir dos anos 90, pela estabilização da rede nacional de teatros e cineteatros, lançada pelo Estado. Tem sido menosprezado o papel – por vezes, discreto, mas nem por isso menos eficaz – destes intervenientes na formação de um cânone artístico transversal, resultante dos artistas e espectáculos que fazem circular pelo país, quando financiam o seu acolhimento nas salas que dirigem, optando-se por assacar a responsabilidade integral de tal escolha à tutela política da cultura e aos subsídios concedidos pela Direcção Geral das Artes (ou pelos organismos que, cumprindo as mesmas funções, a antecederam, sob diversas designações).

No contexto em que a obra é aqui aduzida, entende-se ser igualmente necessário averiguar, *in breve*, não exactamente se, sob o ponto de vista discursivo, nela se cumpriu a fixação do «léxico mínimo» que António Pinto Ribeiro (cf. 1997: 23) considerava indispensável ao encontro e reconhecimento – no novo campo das «artes do corpo» – de espectado-

res, narradores e objectos artísticos, mas, em concreto, o modo como tal desiderato se conceptualiza:

[...] as artes do corpo reclamam a crítica como a possibilidade de irromperem de uma presença difusa – a que pertencem as práticas atléticas, os métodos higienizantes do corpo e as suas práticas decorativas – para adquirirem uma aura que a nomeação de um discurso crítico lhes aufere, porque este, antes de ser um comentário ou uma experiência de juízo, começa por introduzir o relato de um facto que se tornou num acontecimento (Pinto Ribeiro, 1997: 139).

Sublinhou-se antes que, ao longo do texto, Pinto Ribeiro se mostra ciente de estar a operar, no Portugal do anos noventa, a transição – já concretizada nos espaços culturais que o autor então tomou como referência (v.g., a Europa ocidental e a América do norte) – entre a narração («o relato de um facto», *i.e.*, a crítica) e a instituição teórica de um «acontecimento», processo levado a cabo, pela primeira vez em Portugal, através da «aura que a nomeação de um discurso crítico [...] aufere». Compreende-se, portanto, que, independentemente do escopo que a crítica venha a assumir, o autor comece por considerá-la uma «necessidade e [um] pretexto comunicacional:

[...] ela pode ser somente a expressão de um gosto e com isso apenas a legitimação de uma autobiografia, ou assumir-se como um juízo; pode ter uma pretensão operativa, ou situar-se no plano do manifesto poético. Ela é, no entanto, uma contingência, resultado de um juízo, seja ele judiciário ou clínico, e torna-se numa necessidade e num pretexto comunicacional a partir do momento em que o seu móbil – a obra – se apresenta no espaço público (Pinto Ribeiro, 1997: 69).

E entende-se, igualmente, o cauteloso reforço teórico em que investe, face à possibilidade de o seu projecto se desacreditar pela infiltração de ‘ingenuidades’ críticas que permaneciam actantes no exercício local, v.g., as que derivavam da absolutização do olhar e do discurso do crítico, aquelas que diziam respeito «à falsa possibilidade de uma historicidade da compreensão» e aquelas que situam a discussão sobre a arte num nível conceptual, ao invés de a articularem enquanto questão de uma linguagem problemática (cf. *Ibidem*: 117). Sendo evidente que aqui se sobrepõem resistências às diferentes (re)formulações do ‘essencialismo’ crítico – sejam elas tardo-românticas ou estruturalistas –, julga-se que a alternativa buscada por Pinto Ribeiro (cf. *Ibidem*: 117-120) nas «condições de recepção a que o crítico está sujeito» – entre as quais, selecciona apenas «os condicionalismos sensoriais, a emergência do etnográfico e a emergência das narrativas minoritárias», ou seja, os postulados de que a percepção não é objectiva nem universal, de que o império do ‘gosto’ foi substituído pela relevância textual do contexto e de que toda a

narrativa (mesmo aquela que se plasma no corpo) é uma edificação ideológica – se aproxima demasiada e compreensivelmente, se se atender a que o texto foi redigido no início da década de noventa, da ‘alienação’ ética e política que, atrás, Rónán McDonald discutia a partir da admissão de derrota da «cultural theory» por Terry Eagleton (cf. 2003: 101-102; e *supra*, ponto I: 1).

Se tal insistência na narrativização da crítica – entendimento que o leva a designar os críticos como ‘narradores’ (v. *supra*) – evidencia o propósito do autor em filiar o seu pensamento sobre a ‘corporalidade’ numa tradição crítica que, por influência dos «poetas-críticos» Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Guillaume Apollinaire, privilegiou a proximidade fenomenológica do acontecimento artístico, ocasionada pela «presença da experiência, da sensibilidade, a presença da subjectividade e a ideia da afectação pelo belo», eximindo-se ao controlo racional da estética, sugerido por Kant –, condu-lo, também, a introduzir uma desigualdade tão acentuada entre obra e crítica, perspectivada esta enquanto presença da teoria (cf. Gusmão, 2011: 52), que quase a aproxima da soberania factual eliotiana, na qual se condenava o crítico à ‘invisibilidade’:

[e]screver não é significar o corpo. Fica claro que as tentativas da escrita serão sempre tentativas de duplicação do processo como o corpo diz de si sem se significar. Toda a possibilidade da escrita crítica é, portanto, sobre o que fica como rasto no espaço e no tempo, ou seja, o que fica visível da fisicalidade e da corporeidade porque o corpo continuará fechado a um código transparente, a uma tradução para uma linguagem verbal (Pinto Ribeiro, 1997: 139).

Ora, efectivamente, «escrever não é significar o corpo», nem o poderia ser, na medida em que estão em causa linguagens diferentes e irreconciliáveis. Percebe-se mal, todavia, que daqui se deduza a crítica como «duplicação», cujo objecto seria tão-somente o «rasto» espaço-temporal de um buraco negro, pois tal conclusão pressuporia laborar através de um sortilégio conceptual que afinal recuperaria discursivamente o irrecuperável. Mas face ao descrito enquadramento conceptual, entende-se melhor que proponha a instauração de um utópico «princípio da amizade como princípio ético onde estão presentes vestígios de juízos estéticos e pressupostos para uma comunidade de sentimentos» (*Ibidem*: 149).

Apercebendo-se, certamente, da menorização a que inadvertidamente condenara a crítica, Pinto Ribeiro prestigia-a de um outro modo, considerando que os seus enunciados

[...] são de natureza argumentativa e não demonstrativa, pois as premissas da argumentação dependem do acordo do auditório, enquanto a demonstração deriva do correcto uso da lógica formal

que, como no caso das artes do espectáculo, não podem nelas inferir por não ser possível demonstrar a sua verdade *a posteriori* (*Ibidem*: 141).

Embora não suficiente, como atrás se viu (cf. *supra*, ponto I: 1), a proposta de retoricização da crítica sinaliza aqui, contudo, um significativo avanço na via da sua autonomização, já que firma o seu estatuto eminentemente linguístico (e, assim, cultural), embora, através deste mesmo argumento, se infirme a necessidade de «demonstrar a [...] verdade» do enunciado, não – como argumenta Pinto Ribeiro – pela impossibilidade temporal de o confrontar posteriormente com a(s) obra(s), entretanto extintas enquanto *performance*, mas devido à migração destas de um qualquer campo linguístico artístico específico para a problematicidade inerente à linguagem verbal, ou seja, para a construção (agónica) da verosimilhança:

[o] acto da fala convida outrem a reflectir sobre aquilo em que talvez não tenha pensado, a tomar consciência connosco sobre aquilo que lhe pedimos para pensar, e a responder connosco, por vezes por nós. [...] A comunicação parte de uma intenção, de fazer reconhecer uma intenção ou um problema que, a despeito de toda a resposta, reenvia para um ponto de vista inicialmente não partilhado e por vezes – frequentemente – destinado a permanecer assim. Resumindo, não se deve tornar o problemático, o alternativo e a diferença em secundário, nem se deve privilegiá-lo em detrimento da resposta: estão ambos estreitamente correlacionados e devem ser colocados no mesmo plano (Meyer, 1998, 1993: 85).

4 ≠ O NOVO CRÍTICO: MEMÓRIA, RELAÇÃO E *ETHOS* EM MARIA HELENA SERÔDIO

[...] a ideia de performatividade deixou de ser exclusiva do teatro para se disseminar pelas diversas operações artísticas que podem integrar a cena teatral. Mas, para além disso, [...] o conceito de “performance” extravasa o campo do espectáculo para se disseminar no domínio mais vasto do cultural e do humano, tendo-se tornado, por isso, uma metáfora ou ferramenta analítica importante na análise da cultura. Em grande parte isso deve-se à circunstância de que se tornou mais importante conhecer não “o que é” a cultura, visando uma eventual listagem de “dados”, mas antes “como” se cria, pratica, valoriza e altera a cultura, numa mais alargada atenção à construtividade da experiência humana.

M. H. Serôdio, *Questionar apaixonadamente / O teatro na vida de Luís Miguel Cintra* (2001b: 21)

Objectivo muito diverso é perseguido por Maria Helena Serôdio na monografia *Questionar apaixonadamente / O teatro na vida de Luís Miguel Cintra*. Aquando da sua publicação, em 2001, a obra assumiu significativa relevância nos Estudos de Teatro praticados em Portugal, pois não só revelava características metodológicas em si mesmo inovadoras – demonstrando a possibilidade de circunscrever o objecto ‘teatro’ que não apenas enquanto texto dramático –, como as inter-relacionava à luz de um enquadramento semiótico, através do qual se varriam quaisquer laivos de impressionismo estésico, pecha frequentemente invocada pelos que, na academia, se opunham à autonomização da investigação sobre o tema. Assim, Serôdio desenvolveu uma historiografia assente numa fluida concepção de teatro como agente cultural, optando por «indagar dos modos como por ele se engendram, circulam e disseminam – na cultura e na vida – sentidos, comportamentos e valores», relegando para segundo plano «os factos artísticos na sua específica materialidade cénica», *i.e.*, o teatro enquanto mero gesto estético (cf. Serôdio, 2001b: 13)¹⁴⁸; e, igualmente, levou a cabo a primeira investigação longa sobre um criador do movimento que ficou conhecido como ‘Teatro Independente’, figura que recuperou baseando-se não numa sequencialidade biografista, mas, mais precisamente, na continuada manifestação no espaço público dos actos performativos que Luís Miguel Cintra dirigiu e / ou interpretou (reflexão verdadeiramente

¹⁴⁸ Cumprindo, deste modo, a «paixão estética» que reivindicara para a crítica no artigo de 1993, a qual – em seu entender – «considera a arte na sua complexa rede de relações» ao invés de um olhar «puramente artístico», «que tem a sua contrapartida no procedimento descritivo e judicativo da crítica» (cf. Serôdio, 2003: 165).

interdisciplinar, que – ao contrário dos seis trabalhos dirigidos por Maria Manuela Delile – recusou uma tutela fundeada nos textos dramáticos e / ou teóricos dos dramaturgos e cineastas que o director do Teatro da Cornucópia encenou, interpretou e por quem foi dirigido).

Esta deslocação de ponto de vista para o interior do sistema teatral deu azo a uma complexificação da noção de *teatro-na-cultura*, na qual Maria Helena Serôdio ancorou, outrossim, a sua rejeição de um reactivo refúgio positivista, pois «investigar transferências e contaminações entre o teatro e outras esferas do social» não passa hoje por uma descrição exaustiva, cujo intento tornaria utópica qualquer definição de cultura (cf. *Ibidem*: 21). O esquadrinhamento do papel do teatro na acomodação e invectivação de «gostos, valores e modelos artísticos» parece-lhe dever-se concretizar, então, segundo um enquadramento alargado, abrindo-se espaço, desse modo, à formulação de hipóteses sobre «‘como’ se cria, pratica, valoriza e altera a cultura, numa mais alargada atenção à construtividade da experiência humana» (cf. *Idem*):

[r]efiro-me, entre outros aspectos, aos universos simbólicos que o teatro movimenta, às interpelações que tece ao momento histórico, às reflexões críticas que suscita, à confrontação estética que activa entre as diversas formações teatrais, aos afectos e valores que mobiliza, aos modelos que promove (*Ibidem*: 13).¹⁴⁹

De acordo com esta moldura teórica englobante, que enuncia explicitamente, a escolha do objecto de estudo concreto – o ‘teatro na vida de Luís Miguel Cintra’ – é justificada pela autora por o considerar paradigmático no sistema teatral do pós-25 de Abril, dadas as contaminações (re)produtivas que entende ter gerado, a nível de funcionamento interno dos colectivos teatrais, da selecção de repertório e, mais latamente, da reconfiguração identitária da Cultura Portuguesa:

[...] quer elogiando, quer contestando a sua forma de afecto ao teatro, não será possível evitar a clara identificação da companhia e de Luís Miguel Cintra como referentes maiores e incontestados do teatro que se vai fazendo em Portugal. E que, por isso, vem marcando, para outros colectivos de teatro, opções repertoriais e modos de funcionamento orgânico, ao mesmo tempo que

¹⁴⁹ A autora enunciara já, em 1993, a potencialidade do teatro para articular memória e cultura: «em rigor, não se trata apenas de reconstruir o passado pela interminável configuração do presente. O artista de teatro, e a arte em geral, como diz Frederic Jameson, coloca-se entre a ideologia e a utopia, e liga o presente não só com o passado, mas também com o futuro. Com efeito, o teatro não se encerra num círculo mágico como o que Próspero desenha para a corte de Milão e Nápoles na sua ilha: pelo contrário, ele expõe a sua pulsão vital, traz consigo as marcas do passado e continuamente reescreve tradições e convenções, enquanto reconstrói o imaginário e a nossa relação cognitiva, afectiva e simbólica com o mundo» (Serôdio, 2003: 165).

vem sugerindo, sobretudo no tratamento de clássicos portugueses, modos de reinvenção de um imaginário onde nos possamos reconhecer. São sedimentações lentas, mas asseguram, na sua continuidade, marcas específicas que convém identificar, descrever e avaliar (*Ibidem*: 22).

É também esta perspectiva que justifica o seu modo de desenvolver o texto, o qual se organiza em torno de núcleos temáticos, circunscritos segundo uma concepção contemporânea de ‘teatralidade’, cujo epicentro se entende residir no capítulo «Uma poética de cena» (*Ibidem*: 91 sgg). A singularidade desta disposição tornar-se-á mais nítida relembando que o capítulo se constrói não linearmente mas em rede, na qual se relacionam (i) a captação e selecção de um público cúmplice, marca identitária de uma fractura política desejada e assumida pelo Teatro da Cornucópia desde a sua fundação (subcapítulo «O difícil amor pelo público»); (ii) a íntima conexão do fazer teatral da companhia com uma focalização política radicalizada à Esquerda do processo revolucionário português («Interpelar o tempo, reler a história»); (iii) a cuidada selecção dos textos levados à cena, muitos deles canónicos, como questionamento ‘culto’ do tempo vivido («A sequência literária na construção de um repertório»); (iv) a decisiva contribuição da cenógrafa Cristina Reis para que as complexas metáforas teatrais de Cintra adquirissem uma coesão tão expressivamente contemporânea, quanto visualmente política («Uma outra arquitectura do mundo»); (v) a total identificação entre ética e técnica, quer na encenação quer na direcção de actores («A razão interpretativa»); e (vi) a acentuação da incessante busca do *outro* no teatro de Luís Miguel Cintra («A margem do desejo»)¹⁵⁰.

No que à investigação sobre crítica jornalística de teatro diz respeito, o principal desafio lançado por esta obra prende-se com a própria metodologia nela seguida e, naturalmente, com as consequências teórico-práticas decorrentes dessa escolha. Pois, para levar a cabo a reconstrução das tendências longas do trabalho de Cintra, a investigadora privilegiou as reflexões pontuais do criador, v.g., aquelas onde ia este apresentando as sucessivas produções do Teatro da Cornucópia – tornou-se famoso o seu texto «Este espectáculo», com que

¹⁵⁰ Este programa foi excelentemente traduzido na capa do livro, pela equipa da Silva! designers. Repare-se como as fotografias de Jorge Nogueira do hierático rosto de Luís Miguel Cintra, que praticamente esgotam capa e contracapa, remetem indubitavelmente para o vulgarizado símbolo do teatro (as máscaras gregas de comédia e de tragédia), sujeitando-o porém a um deslizamento irónico que muda a convencionalidade quer do ícone – aqui plasmado no próprio semblante do criador –, quer da sua significação, contrastando-se ‘sonho’ (capa) *versus* ‘perplexidade’ (contracapa). Esta sofisticada transferência instaura iconicamente, desde logo, a inquieta e reiterada demanda de autenticidade assumida pelo criador, linha que Serôdio vincará repetidamente, ao longo da obra. Na capa, atente-se, ainda, como a tensão ‘fazedor de teatro / *persona*’ é sugerida pelo seccionamento da mancha do título em dois blocos tipográficos: «Questionar apaixonadamente o teatro na vida de» e «Luís Miguel Cintra».

ainda hoje se inauguram os cuidados programas de sala editados pela companhia –, as entrevistas que foi concedendo a diversos órgãos de comunicação social e, acrescenta a autora, outros «escritos de circunstância». Sobre esta restrição de fontes, Maria Helena Serôdio preanuncia, logo na «Introdução» da obra, uma explicação pouco convincente, porque tautológica:

[a]o facultar aqui reunidas muitas das [...] opiniões [de Luís Miguel Cintra], a ideia é a de perceber, por palavras próprias, a sua concepção de teatro (e da arte em geral), bem como o percurso que foi traçando na cena teatral e discursiva... (*Ibidem*: 23).

Torna-se pouco verosímil que tal escolha resultasse apenas de a autora atribuir à fragmentária reflexão de Luís Miguel Cintra uma tal perspicuidade que não poderia deixar de ser compilada e relida como preceptiva dispersa e, portanto, como base indispensável de uma biografia cultural¹⁵¹. Hipótese justificativa mais interessante, mas não invocada, seria a de Serôdio ter reconhecido naquela documentação o incremento da auto-reflexividade crítica que distingue a criação teatral moderna e contemporânea (para a discussão do tópico da ‘auto-reflexividade’, v. *supra*, ponto I: 1), característica que já enfatizara em 1993: «é visível que a arte cada vez mais integra o pensamento crítico e desenvolve estratégias reflexivas (com Artaud, Brecht, Peter Brook, Grotowski ou Kantor, entre outros)» (Serôdio, 2003: 163).

Em abono desta suposição, acrescente-se que, ao longo da preparação da obra, Maria Helena Serôdio ter-se-á dado certamente conta de que, à época, Cintra não havia publicado ainda um testemunho dilatado e organizado da sua experiência artísticas (nem, em boa verdade, o tinham feito qualquer dos outros iniciadores do Teatro Independente), fosse escrito

¹⁵¹ Maria Helena Serôdio (2001b: 23) particulariza, neste passo, que decidiu excluir do conjunto os textos que Cintra encenou em co-autoria, porque o seu «estudo se centra nas propostas teatrais de Luís Miguel Cintra, o que obriga à selecção de um *corpus*». Admite que esta opção poderá «distorcer a imagem da companhia sobretudo nos seis anos – de 1973 a 1979 – em que a direcção artística ainda se repartia entre [...] Cintra e Jorge Silva Melo e, também, nos «momentos em que a autoria dos espectáculos se repartiu com Cristina Reis, [...] como [aconteceu no caso emblemático de] *A missão*, sobre texto de Heiner Müller». No entanto, a autora conclui dever manter tal escolha, pois «é sempre Luís Miguel Cintra quem assina os textos de apresentação e subscreve a análise e a discussão dos trabalhos cénicos propostos» (*Idem*). Ora, concordando-se com a aplicação do critério aos primeiros anos do Teatro da Cornucópia, dado que – como Serôdio acrescenta – «com a saída do Jorge ter-se-á iniciado uma segunda Cornucópia» (*Idem*), aceita-se com dificuldade a sua pertinência e operacionalidade no que diz respeito ao enquadramento, nos espectáculos, da intervenção plástica de Cristina Reis, na medida em que se considera essa – ainda que verbalmente muda, mas nem por isso menos eloquente (v. os abundantes esboços de espaços e figurinos que a cenógrafa incluiu sempre no programa de sala) – tão relevante sob ponto de vista dramaturgico quanto o é a encenação de Luís Miguel Cintra (para o entendimento do trabalho de Cristina Reis como co-dramaturgico, cf. Quadrio, 2004: *passim*).

por si próprio ou assumisse um registo (in)directo, sob condução de terceiro(s)¹⁵². Ora, verificado este facto, torna-se plausível que a autora – face à incipiência que então caracterizava os Estudos de Teatro praticados em Portugal – desejasse fixar previamente uma ‘cin-

¹⁵² Entretanto, em 2007, o actor e encenador português Jorge Silva Melo publicou *Século passado*, obra que, na sua lateralidade à (auto)biografia tradicional, se configura como autêntica topografia da memória, ou seja, como um devir suspenso, à maneira de Walter Benjamin (cf. Seligmann-Silva, 2009; e 2009b). Composto por artigos publicados em datas e órgãos de comunicação social diversos – e, ainda, pelos (poucos) inéditos que inauguram cada um dos doze capítulos (peças graficamente diferenciadas pelo recurso ao itálico) –, *Século passado* sugere um sujeito autoral oblíquo, que se reassume subtilmente através de um caleidoscópio de referências espaço-culturais. Centradas obsessivamente numa determinada geografia lisboeta dos anos 60 e 70 do século XX, estas referências são previsivelmente teatrais, mas passam também – e muito – pelo cinema, ou ainda pela literatura, artes visuais, criadores e actores revistos enquanto *personae*, ensaísmo, e – quase nada – pela música Dirige-se ainda uma por outra picardia à crítica, cuja moderação se volverá em desafio explícito nas conferências que, já em 2011, proferiu na Culturgest, sob o título genérico *Não gosto (Quatro conferências)*. Nelas, Melo sinalizou três desamores, antes de confessar o seu único amor: «Não gosto dos críticos, não gosto»; «Não gosto de programadores, não sei o que fazem»; «Não gosto de ministros, secretários, chefes de gabinete, vereadores, assessores, directores-gerais e em geral»; e «Gosto de actores, ai de mim» (nada havendo de verdadeiramente inovador no que aí foi afirmado sobre a crítica, sinalizam-se essas intervenções apenas como um outro exemplo do já referido desencontro entre criadores e críticos, cf. *supra*, nota 48). Ora, nesta sua (in)autobiografia, o teatral jogo de sombras a que Melo se entrega torna ainda mais vívidas as duas zonas que seleccionou para se(r) lembrar(do): (i) a da sua geração-na-cidade, sem a qual o autor não se concebe; e (ii) a da derrota, num anseio nostálgicamente dilacerado de atrasar a amnésia que hoje esfuma o anseio dessa mesma geração por uma mudança que se reclamava política, mas que, primordial e apaixonadamente, se teria querido cultural. O 25 de Abril de 1974 e – intuí-se – o 25 de Novembro de 1975 são os marcos destes fluxos e refluxos: «[a]ndar por aí a procurar filmes e livros, levado por amigos (o José Ribeiro da Fonte que me levava a São Carlos ver a Jurinac), levando amigos, a última vez que fui a Paris foi o Nuno Júdice que me fez lá ir mostrar o *António*, com o Manuel Wiborg, e com ele, de novo, atravessei o Pont-Neuf, quarenta anos depois de, nele, eu próprio ter jurado à *nous deux*, Paris como quem diz ‘São Petersburgo, o mundo’. / [...] É, andei por aí. Com gente, procurando gente, pontes e vales, tem sido assim esta vida. E houve aquele dia, 25 de Abril de 1974» (Melo, 2007: 530). Várias vezes mencionado como *compagnon de route* em *Século passado*, José Pacheco Pereira teve o gesto inédito de assinar no *Público* uma recensão ao livro (*Ípsilon*, de 11 de Maio de 2007). Mesmo se longa, a citação desse texto vale muitíssimo a pena como demonstração exemplar do enorme impacto que têm as referidas (auto)biografias em intelectuais que se situam fora do âmbito dos Estudos de Teatro. Conhecer o seu juízo – dado justamente o lugar ‘excêntrico’ de onde reagem – é indispensável à escrita de uma mais exacta e reveladora história do teatro-na-cultura: «[o] modo dessa autobiografia está presente na citação inicial de Simone Weil: ‘A nossa vida real é, em mais de três quartos, composta de imaginação e de ficção’. [...] [A citação] aplica-se aqui como uma luva, ao livro de JSM, um dos retratos mais precisos dos dilemas de uma geração, a dos anos sessenta, em que a difícil fusão de um quarto de vida com três quartos de ‘imaginação e de ficção’ fez mais estragos. E no entanto, tiveram mesmo uma vida... [...] O dilema da minha geração, que é fácil reconhecer neste livro, é que ao mesmo tempo que se queria saber tudo (e durante uns anos poder tudo), não se queria perder a inocência, vivia-se na nostalgia de um mundo perfeito e original, que conhecíamos dos livros e do cinema, mas que éramos incapazes de sentir, só ‘imaginar e ficcionar’. [...] Voltou-se para a utopia, essa perigosa procura de perfeição. [...] As suas criações ficaram sempre nesse hiato de dois desejos, desses mundos do perfeito sentimento e da perfeita racionalidade, que procurava com afinco, para ser o que não era. Sabia demais. Acabou por isso por mudar mais a história do que a criação, mais a vida quotidiana do que a poética, mais os outros do que a si própria. / Este livro de Jorge Silva Melo é um bom exemplo deste dilema geracional. [...] Não há uma linha deste livro que não esteja impregnada pela memória, a forma agressiva da memória dos cultos, presa a mil e uma referências, mil e um olhares no ecrã, no palco, absolutamente fundida pelos livros, apetece dizer de forma grossa e completamente verdadeira, fodida pelos livros. É esta a nossa forma peculiar de perda de inocência, uma logomaquia interior sem fim, que nos fez e onde nos fizemos, e de onde não queremos sair porque sem ela não sabíamos viver no oxigénio comum. [...] O resultado é egotista, solipsista, solitário, quase autista, como as significativas fotografias do autor no fim do livro onde, havendo ocasionalmente outras pessoas, não há mesmo mais nenhuma a não ser JSM representando-se».

trassiana’, a qual, uma vez estabilizada, potenciase posteriores investigações. Por outro lado, pensa-se ser igualmente evidente que Seródio se terá confrontado com um tão espinhoso quanto concreto problema de duração, pois – no final do século XX – a intervenção teatral de Luís Miguel Cintra ocupava já um dilatado lapso de um tempo, caracterizado por múltiplas e contrastantes transformações e rupturas político-sociais e culturais (o livro saiu em 2001 e o percurso de Cintra, nascido em 1949, confunde-se com a história da Cultura Portuguesa contemporânea: estreou-se como actor em 1966, no Grupo de Teatro de Letras, e – a pouco mais de meio ano do 25 de Abril – funda, em Outubro de 1973, o Teatro da Cornucópia, companhia com a qual encenou e/ou actuou ininterruptamente até hoje, desempenhando assim um papel matricial na consolidação do Teatro Independente e – somente como actor – na qualificação do Cinema Novo português).

Não será menos provável, todavia, que aquela escolha correspondesse, afinal, a uma estratégia para contornar o escolho da abordagem semiótica a que atrás se aludiu, quando a autora tende a dirimir os problemas de interpretação de uma performance através do recurso ao discurso validado pelo seu ‘autor’ (neste caso, o encenador), suspendendo a sua proposta teórica de privilegiar o produto (*i.e.*, a/s obra/s de arte teatral) (cf. Sauter, 2000: 25-26). No entanto, como já se observou, o horizonte que Seródio (2001b: 13) estabelecera pressupunha a reconstituição abrangente de como o «teatro, no seu ‘fazer’ social e artístico, opera sobre materiais representacionais que, de algum modo e ao longo dos tempos, [*modulam*] o nosso imaginário e [...] a nossa sensibilidade». De acordo com este enquadramento, não pode deixar de causar estranheza a sua deliberação de tornar aquelas «palavras próprias» (*Ibidem*: 23) em fonte (quase) exclusiva da sua reflexão, da qual derivará, portanto, a elisão de outros olhares (críticos).

Ora, parece improvável que este silenciamento visasse apenas quer a resolução de uma dificuldade teórica e metodológica quer a supressão de toda a alteridade, pois Maria Helena Seródio sugerira, antes, que o estudo do teatro carece absolutamente, entre nós, de uma «ampla perspectivação estética e cultural» (*Ibidem*: 17), cuja análise considerasse os «processos mediatizados que do teatro procedem até a um público mais vasto através da televisão, do cinema, de outros circuitos artísticos (como a fotografia, as artes plásticas, a música, a dança), mas também através da publicidade **ou mesmo da leitura de críticas ou notícias de imprensa**» (*Idem*. *Sn*). A necessidade de tal ponderação abrangente resultaria – note-se – de estes processos mediatizados possuírem capacidade para ‘canonizar’, na medi-

da em que impunham ao espaço público uma selecção das «figuras mais destacadas do mundo do teatro (e [a]s suas actuações sociais)», dos «espectáculos que marcaram um tempo», das «instituições – como companhias, festivais ou fundações – que criam os contextos favoráveis ao aparecimento e disseminação dessas formas de recepção», e as «casas de espectáculo que se tornaram lugares de memória» (*Idem*). Além do mais, deixara já claro em 1993 que «o teatro se apresenta não só como pólo integrador do múltiplo, mas também como lugar por excelência do dialogismo e da alteridade, na obstinada presença do outro, um duplo que se debruça sobre mim» (Serôdio, 2003: 182), posicionamento que permitira antecipar a instauração de um paradigma dialógico, similar ao que viria a ser reclamado por Isabel Capelo Gil (cf. 2012: 43), nove anos mais tarde.

A displicência com que, todavia, se menoriza a relevância comunicacional da crítica jornalística através do advérbio (**mesmo**) – mais ainda, quando Serôdio a enreda numa confusa justaposição entre meios de divulgação e espaços de reflexão – não oblitera que se reconheça que o dinamismo comunicacional aqui apresentado como mecanismo de constituição da memória artística vai, ainda assim, bastante mais longe do que a «necessidade» e o «pretexto comunicacional», antes assinalados por António Pinto Ribeiro (cf. 1997: 69), na medida em que já não se levanta à crítica o problema da ‘verdade’ do(s) enunciado(s) (cf. *Ibidem*: 141), mas, sim, o da sua contribuição para o entretencimento de uma rede memorial alargada, somente na qual ganharia a sua significação.

Mas não só. Antecipando a conjecturável perplexidade do leitor ao não ver aquelas amplas expectativas concretizadas na obra, Maria Helena Serôdio recusa, terminantemente, ter-se limitado a parafrasear aqueles fragmentos, vincando, uma vez mais, a sua intenção de os reler num quadro cultural alargado e, assim, de os indexar à «mobilidade permanente [da criação artística] e da [sua] continuada radicação ao histórico e ao subjectivo» (Serôdio, 2001b: 24), princípio teórico tanto mais adequado à análise quanto a longa duração do objecto em causa:

[...] a intenção deste livro será não apenas a de citar ou parafrasear as suas afirmações no sentido de nelas descobrir a coerência de uma razão estética (ainda que em contínuo processo de reformulação, porque em diálogo com os diferentes tempos e os diversos repertórios), mas também a de por elas surpreender eventualmente as linhas de fractura ou as súbitas iluminações que acompanham algumas das mais importantes contradições que a arte expõe [...]. [O] propósito deste estudo será também o de contribuir para o conhecimento da afirmação artística de uma conjuntura histórica e cultural que Luís Miguel Cintra habita e, simultaneamente, de forma superlativa, ajuda a construir (*Idem*).

Esta reclamação, para o teatro, de um dinamismo imediatamente estético e mediata-mente histórico-cultural – enquanto performance e não como literatura (cf. *supra*, ponto II: 2) – encontra, por fim, a sua alteridade crítica, quando a autora anuncia, discretamente, o propósito de cruzar as ‘memórias descritivas’ de Cintra com «as memórias (também mi-nhas) dos espectáculos feitos» (*Ibidem*: 23). Ora, vale a pena lembrar agora que, signifi-cativamente, Serôdio vincara, páginas antes, o desgaste que a *auctoritas* do encenador – o *director* anglo-saxónico – sofreu contemporaneamente e a consequente redistribuição e partilha do poder criativo pelos demais (co)fazedores de um espectáculo¹⁵³. A agnição des-se estilhaçamento leva-a a outorgar aos seus causadores a condição de «autores», embora sujeitando esta audaciosa refuncionalização a umas aspas mitigadoras:

[c]ada vez mais os ‘autores’ que partilham funções de concepção no teatro – cenógrafos, compo-sitores, coreógrafos, estilistas, músicos, etc. – reclamam a sua independência e prolongam a sua actividade para lá do palco, organizando instalações em galerias de arte ou outros espaços menos canónicos, recuperando partituras musicais em espectáculos instrumentais, insistindo, enfim, no carácter performativo das diversas componentes do espectáculo de teatro (*Ibidem*: 21)¹⁵⁴.

¹⁵³ Autoridade que, no pós Segunda Guerra, revezara a do dramaturgo, assistido por um ‘ensaiador’ e, estas, a do antigo ‘empresário’ que contratava dramaturgo e ensaiador. No *Diccionario de Theatro portuguez*, António de Sousa Bastos giza um retrato ilustrativo de como estas três funções eram entendidas no Portugal de inícios do século XX: «Dramaturgo – Foi por muito tempo assim designado o escriptor que fazia *dramas* e assim devia ser, attendendo á etymologia da palavra. Effectivamente ainda hoje se chama *dramaturgo* a quem faz *dramas*, *comediographo* ao que faz *comedias* e escriptor *tragico* ao que compõe *tragedias*. Todavia usa-se chamar indistinctamente *dramaturgo* a quem escreve para o theatro, seja em que genero for». Como se vê, esta é uma caracterização ainda hoje aceitável, pois não sofreu a redistribuição de funções que afectaram tanto o ‘ensaiador’ como o ‘empresario’: «Ensaizador – Tem a seu cargo ensaiar as peças desde a prova até o ensaio geral. Faz tabellas de serviço e de multas, dirige os espectaculos, manda começar os actos, mantem a ordem no palco, tira os roteiros de scenario, guarda-roupa e adereços, entregando-os em tempo competente aos diversos empregados e fornecedores, guarda os manuscripts do repertorio sob sua responsabilidade, etc. Além de muita aptidão para ensaiar, precisa ser trabalhador e manter-se na sua importante posição de chefe de serviço de tudo que se faz no palco»; «Empresario – É o individuo que, por si ou representando uma sociedade, aluga um theatro, fórma companhia, escolhe repertorio e toma a responsabilidade de todos os encargos» (cf. 1994, 1908¹: 54; 56).

¹⁵⁴ Atenuação retomada no subcapítulo «A razão interpretativa» (2001b: 205 sgg), a propósito do papel do encenador nos ensaios que preparam um espectáculo. Descartando a hipótese, mais do que improvável entre as demais avançadas, do presente ‘descentramento do encenador’ resultar da «maior importância concedida ao autor» – a autora refere-se ao dramaturgo, figura há muito ‘desaparecida’ dos Estudos de Teatro –, também não parece colher, porque apenas esboçado, o modo como sustenta a sua afirmação do ‘eterno retorno’ do encenador, cujo apagamento contemporâneo constituiria ou um sinal do reprimido freudiano ou, parado-xalmente, de uma intensificação da presença (argumento circular improdutivo, que talvez funcionasse invo-cando o conceito foucaultiano de «ausência de obra»). Todavia, face à evidência do (não) conceito de ence-nador na criação pós-moderna, impunha-se um aprofundamento destas explicações, mesmo porque Serôdio se socorrerá implicitamente daquele estilhaçamento de *auctoritates* para fundear o «triufo do crítico», por si reclamado, noção que à frente se desenvolverá: «[a] configurar essa prática [*social*] e essa respiração de con-junto tem estado, pelo menos desde há quase um século, a presença tutelar do encenador que procura orques-trar as múltiplas vias artísticas que atravessam o território da cena. Pode, naturalmente privilegiar uma ou

Em face desta afirmação da atomização das *auctoritates*, pensa-se que não deve ser ignorada a relevância conferida por Serôdio à acareação entre as suas memórias dos espectáculos e o discurso do fundador e director da Cornucópia (mormente, porque tal confronto visa textos de alguém, cujos trabalho artístico e intervenção cultural são considerados ‘superlativos’, pela autora: cf. *Ibidem*: 24). Na já citada comunicação ao I Congresso do Teatro Português, Serôdio (cf. 2003: 162) atribuíra «a definição de autoria» a uma decisão da crítica, «cujo fundamento é simultaneamente estético, cultural e histórico». A afirmação, aí produzida, sobre um teatro marcado pelo diálogo de «diferentes durações» (cf. *Idem*), o qual se distingue, portanto, pela «circulação de energia» – expressão que colhe em Stephen Greenblatt, numa explicitação da sua afinidade teórica com olhar simultaneamente contextual e culturalmente integrador do *New historicism* –, levá-la-á a enfatizar que «singularizar um autor em teatro não é nunca um acto inocente [*porque se baseia*] em razões históricas e estéticas, ao mesmo tempo que legitima uma linguagem específica ou uma estratégia artística: texto dramático, dramaturgia, encenação, cenografia, interpretação, música, coreografia, etc.» (*Idem*).

Nessa articulação entre focalização de autoria e elaboração de uma estratégia de leitura detecta-se, justamente, o argumento para desenvolver a suspeita de que, de modo algum, se possa considerar ‘inocente’ o seu desígnio de 2001, quando decide contextualizar o trabalho de Luís Miguel Cintra através de uma alteridade única (a da sua própria voz). Aliás, como a autora alertara já em 1993, o crítico escolhe *também* a partir da sua «formação e da sensibilidade» (*Idem*), factores a que agora se acrescentaria o da autoridade (e sabe-se como, à data da edição da monografia, Serôdio detinha já uma indiscutível relevância institucional: desempenhara e desempenhava variadas e relevantes funções académicas e culturais: publicara crítica jornalística de teatro em diferentes periódicos, construíra uma carreira universitária (também) na área dos Estudos de Teatro (em 2001, era professora catedrática na FLUL, onde assumia, igualmente, a coordenação científica do Centro de Estudos de Teatro – unidade pioneira em Portugal no enquadramento académico desta arte –, sendo,

outra componente da arte teatral, de acordo com a sua preparação e sensibilidade, ou de acordo com o diálogo e partilha electiva com os outros criadores que com ele constroem o espectáculo. Porque de dialogismo e intersubjectividade se trata, efectivamente, naquilo que é em grande parte a condição da autoria – múltipla – em teatro. E, por causa dessa sua condição, têm-se verificado recentemente sobressaltos que procuraram descentrar a figura do encenador (pela maior importância concedida ao autor, ao coreógrafo ou ao actor, por exemplo), mas ele sempre regressou, pelo lado do reprimido (como diria Freud), ou pela evidência da sua indispensabilidade, ainda que integrada num conjunto» (cf. Serôdio, 2001b: 205-206).

ainda, destacada ensaísta e um membro relevante da International Association of Theatre Critics / Association Internationale des Critiques de Théâtre e do ramo português, a Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, à qual ainda preside em 2013).

De ambas as considerações, julga-se verosímil deduzir que, em primeiro lugar, Maria Helena Serôdio encontrou nesta terceira via de diálogo uma estratégia sutil e eficaz de reivindicar para o crítico um lugar inalienável no sistema teatral, acomodando-o naquela constelação de «‘autores’ que reclamam a sua independência» (Serôdio, 2001b: 24). A viabilidade operacional deste reposicionamento advém, justamente, da autora ter atribuído ao crítico o encerramento do ciclo teatral, conclusão inferível de só a ele confiar a possibilidade de ajuizar sobre quem são os «referentes maiores e incontestados do teatro que se vai fazendo em Portugal» e sobre a sua influência nas «opções repertoriais e modos de funcionamento orgânico de outras companhias» (cf. Serôdio, 2001b: 22)¹⁵⁵. Mas não só: em 1993, antecipara-lhe mesmo um lugar de sujeito no «fazer da história», enquanto «agente» da prática social que o teatro é:

[...] o teatro participa no próprio fazer da história, e nesse processo integra igualmente os espectadores e críticos como sujeitos também desse fazer. Trata-se então de uma existência e sentido solidários, porque mutuamente se implicam e reciprocamente se refazem. O espectáculo integra os olhares e dizeres que convoca; e o crítico, ao ler um espectáculo, fala também de si próprio num diálogo que o faz já diferente, porque o muda – enquanto se escreve a história (Serôdio, 2003: 164).

Assim, ao mesmo tempo que entrega esta função exclusivamente ao crítico, Serôdio reclama-a para si mesma (cf. Serôdio, 2001b: 22). Desta sobreposição conclui-se, portanto, e em segundo lugar, a sua implícita assunção como crítica, mas não como uma crítica ‘entre’ críticos (incluindo os jornalísticos) – note-se –, antes como uma crítica ‘para além’ dos críticos que publicaram a(s) sua(s) análise(s) num órgão de comunicação social, imediatamente após um espectáculo, ou seja, posiciona-se como alguém que está fazendo (outra) história do teatro, partindo fundamentalmente das ‘suas memórias’ de académica (cf. *Ibidem*: 23).

Este estreitamento da alteridade que silencia a crítica jornalística não pode deixar de convocar a metáfora bélica do crítico *desarmado*, através da qual já antes se vira Patrice Pavis (cf. 1999, 1996²: 81) sinalizar a eventual impreparação teórica do crítico jornalístico.

¹⁵⁵ Posicionamento terminal contestado – e bem – por Manuel Gusmão (cf. 2011: 175-176).

Maria Helena Serôdio segue, porém, uma via mais precisa – já cabalmente formulada em 1993 –, defendendo que à integração do pensamento crítico na arte teatral, trazida pelo século XX (e cita criadores – como já atrás se referiu – como Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Peter Brook, Jerzy Grotowski ou Tadeusz Kantor, cf. Serôdio, 2003: 163), e, ainda, diante da «progressiva complexificação da criação teatral» (*Idem*) correspondeu a crítica com «aprendizagens várias e exercícios diferentes»:

[r]efiro-me [...] aos saberes e procedimentos da semiologia, da antropologia e da sociologia, bem como ao conhecimento de outras disciplinas artísticas, como a pintura, a música, a dança ou a literatura e, claro, ao prolongamento do exercício crítico pelo ensaio e pela mais alargada investigação no domínio dos Estudos de Teatro (*Idem*).

Ora, esta formulação esmagadora da *armadura* de que hoje carece a crítica parece destinada a excluir, por absurdo, a crítica jornalística, não só porque dificilmente se poderia imaginar esta robustez intelectual em alguém que não um universitário *full-time* e, mais ainda, porque a comunicação jornalística não pode, de modo algum, acolher e tornar visível, com clareza (e com a largueza material de que não dispõe) tal panóplia intelectual. Daqui se concluiu, então, que só «no domínio dos Estudos de Teatro» cabe esta «alargada investigação», pelo que a aparente modéstia de os classificar como «prolongamento do exercício crítico» se revela, afinal, como reivindicação fortíssima, mas discreta, da «minha [sua] actividade profissional» (cf. *Ibidem*: 163; 161), *i.e.*, da academia. Contudo, o brilhantismo deste circunlóquio emancipador não impede que, no limite dos limites, Serôdio vinque a cesura, que obviamente queria esbater, entre crítica jornalística e crítica semiológica.

4.1 ≠ Dos *media* à universidade: a reterritorialização da crítica

Do problema que vem guiando este capítulo III – *i.e.*, o de saber como é que a universidade portuguesa acolheu e pensou a crítica jornalística de teatro – julga ter-se deixado suficientemente claro que coube a Maria Helena Serôdio alargar a noção de crítica de teatro, alcandorando-a a objecto de estudo universitariamente digno, facto evidenciado à saciedade pelo desenvolvimento teórico-prático que imprimiu à obra *Questionar apaixonadamente / O teatro na vida de Luís Miguel Cintra*.

No entanto, quando operou a migração do conceito, Serôdio alterou-o voluntária e consideravelmente. Atendendo a que este ajuste colide com a tese que antes se enunciou – ou seja, a de que, sistemicamente, o estudo universitário do teatro não substitui a função cultural da crítica jornalística, não podendo, assim, este desconsiderá-la como objecto de análise (cf. *supra*, ponto I: 2) –, entende-se que só se poderá continuar a desenvolvê-la, caso agora se reveja e sistematize o âmbito novo em que a autora recolocou aquela noção, cujas fronteiras de algum modo preanunciara em 1993, quando a desligou do *meio* a que comumente se atribuía a sua colocação no espaço público (*i.e.*, os *media*) e a religou ao seu ‘valor’, ou seja, à sua capacidade para se tornar pontualmente relevante no interior do sistema teatral, onde a situa. Nesse artigo de 1993, propõe, então, que a crítica teatral seja pensada: (i) pelo lugar que ocupa «nesta circulação de sentidos e procedimentos»¹⁵⁶; (ii) pela «sua responsabilidade e função»; (iii) pela «sua necessária disponibilidade para perceber e aceitar o diferente»; e (iv) pela «dimensão desejada do seu saber, sentir e actuar» (Serôdio, 2003: 162).

Ora, o significado desta transferência tornar-se-á mais evidente se for relido através dos conceitos de *déterritorialisation* e *re-territorialisation*, sugeridos por Gilles Deleuze e Félix Guattari (cf. 1973, 1972¹; 1980). Ao propor a sua aplicação, visa-se reutilizar alegoricamente a «pratique» «Corps sans Organes (CsO)» (cf. Deleuze & Guattari, 1980: 186) para surpreender o vórtice de *auctoritates* que Serôdio sinalizara. Talvez os dois pensadores não aprovassem imediatamente esta transposição, pois concebem as suas «machines dési-

¹⁵⁶ A autora refere-se à «circulação de energia» (Greenblatt) a que atrás se aludiu, *continuum* em que o «teatro se apresenta não só como pólo integrador do múltiplo, mas também como lugar por excelência do diálogo e da alteridade, na obstinada presença do outro, um duplo que se debruça sobre mim» (2003: 162).

rantes [...] indépendamment de toute métaphore [...] comme un *système de coupures*» (Deleuze & Guattari, 1973, 1972¹: 43):

[i]n *Anti-Œdipus* and *A Thousand Plateaus* Deleuze and Guattari use a terminology of machines, assemblages, connections and productions. In *Anti-Œdipus* they insist that the machine is not a metaphor and that life is *literally* a machine. [...] An *organism* is a bounded whole with an identity and end. A *mechanism* is a closed machine with a specific function. A *machine*, however, is nothing more than its connections; it is not made by anything, is not for anything and has no closed identity (Colebrook, 2002: 56).

No entanto, como ambos reconhecerão também, «[l]e pire n'est pas de rester stratifié – organisé, signifié, assujetti – mais de précipiter les strates dans un effondrement suicidaire ou dément, qui les fait retomber sur nous, plus lourdes à jamais» (Deleuze & Guattari, 1980: 199). Deste modo, mesmo aceitando que Maria Helena Serôdio não defende uma percepção do sistema teatral como *Corps sans Organes* – buscando primordialmente a reterritorialização da função crítica na universidade, antecipando, assim, um xeque-mate em dois lances: o da universidade aos *media*, e, finalmente, o da crítica universitária aos «'autores' que partilham funções de concepção no teatro» (Serôdio, 2001b: 21) –, tal pressuposto não implica ignorar que, ao ter ancorado a deslocação a que procede num organismo teatral já sob dissecação (facto que aliás reconhece, cf. *Idem*), esta reterritorialização tivesse sido exposta paralelamente à determinação de indícios de uma liquefacção desterritorializante, processo de contiguidade e tensão que Deleuze e Guattari (*Ibidem*: 201) igualmente antevêm: «[s]oit la strate de signifiante: là encore, il y a un tissu cancéreux de la signifiante, un corps bourgeonnant du despote qui bloque toute circulation des signes, autant qu'il empêche la naissance du signe asignant sur "l'autre" CsO».

Apesar do bloqueio significativo verificado, vale a pena, então, «[...] s'installer sur [cette] strate, expérimenter les chances qu'elle nous offre, y chercher un lieu favorable, des mouvements de déterritorialisation éventuels, des lignes de fuite possibles, les éprouver, assurer ici et là des jonctions de flux, essayer segment par segment des continuums d'intensités, **avoir toujours un petit morceau d'une nouvelle terre**» (*Ibidem*: 199. *Sn*). E desta experimentação de possibilidades, conclui-se ter Serôdio apontado três **petits morceaux d'une nouvelle terre** que, propensos já à fluidez rizomática, deverão obrigatoriamente ser apreciados num debate aprofundado acerca da constituição da crítica jornalística de teatro como problema. Começa-se por identificá-los e delimitá-los, para depois os desenvolver:

(i) o primeiro deles resulta, directamente, da autora de *Questionar apaixonadamente / O teatro na vida de Luís Miguel Cintra* ter – nessa obra – feito prevalecer a sua análise, antepondo e impondo as suas memórias à opinião antes veiculada por outros críticos (jornalísticos), a cujos textos recorre muito moderadamente e sujeitando-os a um crivo fino. Tal procedimento evidencia uma atitude diametralmente oposta à já apurada nos dois volumes coordenados por Maria Manuela Delile, onde a exaustividade perseguida se torna numa estratégia de defesa e de consolidação de um lugar anodidamente independente – extrínseco, portanto, ao sistema teatral –, para, a partir dele, executarem as investigadoras o seu programa de verberação de ‘erros’ de análise e interpretação da(s) crítica(s), revelados estes em confronto permanente com a voz autoral de Brecht. Ora, a finalidade de Maria Helena Serôdio não se esgota, de todo, neste exercício improdutivo (e teoricamente impossível). Ao querer, predominantemente, veicular um juízo próprio – gesto que justifica avocando a sua repetida experiência como espectadora de actos performativos –, a autora desloca-se conscientemente para uma posição intrínseca àquele mesmo sistema, através de três reterritorializações que, sendo assaz diversas, se articulam entre si: primeiro, reterritorializando nele a crítica que pratica; depois, reterritorializando o sistema teatral no seu quadro ideológico (a escolha da arte de Luís Miguel Cintra como objecto de estudo decorre, evidentemente, da profunda admiração estética que a autora lhe vota, mas também – e quase a par – de uma sintonização ideológica e mesmo política da autora com o encenador, a qual, emergindo raramente na composição, dá-se a ver através dos textos do encenador e actor que Serôdio não quis deixar de citar e da sua surpreendente opção de não apostilar as interpelativas afirmações político-ideológicas neles expressas¹⁵⁷); e, finalmente, reterritorializando, também, a função crítica na universidade, para além, portanto, do seu lugar previsível (*i.e.*, os *media*): e se este último efeito constitui um extraordinário alargamento de pers-

¹⁵⁷ Sob o ponto de vista da eloquência deste silêncio, é muito significativo que Maria Helena Serôdio – conhecida militante do Partido Comunista Português – transcreva, sem os interrogar, textos de Cintra, nos quais reiteradamente se verbera a «traição comunista», *i.e.*, a desterritorialização da utopia comunista que significou o desmoronamento da URSS, tese que o PCP jamais sufragou, limitando-se a qualificar o «Relatório de um trabalho», por exemplo, como uma «brilhante análise dramaturgica e cénica» (veja-se o fragmento citado do texto «Este espectáculo», sobre a segunda encenação de *A missão*, e a publicação integral do «Relatório de um trabalho», ensaio de 1997, dedicado por Cintra às suas encenações do teatro de Heiner Müller, cf. Serôdio, 2001b: 66-67; 67-79). Poder-se-ia entender como contraponto uma posterior citação de Cintra: «[n]ão entendo que alguém rebente de alegria por a bandeira soviética ser substituída pela bandeira dos czares, que foi um dos regimes mais repressivos da Europa. [...] fui dos que tomaram a Revolução Comunista como um marco fundamental e como um valor dos mais importantes para a minha vida» (*Ibidem*: 126); no entanto, o considerável número de páginas que separa ambas as referências tornaria inoperante uma estratégia oblíqua de resposta, que, embora se avenge, se suspeita improvável.

pectiva – tardio em Portugal, aliás, e primeiramente impulsionado pelo incansável labor de José Alberto Osório de Almeida Mateus (Viseu, 1940 – Lisboa, 1996)¹⁵⁸ –, ver-se-á que suscitou à autora relevantes questões de legitimação.

A efectivação deste triplo desidrato ter-lhe-á levantado, contudo, uma outra dificuldade, onde se enredam os problemas da fundamentação do ‘valor’ (da crítica) e da *auctoritas* (do crítico), de cujo entrelaçamento resulta ainda a pendência do (novo) destinatário que os seus textos impõem, o qual terá necessariamente de ser, também ele, intrínseco ao sistema teatral: e não creio que Serôdio o buscasse apenas entre «otros teóricos e intelectuales del teatro, [...] colegas enzarzados en la misma relación friolenta y a estudiosos o fetichistas de la escena», tribo peculiar que Patrice Pavis (2000, 1996¹: 40) caracterizara com sagaz ironia. Ora, a autora já não pôde remover este obstáculo como o tinham feito anteriormente as investigadoras coordenadas por Delile, situando-se totalmente fora do sistema teatral e obtendo a sua legitimação, portanto, de um outro sistema, que já se viu ser o dos Estudos Literários.

Assim – e de acordo do quadro teórico funcional que traçara, onde a descrição exaustiva se tornara inadequada –, Maria Helena Serôdio abandonou uma via positivista de prova, baseada no excesso quantitativo, optando por retoricizar o sistema crítico, numa fusão bastante original entre prova ética e prova patética. Este caminho densifica aquele que fora parcialmente sugerido por Pinto Ribeiro (cf. *supra*), mas, aqui, ligando a busca da qualificação que visa a significação estética (*pathos*) – ou seja, de uma argumentação que se volve sobre si mesma enquanto possibilidade linguística e hermenêutica – à questão de uma validação ética (no sentido do *ethos* foucaultiano). Tal relação assenta – imediatamente – na demonstração que o sujeito da enunciação faz, *in acto*, da sua capacidade para descodificar verosimilmente o labor performativo de um dado encenador e – mediadamente – na invocação da sua memória, como garante não só de experienciação acumulada de (outros)

¹⁵⁸ Enquanto criador teatral (foi encenador – com o Teatro da Cornucópia, em 1977, dirigiu *O treino do campeão antes da corrida*, de Michel Deutsch – dramaturgo, dramaturgista e até intérprete), editor culto e prolixo, crítico de teatro e académico – leccionou na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa entre 1970 e 1996 – Osório Mateus contribuiu, decisivamente, para que o teatro passasse a ser estudado na universidade fora do âmbito secundariamente paraliterário que a filologia tradicional lhe reservava. Ficou igualmente a dever-se-lhe a fundação, nessa escola, do Centro de Estudos de Teatro, pólo de investigação, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, que, tendo arrancado em 1994, ainda hoje se mantém em funcionamento, e no qual emergiram, em Portugal, projectos documentais estruturantes (como a CETbase) e as formações avançadas em Estudos de Teatro (primeiro, somente como pós-graduações), e se afirmaram, também, destacados universitários da área (como Maria Helena Serôdio, mas, igualmente, José Camões, Maria João Almeida ou Maria João Brilhante).

actos performativos, mas também de um talento para reiteradamente ‘inventar’ – no sentido latino de *inuenire* – essa mesma significação (*ethos* que Serôdio podia – e pôde – indiscutivelmente reclamar: cf. *supra*, ponto III: 4, os dados curriculares que atrás se resumiram). A máquina crítica de Serôdio – qual *Corps avec Organes* – não alcança aqui a autonomização e a automação desejadas por Deleuze e Guattari, na medida em que a autora a reterritorializa em si mesma e, através desta conexão, numa desafiante imposição da crítica universitária como ‘toda’ a crítica, remetendo a crítica jornalística de teatro para o conjunto dos «paratextos» que rodeiam a apresentação de um espectáculo¹⁵⁹.

(ii) a fluidez de *auctoritates* de que parte, permite que se avance para o segundo *morceau*, pois, ao ancorar a luta pela independência na sua comprovada familiaridade com o(s) texto(s) cénico(s) de Luís Miguel Cintra, Maria Helena Serôdio ‘performatiza’ – e não se escolhe o verbo ao acaso – um autêntico «triumfo do crítico» (também sobre o espectador/leitor), noção implícita no ensaio que se dedicou, em 2007, às intervenções cenográficas de João Mendes Ribeiro (cf. Quadrio, 2007: *passim*)¹⁶⁰. Com a reelaboração deste conceito, pretende-se ir bastante mais além do que esse **para lá do palco**, onde Maria Helena Serôdio localizara a emancipação requerida pelos «‘autores’ que partilham funções de concepção no teatro» (cf. 2001b: 21). Entende-se, então, que esta disputa e a consequente mobilidade de funções criativas (e, nelas, também a do crítico) não visam apenas desafiar ‘fora de cena’ a instituída *auctoritas* do encenador – resultando esta, em grande parte, da desconstrução modernista do conceito romântico de ‘autor’ –, mas, analogamente, lembrar ao(s) espectador(es) a dessacralização da própria ideia de um espectáculo concebido

¹⁵⁹ Embora, na epígrafe da «Introdução» (2001b: 13), cite o encenador e ensaísta norte-americano Herbert Blau, para corroborar a instabilidade perceptiva que entende caracterizar quer a performance, quer a análise – «[a] história do teatro é um cálculo de sucessivos enfoques sobre um assunto que se torna cada vez mais impreciso. A coisa que nos move está à beira do desaparecimento. Dentro ou fora da perspectiva, estamos sempre no ponto de fuga» (do ensaio «Take up the bodies / Theater at the vanishing point», 1982: 28) –, é importante sublinhar que, ao longo da obra, Maria Helena Serôdio se revela particularmente sensível aos efeitos que aquela movência produz na criação. Assim sendo, e quando toca a socorrer-se da **sua** memória, parece fazê-lo sempre como se de um repositório imune ao tempo se tratasse, mesmo se enfatiza que «ao operar sobre os processos teatrais artisticamente praticados e teoricamente definidos por Luís Miguel Cintra, a problematização que aqui trago integra inevitavelmente a consciência da mobilidade permanente e da continuada radicação ao histórico e ao subjectivo de que fala Blau, ao mesmo tempo que declara que, entre si, o objecto e o sujeito do conhecimento aqui visado estão mutuamente implicados e referidos a um caminhar paralelo» (*Ibidem*: 24).

¹⁶⁰ A noção referida é a de «triumfo do cenógrafo». No texto indicado, tentava-se demonstrar, aliás, que a coerência formal e estética dos dispositivos cénicos de Ribeiro se impôs sempre para além do discurso dos encenadores e coreógrafos com quem ia trabalhando. Assim, o desempenho desses *objectos-sistema, cenários multioperativos* – na expressão particularmente feliz de Mónica Guerreiro (2004: 19) – foi sempre impulsionado pela prévia consecução autoral e auto-reflexiva.

hierarquicamente, cuja energia teria deixado de emanar do romantizado ‘génio’ do dramaturgo para se disseminar numa rede de signos teatrais, domesticada – talvez ainda – pelo novo demiurgo “estrutural” em que o encenador se tornou. Será só através da reavivada desconstrução desta iconoclastia (afinal) controlada que se emanciparão e ganharão visibilidade como co-criadores todos aqueles que a autora refere como interventores no ciclo completo do acto teatral (cf. *Idem*)¹⁶¹.

(iii) em terceiro lugar, a reterritorialização da crítica de teatro numa zona ambígua, suportada apenas pelo «triunfo do crítico», faz emergir de novo, ainda que diversamente, a tensão entre **les deux critiques** a que Roland Barthes (cf. 1964) aludiu em 1963, em artigo homónimo¹⁶². Apesar de, nesse texto, Barthes se ter referido à crítica literária, a distinção que aí propôs entre **les deux critiques** – a **universitária** (positivista e psicologista) e a **ideológica** (interpretativa, mas, afinal, também universitária) – poderá ajudar a esclarecer os traços distintivos de uma crítica de teatro extrínseca ao espectáculo, que analisa como se o ‘psicologizasse’ desde o texto dramático – instituído este como ‘autor’ e padrão de ‘normalidade’ **objectivos** –, e daqueloutra, imanentista, que interpreta o texto cénico como «rapport entre *tout l’auteur et toute l’oeuvre, un rapport des rapports, une correspondance homologique, et non analogique*» (*Ibidem*: 240. *Sn*), num exercício de ancoragem ideológica claramente assumida:

[...] une critique d’interprétation, dont les représentants, fort différents les uns des autres, [...] ont ceci de commun, que leur approche [...] peut être rattachée, plus ou moins, mais en tout cas d’une façon consciente, à l’une des grandes idéologies du moment, existentialisme, marxisme, psychanalyse, phénoménologie, ce pour quoi on pourrait aussi appeler cette critique-là *idéologique*, par opposition à la première, qui, elle, refuse toute idéologie et ne se réclame que d’une méthode objective (*Ibidem*: 245).

Não parece sequer discutível que o discurso de Maria Helena Serôdio se enquadra no modelo prescrito por Roland Barthes para a segunda crítica: atesta-o, até, a metodologia funcional que o condiciona. A objecção que aqui se pretende levantar ao modo como Serôdio pratica a **deuxième critique** é de uma outra natureza e está já inscrita no título da mo-

¹⁶¹ Esta equívoca transição de ‘autorias’ sofre nova mudança de paradigma com a emergência e afirmação da *performance art*, na década de 60 do século passado, a qual – contribuindo para a definitiva liquefacção das tradicionais fronteiras genológicas da(s) arte(s) – perspectiva a acção teatral como território instável no interior de um rizoma a-centrado de cruzamentos artísticos (lugar que já não parece ser reclamado pela investigadora; cf. *supra*, ponto II: 2).

¹⁶² Texto originalmente publicado na revista norte-americana *Modern language notes* e – no ano seguinte – incluído nos seus *Essais critiques*.

nografia, através do advérbio «apaixonadamente», tão mais enigmático e sugestivo, quanto a sobriedade institucional que se esperaria caracterizar a intervenção de alguém com a sua inquestionável relevância sistémica. Ora, através do sintagma «questionar apaixonadamente», contorna-se inteligentemente a necessidade de explicitar o sujeito do verbo, dada a forma nominal por que se optou. É gramaticalmente indecidível, então, quem questiona, se Cintra, questionando apaixonadamente através do teatro que vai encenando e interpretando – podendo-se, então, entender a segunda frase como uma espécie de aposto da primeira¹⁶³ –, se a própria autora da monografia, que tomaria «o teatro na vida de Luís Miguel Cintra» como objecto do seu «questionar». Ao tornar-se tautológica para quem conhece o percurso de Cintra, a primeira hipótese enfraquece a sua potencialidade significativa, assim credibilizando a segunda hipótese, estratégia que – extremando até à cumplicidade o imanentismo desejado por Barthes – Serôdio institui como uma terceira forma de olhar o teatro.

Tendo-se anteriormente sublinhado que a autora não hesita em explicitar a sua empatia ideológica relativamente ao trabalho do fundador do Teatro da Cornucópia (cf. *supra*, nota 157), valerá a pena enfatizar agora que a evidente propensão teórica da obra não invalida a explicitação de uma emotividade igualmente **engagée**, como se depreende claramente – entre outros exemplos possíveis – do elogio à *poeticidade* das suas criações, qualidade expressa por Maria Helena Serôdio num curioso encadeamento de associações similares (no qual se socorre, até, de um jogo intertextual com o título do espectáculo *A margem da alegria*, dirigido e co-interpretado por Luís Miguel Cintra em 1996), que pontualmente suspenso a argumentação:

[n]essa margem [*do humano*] – que é também a da alegria – habita sobretudo o fulgor poético e é na suspensão do tempo, na sobreposição de imagens, ou no jogo da contradição, que esse poético aflora tanto no texto, como no palco (Serôdio, 2001b: 231).

Se a sua poliédrica cumplicidade é por vezes morigerada, indicando-se explicitamente que as criações de Cintra nem sempre obtiveram um aplauso consensual, até nesses instantes de distanciamento e no modo como os aborda, Serôdio resume outras opiniões (de críti-

¹⁶³ Foi assim que o encenador Luís Miguel Cintra o entendeu, conforme se infere do que declarou numa entrevista, concedida em 2002, à revista *Ler / Livros e leitores*: «[n]o princípio, esse título impressionou-me muito por ter percebido que a minha vida estava completamente ligada à minha prática teatral. Que uma e outra se confundem completamente. Por outro lado, estou de acordo que vivo num eterno questionar. Gostava que isso se conservasse para sempre. O que me agrada nesta profissão é estar em permanente estado de dúvida. E a chegada de cada novo texto é a chegada de um pacote enorme de perguntas» (Luís & Ferreira, 2002: 27).

cos jornalísticos?), prescindindo, porém, de identificar os respectivos autores, numa rasura que, como atrás se verificou, visa originariamente reforçar o seu «trunfo» enquanto crítica e não apenas assumir uma ingénua (ou, melhor, perdidamente ‘apaixonada’) defesa de Cintra. Veja-se um exemplo bastante significativo dessa abordagem oblíqua, no qual a autora omite equanimemente os nomes tanto dos que enalteceram como dos que reprovaram as encenações de Cintra:

[s]e, como encenador, Luís Miguel Cintra pode ter suscitado, numa ou noutra ocasião, alguma controvérsia, quer porque o entendimento do teatro por parte de quem avaliava era outro, quer porque algum desacerto se introduziu no fazer do espectáculo, enquanto actor ele é cada vez mais incontestavelmente a referência maior do teatro português. Apontam-lhe o rigor e o brilho das suas composições, a sensibilidade e a inteligência das suas modulações de registo, o fulgor contido nos gestos com que ocupa o palco, a voz poderosa e a elocução perfeita com que diz as suas réplicas (*Ibidem*: 236).

Concluindo, os três **petits morceaux** revelados por Maria Helena Serôdio no seu jogo de **déterritorialisation** e **re-territorialisation** da crítica – **ethos**, **trunfo do crítico** e **terceira crítica** – cartografam com tal nitidez os pedaços da **nouvelle terre** onde a autora desejou habitar, que ofuscam até o leitor, fazendo-o tomar por dedução teórica e inevitabilidade metodológica o que afinal não passou da montagem de um ponto de vista. A autora entende, pois, a (outra) crítica como meio auxiliar pontual – entre outros –, destinando-a a complementar o (seu) modo de iluminar as implicações estéticas e ideológicas daquele, já citado, **‘fazer’ social e artístico**. No entanto, quando denuncia que «estudar o teatro [*nesta*] ampla perspetivação estética e cultural [...] é um programa de pesquisa e análise que está quase todo por fazer entre nós» (*Idem*), a autora não deixa – ainda que subordinadamente ao seu **ethos** que ‘está fazendo’, *i.e.*, que está dando prova da sua competência para fazer o que está fazendo – de reconhecer, igualmente, a singularidade da crítica jornalística como «processo mediatizado», a qual – aceitando Serôdio que nela ecoa a força ilocutória e perlocutória do acto teatral (cf. *Ibidem*: 13; 17) – se posiciona como parte do objecto investigação em teatro, tal como a autora a reformulou.

4.2 = A ‘terceira crítica’: uma via de regresso

Induzida, praticada e teoricamente sustentada por Maria Helena Serôdio em *Questionar apaixonadamente / O teatro na vida de Luís Miguel Cintra*, a terceira crítica de teatro apresenta-se, em suma, como uma tentativa de ultrapassar – fundindo-as – as limitações detectadas pela investigadora quer na crítica jornalística, porque impressionista, quer na crítica semiológica, que, no seu distanciamento do acto performativo, correria o risco se replicar a metodologia da primeira crítica literária de Barthes, recaindo, portanto, nos vícios formais de um positivismo avesso à recuperação das redes significativas. Ora, através desta (outra) via, não só se reclama uma experiência em primeira mão do acto teatral e não apenas do(s) texto(s) dramático(s) ou da teoria – circunstância que a impõe como crítica intrínseca ao sistema teatral, já que colhe parcialmente um traço distintivo da crítica jornalística de teatro –, como se sinaliza, também, uma relevante mais-valia teórica (academicamente garantida pela eficácia da própria carreira universitária da autora), factor que, apesar de extrínseco ao sistema, funciona, no entanto, como prova ética da análise e do juízo produzidos e, nessa medida, como via de triunfo do novo crítico sobre os demais agentes do sistema teatral.

Esta estratégia de reterritorialização da função crítica na universidade apaziguaria, talvez, a ansiedade antes manifestada quer por Patrice Pavis (cf. 1999, 1996²: 81) quer por Manuel Gusmão (cf. 2011: 176), acerca das resistências teóricas do crítico jornalístico, com a acrescida vantagem de a integrar no sistema teatral. Aliás, é justamente no aferimento da «dimensão» do «saber, sentir e actuar» do crítico de teatro – a quarta linha de força do seu reenquadramento da crítica (cf. Serôdio, 2003: 162) – que a autora parece querer fundar a «necessária disponibilidade para perceber e aceitar o diferente», traço que deve caracterizar a crítica de teatro (terceira linha), como pedra de toque da «sua responsabilidade e função» (segunda linha) numa «circulação de sentidos e procedimentos» teórico-práticos (primeira linha, cf. *Idem*), os quais, no século XX (e XXI), divergiram e continuam divergindo do precedente concentracionismo estético e da sua tendencial homogeneização centrípeta, na exacta medida em que cada um deles aspira a tornar-se – como previu Eugenio Barba – num «[...] “terceiro teatro”»: aquele que se obstina em não reconhecer os limites que lhe são prescritos e se esforça por designar um lugar de sentido que lhe permita

resistir à força gravitacional do planeta, mantendo-se na esplêndida (mas difícil e quase insustentável) situação dos anéis de Saturno» (*Ibidem*: 163).

Persiste inalteravelmente ignorado, todavia, o facto de ser essa mesma crítica jornalística, exercida por críticos jornalísticos e não necessariamente por académicos, que interage com o sistema no mais curto lapso de tempo, apesar das hipotéticas limitações que a sua hermenêutica revele (não apenas atribuíveis a ela mesma – como já se viu – e até irrelevantes para a aquilatação do valor cultural do diálogo que mantém com o sistema, mas, mais exactamente, ao género jornalístico utilizado e ao próprio efeito que a passagem do tempo impõe ao sistema teatral, cujos produtos só são passíveis de análise enquanto durar a sua acção, sendo que, mesmo esta, se transforma a cada apresentação). Assim, dado o complexo equilíbrio dos pressupostos da «terceira crítica» – quase um oxímoro – conclui-se este ponto com a exploração das suas virtualidades, justamente por se reconhecer neste último **petit morceau** uma problematicidade latente e assaz relevante para o problema estudado nesta tese.

No subponto anterior, tornou-se já evidente que – embora situando-a no interior do sistema teatral – Maria Helena Serôdio atribuíra à crítica jornalística de teatro um lugar ancilar e funcionalmente intermitente para assim se apropriar da função crítica e amplificar-lhe o âmbito e o modo de intervenção cultural. Ora, no artigo «Words framing images / Variations on theatre criticism» – contemporâneo certamente da redacção da monografia dedicada ao co-fundador do Teatro da Cornucópia, dado que se baseia numa comunicação por si proferida em 2000, no simpósio internacional «Theatre criticism in the new millennium», que teve lugar em Zagreb¹⁶⁴ –, a investigadora relança este debate, sinalizando dois problemas que, não sendo totalmente novos relativamente à sua obra de 2001, reconduzem à aporia a elaboração teórico-prática nela iniciada.

¹⁶⁴ Uma organização do Centro Croata do International Theatre Institute / World Organization for the Performing Arts (UNESCO).

4.2.1 = A voz da crítica: proximidade ou distância?

O primeiro deles decorre de Serôdio ter assumido aí – explicitamente – a sua condição de «crítica de teatro», novidade tão mais relevante quanto o faz diante de uma audiência preponderantemente formada por críticos jornalísticos, sendo que alguns, de entre esses, desenvolviam paralelamente carreiras universitárias. Relembre-se que a delimitação do lugar de onde fala – pretendendo, através desse esforço, escorar a sua *auctoritas* – é um problema recorrente nas intervenções da autora (cf. *supra*, especialmente nota 154)¹⁶⁵. Tal embaraço evidencia, aliás, a dificuldade da investigadora para ou prescindir definitivamente da crítica jornalística de teatro ou, inversamente, para lhe conferir um lugar conforme à relevância que se vê forçada a conceder-lhe, *malgré* a desestabilização da «terceira crítica» que tal reconhecimento provocará:

[b]eing theatre critics, we are well aware of the consequences of our writing, not only immediately as a dialogue with (and an evaluation of) an art event, but also in the long run, since it is obvious how much of it has been used as one of the most reliable sources for the history of the theatre, even if the scholar himself is not a supporter of the reader-response and reception theory (Serôdio, 2001a: 160).

Não clarificando a que tipo de escrita crítica se refere, a sua declarada inclusão entre os **theatre critics** permite supor que Serôdio teria em mente defender a terceira crítica de teatro. Esta hipótese justificaria a sua insistência na amálgama entre crítica jornalística e crítica semiológica, embora – na situação concreta em que se encontra – o recurso a tal estratégia lhe permita, igualmente, resolver um concomitante duplo problema de legitimidade: ou seja, por um lado, o da validação da sua voz *in praesentia*, enquanto crítica *inter pares*; e, ainda, por outro lado, o da desambiguação – a favor do sistema – do seu delicado posicionamento *in/out system*, atendendo a que a investigadora se apresentava no colóquio

¹⁶⁵ Que esta angústia da autora não é nova deduz-se do modo como se apresentara no I Congresso do teatro português – «[p]ensei que seria oportuno trazer a este Congresso algumas das reflexões que na minha actividade profissional [*enquanto académica*] tenho vindo a desenvolver» – e dos dois argumentos que avançara para justificar uma comunicação dedicada a «questões teóricas de definição e clarificação de conceitos e de processos de leitura»: um primeiro, através do qual reclama o enquadramento académico do teatro – luta em que profundamente se empenhará, como já se viu –, do qual deriva um segundo – de tão intrincada decifração que quase soa a provocação –, afirmando que discorda de «escrever um discurso para a Academia e outro **simplificado** para os profissionais de teatro». Se o qualificativo sublinhado parece infeliz, torna-se pelo menos útil, ao confirmar que na assistência àquele Congresso predominariam os agentes artísticos (impressão já sugerida pelo índice das intervenções – cf. p. [5-8] –, maioritariamente assumidas por encenadores, dramaturgos e actores) e, ainda, ao sinalizar uma necessidade, talvez crispada, mas porventura necessária, de justificar no ‘meio teatral’ o estudo universitário do teatro (cf. Serôdio, 2003: 161. *Sn*).

como *scholar* que efectivamente era (e é), condição que provavelmente a terá levado a supor que os demais participantes – o seu auditório conjuntural – se dispunham a ouvi-la como representante *out system* (a universidade)¹⁶⁶.

Esta oblíqua defesa da *auctoritas* crítica presente-se logo no início do artigo, quando Maria Helena Serôdio secciona as «consequences of our writing», cuja consciência certa partilha com o auditório, entre as imediatas – «as a dialogue with (and an evaluation of) an art event» – e as mediatas, perspectivadas estas «also in the long run, since it is obvious how much of it has been used as one of the most reliable sources for the history of the theatre» (cf. *Idem*), insinuando assim a existência e diferenciação de várias escrita(s) crítica(s). É sobretudo nesta última perspectiva que se entende a sua alusão à «history of the theatre», a qual – como agora se sabe – estava Serôdio então escrevendo, interrogando-se, ao mesmo tempo, sobre alternativas teóricas e metodológicas que operacionalizassem o itinerário crítico que presentia necessário¹⁶⁷. O modo que tateava, parece Serôdio fazê-lo assentar na refuncionalização do tempo que medeia entre a apresentação de um espectáculo e a formalização da sua análise, o qual assinala como factor de uma progressiva consciencialização de escrever para a história – característica quase ausente na prática da crítica jornalística, preferencialmente focada no **dialogue** imediato – e, na medida em que se intensifica aquela consciência, como incentivo à (re)qualificação da escrita crítica. Optando por ponderar as consequências da passagem do tempo no *continuum* crítico, Serôdio deveria igualmente ter enfatizado – como atrás se assinalou – que o trabalho do tempo resulta numa inevitável transfiguração da memória estésica e estética do crítico, processo que, na sua formalização escrita, engendrará – irremediavelmente, também – textos diferentes quanto ao género e não quanto à ‘qualidade’. Se o investigador – posicionando-se quer como crítico da terceira via, crítico semiológico ou historiador de teatro – pretendesse avançar através desta indiferenciação de tempos e modos críticos colheria, por certo, um resultado equívoco, pois, absorvido em extrair da crítica jornalística uma substância *ad hoc*

¹⁶⁶ Podem contar-se nove críticos jornalísticos de teatro entre os quinze intervenientes, ensinando alguns deles também na universidade: cf. lista de participantes, na qual Serôdio surge referenciada apenas – e sublinhe-se – como «professor, Faculty of Letters, Lisbon, Portugal» (cf. Nikčević, 2001: 16 sgg).

¹⁶⁷ A autora inaugura o artigo com a mesmíssima citação de Herbert Blau que seleccionara para abrir *Questionar apaixonadamente*: «[t]he history of the theatre is a calculus of changing focus on a subject which is increasingly misty. The thing which moves us is on the edge of a disappearance. Whether in or out of perspective, we are always at the vanishing point» (cf. *supra*, nota 159). É esta coincidência que justamente permite supor que, ao referir-se à «history of the theatre», Serôdio desejava sinalizar, afinal, a terceira crítica de teatro.

(seja noticiosa, analítica ou judicativa), descuraria o seu valor contextual, elemento que a justifica, afinal, enquanto crítica, como bem sublinha Stephen Melville (2008: 123): «[u]nlike research, criticism writes not to notate its results but because writing is the actual shape of the proofs it offers».

A observada dificuldade em legitimar o seu discurso metacrítico, quando confrontada com uma mudança de contexto e, portanto, de destinatário, levará Serôdio a atenuar, neste artigo, a reterritorialização da sua *auctoritas* numa prova ética que não já colhe junto de quem pratica regularmente crítica jornalística de teatro. Tal deslocação compele-a a procurar ancoragens alternativas, avistadas no estabelecimento de um elo inquebrantável entre a função crítica e o programa linguístico-cultural que a mesma operacionaliza: «[i]ndeed, theatre criticism is one of the important traces left by the performance, a written memory, a kind of *abstract and brief chronicle*» (Serôdio, 2001a: 160. *SdA*).

Porque incerta, esta movência produzirá dois efeitos paradoxais: (i) assim, deduz-se, por um lado, que a prova ética se revela estruturalmente débil para sustentar uma terceira via crítica que, mais do que dela prescindir, presume substituir a crítica jornalística de teatro e, desse modo, posicionar-se como agente operante do sistema teatral: volve-se de novo em questão, portanto, o adequado lugar sistémico desta última, o qual só poderá ser determinado após o equacionamento de um modelo teórico que a faça (re)emergir enquanto objecto de estudo autónomo no campo dos Estudos de Teatro¹⁶⁸; (ii) entende-se, por outro lado, que esta instabilidade arrasta Serôdio a acantonar a crítica jornalística num desvitalizado silêncio arquivístico (cf. Derrida, 1995, 1994¹) – daí tê-la elogiado mediatamente como «one of the most reliable **sources**» (Serôdio, 2001a: 160. *Sn*) –, solução memorialista que, ao reinstaurar a crítica como fonte primária, postula a necessidade de uma distanciada escrita secundária, cuja perspectiva historiográfica aquilatária, por fim, o ‘valor’ daquela mesma crítica jornalística, no interior de uma escala necessariamente extra-sistémica ao momento teatral em que foi gerada. Está-se, assim, de regresso ao olhar distanciado que se preconizava nos volumes coordenados por Maria Manuela Delile ou – na hipótese mais benigna, mas claramente insatisfatória – ao lugar aporético em que já se viu António Pinto Ribeiro (1997: 139) pretender estabilizar a crítica, quando definia a sua função através de

¹⁶⁸ Note-se, porém, que esta necessidade só se tornou possível mediante a abertura académica proporcionada pela (des)/(re)territorialização a que Maria Helena Serôdio sujeitara a prática e o pensamento críticos, facto que impôs, nesta tese, a consideração atenta do seu trabalho.

uma frase praticamente sinónima do «one of the important traces left by the performance» de Serôdio: «o que fica como rasto no espaço e no tempo».

Ora, como se vem demonstrando, os choques retóricos através dos quais tanto António Pinto Ribeiro como Maria Helena Serôdio tentaram reanimar uma crítica declarada em coma não são suficientemente electrizantes para a reanimar, porque aqui justamente não se a antevê como despojo inanimado de um espectáculo, esse sim, pletórico. Todavia, o enfraquecimento teórico da ‘terceira via’ – revelado ao longo da sua tentativa para fundear uma noção crítica como «written memory» na articulação entre linguagem e memória – tem pelo menos a vantagem de reconduzir Serôdio à discussão da própria natureza da análise. E é neste processo que lhe surge uma nova questão, sob a forma de dificuldade transtextual, a qual evitara em *Questionar apaixonadamente / O teatro na vida de Luís Miguel Cintra*, dada a prevalência aí atribuída à auto-reflexividade do encenador. Esse problema relaciona-se com a fiabilidade dessa mesma escrita crítica – e insiste-se em que Serôdio não esclarece ainda a que crítica se refere –, que, se antes a considerara «one of the most reliable sources» (*Ibidem*: 160), a dissolverá agora **entre** «all ‘documents’ available around the performance» (*Ibidem*: 162) ou **paratexts** (*Idem*) – conceito que, apesar de não o explicitar, parece óbvio ter sido colhido em Gérard Genette (cf. 2004, 1979¹; e, principalmente, 2002, 1987¹) –, os quais deverá o crítico ter em conta (caminho já sinalizado no subponto anterior, mas aí como estratégia para reterritorializar a crítica de teatro na universidade e subvalorizar aquela que é praticada nos *media*).

4.2.2 = O lugar da crítica: texto ou paratexto?

Assim, o problema poder-se-ia reformular em torno do valor que a autora atribui ao conceito de «paratexto», variação que acarreta, necessariamente, diferentes consequências quanto à estabilização da crítica jornalística de teatro no interior do sistema teatral. Já na biografia que dedicou ao fundador do Teatro da Cornucópia, a autora (cf. 2001b: 13; 17) preconizava o recurso aos paratextos para «estudar o teatro [numa] ampla perspetivação

estética e cultural». Todavia, só no artigo que agora se segue e pelas razões já avançadas, se vê obrigada a considerá-los entre as fontes necessárias ao exercício da função crítica. Ao procurar determinar as condições indispensáveis à viabilidade da análise de uma criação teatral – seja esta jornalística ou semiológica¹⁶⁹ –, a autora conclui pela necessidade da mesma «to consider all ‘documents’ available around the performance» (Serôdio, 2001a: 162), especificando o âmbito deste **all** genérico:

I am referring to the ‘paratexts’ that surround the production: declarations, dedications, notes, interviews with the director or other artists involved in the production, programme bills, advertisements, promotion material, etc. (*Idem*).

Em primeiro lugar, torna-se significativo que a circunstância em que apresentou este seu texto tenha levado Serôdio a excluir da lista dos **‘paratexts’ that surround the production** as «críticas ou notícias de imprensa» que antes enumerara entre os «processos mediatizados» (cf. Serôdio, 2001b: 17) a considerar «when trying to recall performances of the past in a historical perspective» (Serôdio, 2001a: 162).

Maior relevância se atribui, todavia, à sua translação indiferenciada para o espectáculo teatral da noção genetteana de paratexto. Assim, mesmo pressupondo que estivesse a subentender a extensão à criação teatral da concepção de **texto** que Genette (2002, 1987¹: 7) apresentara em *Seuils* – «une suite plus ou moins longue d’énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification» –, a autora deveria ter solucionado previamente as cinco perguntas – onde? quando? como? de quem para quem? para fazer o quê? –, cuja resposta constitui, segundo o teórico francês, o próprio limiar quer do paratexto, quer, obviamente, do texto (cf. *Ibidem*: 10). Na ausência desta densificação, é difícil perceber qual seria a ideia de «localização relativa» (cf. *Idem*) que leva Serôdio a horizontalizar paratextos que assumem diferentes valores na sua relação com o texto, quando ordena na mesma sequência *peritextos* – designação proposta por Genette para elementos discursivos como as «declarations, dedications, notes [...], programme bills, advertisements, promotion material» listadas por Serôdio (e, ainda assim, ter-se-ia de precisar se se estava a tomar como texto o espectáculo, também ele lugar de paratextualidade, ou o *evento* teatral...) – e os mais distanciados *epitextos* (categoria que recobriria bem as «interviews», face às quais, de qualquer modo, se deveria sublinhar a possibilidade do autor «or one of his associates» – as fi-

¹⁶⁹ «[B]oth when writing reviews, and when trying to recall performances of the past in a historical perspective» (Serôdio, 2001a: 162).

guras que tornam um texto em paratexto, ao se responsabilizarem por ele – as rejeitar, porque – uma vez intervencionadas pelo/s jornalista/s se tornam ambíguas o suficiente quanto ao apuramento da respectiva autoria, cf. *Ibidem*: 9-10).

Embora também não esmiúce a sua concepção de paratexto e acabe por sobrepor igualmente peritextos e epitextos, Pavis revela-se mais atento ao seu funcionamento pragmático – qualidade que o leva, até, a alargar bastante a lista de paratextos sugerida por Maria Helena Serôdio (cf. 2001a: 162) –, insistindo na absoluta necessidade do investigador tratar, separadamente, os materiais onde os criadores expressam as intenções com que criaram determinada performance, aqueles que derivam do espectáculo enquanto universo artístico autotélico e aqueles outros, ainda, que acompanham a sua apresentação pública:

[n]o hay que confundir el estudio de las declaraciones de intenciones (documentos que anuncian un proyecto en forma de plan, comentario, entrevista, etc.) con el paratexto (o conjunto de los textos que giran en torno al texto dramático, especialmente las indicaciones escénicas), las grabaciones mecánicas de la representación (sonido, imagen, vídeo o filme), la notación que se efectúa técnicamente tras la representación, el análisis semiológico de los signos y las redes de vectores, la interpretación hermenéutica de la obra, o los discursos críticos que la escoltan una vez presentada (Pavis, 2000, 1996¹: 35)¹⁷⁰.

Ora, como já se viu, a preocupação da autora neste artigo centra-se preferencialmente no momento (distante) de «trying to recall performances of the past in a historical perspective», descurando, assim, aquele tempo próximo em que se escrevem «reviews» (cf. Serôdio, 2001a: 162). Relembrando, outrossim, ser no confronto entre a sua memória dos espectáculos encenados por Luís Miguel Cintra e as notas de intenção do criador português que assentava a metodologia de escrita da biografia que Serôdio então compunha, já não se estranhará aquele emparelhamento heteróclito de paratextos – onde a crítica surge nivelada com a publicidade ou a notícia, esta última sim, note-se, o género informativo por excelência¹⁷¹. Pelo contrário, esta fusão abre-lhe uma via larga de análise, na qual – de novo –

¹⁷⁰ Apesar das objecções que aqui lhe foram levantadas (cf. *supra*, subponto II: 1.2.2), o processo de mediação, tal como – baseando-se em Pierre Bourdieu – foi gizado por Yael Zarhy-Levo (2008: 8 sgg), continua a revelar-se como o modo teórica e metodologicamente mais económico e eficaz para enquadrar todos os «‘paratexts’ that surround the production» (Serôdio, 2001a: 162), caso se insista nesta pouco produtiva indistinção.

¹⁷¹ No ponto «Críticas teatrais, entrevistas e *varia*» do apêndice ao estudo sobre a recepção portuguesa de *Mãe coragem e os seus filhos* (cf. Delile, 1998: 250-253), Maria Antónia Teixeira assinala, em nota, um critério de selecção de fontes bastante mais restritivo do que propõe Maria Helena Serôdio na sua listagem de paratextos a considerar. Afirmar Teixeira (*Ibidem*: 250): «[n]esta lista, e no que toca às diversas realizações em torno de *Mutter Courage*, apenas se incluem os textos que se reportam ao drama brechtiano. Quanto ao espectáculo *Mãe Coragem e os Seus Filhos*, foram omitidos todos os anúncios, mesmo quando alargados,

privilegia a 'voz' do criador – e, concomitantemente, a do seu intérprete **ideal**, *i.e.*, a do crítico triunfante (cf. *supra*) – **contra** a crítica, estratégia consolidada através da sugestão da necessidade de «to confront artistic intentions and critical reception in order to understand the specificity of theatre criticism» (*Idem*): «[m]ore than talking about the results, which can be described and evaluated from an external critical look, Cintra is keen on expressing his intentions, aware of the fact that his task is a continuous construction of an aesthetic identity» (*Ibidem*: 168).

Alvitrando a hipótese de que «this kind of analysis is not always possible» (*Ibidem*: 163) – atendendo, conjectura-se, à possível escassez ou mesmo ausência de materiais 'intencionais', assinados pelos criadores –, Serôdio reconhece não ser este o caso do Teatro da Cornucópia¹⁷², passando, então, a testar o seu modelo de crítica em três produções da companhia de outras tantas peças de William Shakespeare, todas elas dirigidas por Luís Miguel Cintra e cenografadas por Cristina Reis (*Ricardo III*, de 1985; *Muito barulho por nada*, de 1990; e *O conto de Inverno*, de 1994). Através da acareação antes aventada e invocando o seu estatuto de espectadora/crítica destas três criações, atribui a si mesma a capacidade de assinalar a irreconciliável divergência entre a perspectiva do criador e aquela, veiculada pela crítica, cujas autoria e fontes volta a não discriminar, ainda que me pareça evidente querer referir-se às análises dos espectáculos publicadas na imprensa:

[w]here Cintra devised cosmography, critics tended to describe space arrangements, patches of colour, an assortment of materials. In that, they tend to description (bodies, props, forms, movements), while this discursive practice is, on the whole, left out in the director's assessment. A further difference is that critics tend to introduce information regarding the author, the plot of the play, as well as the relation of this performance to the repertory of the company and to the Portuguese theatre in general: lines of coherence and genre developments in the company's repertory; How many Shakespeares have they done, how many others have been done by other theatre groups? Is there any tradition of Shakespearean acting in Portugal? (*Ibidem*: 167-168).

bem como os curtos textos de carácter valorativo que, em vários periódicos, foram acompanhando a permanência da peça em cena. A sigla C.T. assinala os textos de crítica teatral à encenação de João Lourenço». No entanto, julga-se pertinente realçar que a divisão, proposta por Teixeira, entre crítica, outros géneros jornalísticos e *varia* e – principalmente – o destaque que confere às críticas jornalísticas de teatro através da sigla C.T. indiciam uma clareza tipológica de que Serôdio, não menos evidentemente, quis prescindir.

¹⁷² «[...] in this case, this particular director and this specific company usually publish the most careful and accurate programmes for each of their productions, mainly due to the literary and artistic competence of Cintra and Cristina Reis. They generally include the transcription of important bibliographical items, but best of all, a declaration by the director and a considerable amount of iconographical material, deemed important for the visual conception of the performance» (*Ibidem*: 163).

Pode concluir-se então, que, ao explicitamente atribuir à crítica um «external look» – diverso portanto daquele que se reflecte nos enunciados linguísticos assinados pelo encenador, neles concentrado «on expressing his intentions» – e, mais ainda, sublinhando que a crítica ‘**tend to description [and] to introduce information(s)**’ (não será antes que ‘necessita de’, respondendo assim às exigências, também informativas, do género praticado?) –, Serôdio vinca afinal a irremediável diferença entre os vários paratextos, no que infirma a sua anterior sugestão de os tratar indiferenciadamente, num mesmo nível significativo. Mas não só. Ao ser-lhe possível desenvolver distanciadamente estes paratextos no seu próprio texto, gera um terceiro nível discursivo – evidentemente enquadrável na categoria da **crítica semiológica**, sugerida por Patrice Pavis (cf. 2000, 1996¹: 40) –, que não se confunde nem com o(s) discurso(s) nos quais os criadores expressam as suas intenções, nem com aqueles onde a crítica expressa o seu **look**. Daqui se depreende, portanto, que, neste artigo, o ‘fazer crítico’ levou Maria Helena Serôdio (cf. 2001a: 162) a distinguir meridianamente as funções que cada um deles activa no polissistema teatral, efectivando o coincidente sectionamento entre crítica jornalística de teatro e uma crítica de tipo ensaístico, caracterizada precisamente por «trying to recall performances of the past in a historical perspective».

Reivindicando esta ponderação, a investigadora abre ainda uma fenda entre a crítica jornalística de teatro e uma crítica encarada como actividade reflexiva temporalmente distante do objecto artístico que a motivou, facto nada despiciendo para a consolidação da proposta, defendida nesta tese, de separar ambas actividades. Não se presume, todavia, que a exploração desta ‘falha’ interessasse particularmente a Maria Helena Serôdio, pois – não distinguindo géneros de crítica – referir-se-á apenas a uma: «[...] special kind of writing that tries to account for an artwork which, even if it may include language and music, is mainly a visual experience, expanding into the three dimensions of scenery, props, bodies and movement» (*Ibidem*: 161).

CAPÍTULO IV



APROXIMAÇÃO AO PENSAMENTO CRÍTICO

DE EDUARDO SCARLATTI

1 = 'UM VETERANO MUTILADO': TEMPOS DIFÍCEIS PARA A CRÍTICA DE TEATRO

Tenho na mão a máscara do crítico – inalterável, como na primeira hora, serena, lúcida-mente obstinada contra os próprios interesses. Máscara de frio raciocinador ou de espírito em inquietações de vendaval? Mas se não há maior volúpia do que a de pôr o cérebro ao serviço do coração!

Eduardo Scarlatti, «A máscara do crítico», in (1943a: 17)¹⁷³

Rather than the accumulation of theoretical tools and materials, models of analysis, perspectives and positions, the work of theory is to unravel the very ground on which it stands. To introduce questions and uncertainties in those places where formerly there was some seeming consensus about what one did and how one went about it.

Irit Rogoff, «From criticism to critique to criticality» (2006, 2003)¹

No «Guia breve do século XX teatral» – *malgré* os seus modestos propósitos, uma das resenhas mais ilustrativas do teatro efectivamente representado até ao 25 de Abril de 1974¹⁷⁴ –, Vítor Pavão dos Santos (cf. 2002) demonstra que, nas quatro primeiras décadas do século XX, os modelos do teatro de *boulevard* e do teatro de revista quase esgotavam a – apesar de tudo – animada vida teatral portuguesa (ou, mais exactamente, lisboeta, cidade onde se concentrava o 'meio teatral'). Tal pendor era episodicamente perturbado por alguns esforços, quase todos votados ao fracasso, de implantar na engrenagem – destinada ao sucesso de público e, assim, ao lucro (lembre-se que o teatro era, então, uma actividade exclusivamente comercial) – acontecimentos replicadores do que de melhor se fazia 'lá fora'

¹⁷³ Por se considerar que, apesar de tudo, estarão mais próximos de uma hipotética vontade autoral, que verdadeiramente só seria aferível através de uma edição crítica, e, ainda, na medida em que nada obstam ao seu entendimento, decidiu-se manter o arranjo tipográfico e a ortografia originais na transcrição dos textos de Eduardo Scarlatti, alertando-se, embora, para que esta última não só diverge da norma prévia ao Acordo Ortográfico de 1990 – aquela que se segue nesta tese –, como apresenta variações nos diferentes textos que o crítico publicou entre 1927 e 1945. No que diz respeito às citações – elemento estruturante da exposição do seu pensamento –, acrescenta-se que as mesmas tiveram de ser localizadas nas respectivas fontes, pois, conquanto parte surja referenciada em nota de rodapé, através da indicação de autor, obra e – raramente – da edição utilizada, nunca Scarlatti localizou a(s) respectiva(s) página(s), além de que, na frequente menção de textos estrangeiros, se encarregou ele de os traduzir, assim demonstrando conhecer o francês, o inglês, o italiano e o espanhol, mas não o alemão, ao qual normalmente acede através de traduções francesas.

¹⁷⁴ Propósitos que Pavão dos Santos esclarece desde a abertura do seu longo ensaio: «[...] tudo quanto aqui deixo escrito mais não é que um olhar, que é o meu, auxiliado por muitas leituras e alguma experiência, sobre o século XX teatral português» (Santos, 2002: 190).

(pense-se, entre os escassos exemplos possíveis, no Teatro Livre¹⁷⁵ e no Teatro Moderno, companhias de vida breve, que o encenador Araújo Pereira e actor Luciano de Castro fundaram em 1904 e 1905, respectivamente, entusiasmados com a possibilidade de fazer chegar aos palcos portugueses a renovação naturalista que André Antoine vinha praticando em Paris, com o Théâtre Libre, desde finais do século XIX¹⁷⁶).

Face a este quadro, cuja inegável agitação quantitativa – com a sua sucessão de estreias, eventos e apresentações de companhias estrangeiras – não se traduzia num apuramento estético substantivo, não admira que, ainda em 1936, quando assinou o texto «À maneira de prefácio» – introdução ao primeiro volume de *Em casa de O diabo / Subsídios para a história do teatro*, recolha das suas críticas de teatro (cf. I: 1948, 1936¹; II: 1943a; III: 1943b; e IV: 1946)¹⁷⁷ – Eduardo Scarlatti o reitere, não sem deixar de acrescentar uma nota de acidez desencantada, que se julga visar, também, a (sua própria) crítica: «[a] revisteca, a farsa de borra intelectual e o drama folhetinesco são ainda o repasto normal do público. Raras vezes aparece coisa de jeito. Invenções pobres apenas estimulam tacanho pensamento» (Scarlatti, 1948, 1936¹: XXVI)¹⁷⁸.

¹⁷⁵ O Teatro Livre nasce como projecto em 1902, sob a forma de cooperativa, «com a finalidade de “dar rejuvenescimento (e) trazer uma nova e forte seiva ao teatro português”, “em face do rebaixamento e da decadência do teatro nacional, infestado de retrógradas ideias, onde o misticismo e a pornografia alternam em íntima camaradagem”. [...] os fundadores do Teatro Livre, para quem era “a Arte um meio e o tablado cénico uma tribuna”, propunham-se “trazer um novo sopro de vida à dramaturgia portuguesa, oferecendo à representação produções nacionais e estrangeiras (que) possam corresponder à elevação moral do público pela difusão de novos ideais”. E sintetizavam as suas intenções na fórmula “Transformar pela Arte e Redimir pela Educação”» (cf. Rebello, 2005: 57; cita J. Madureira, *Impressões de teatro*, 1905).

¹⁷⁶ Sobre a influência do Théâtre Libre – fundado em Paris, em 1887 – no arranque da companhia portuguesa homónima, esclarece também Luiz Francisco Rebello: «[...] um importante acontecimento artístico, entretanto ocorrido, poderá ter precipitado o arranque da actividade cénica do Teatro Livre: a passagem por Lisboa, em trânsito para a América do Sul, de Antoine e da sua companhia, que se apresentou três noites no palco do Teatro D. Amélia (depois República e hoje São Luiz), de 15 a 17 de Junho de 1903, com algumas das peças mais representativas do seu repertório: *Blanchette*, de Brieux, *L'enquête*, de George Henriot, *La fille Elisa*, adaptada do romance de Edmond de Goncourt, *Au téléphone*, de André de Lorde, *Boubouroche*, de Georges Courteline, *La nouvelle idole*, de François de Curel, e *Poil de carotte*, de Jules Renard. Destas o público português conhecia já a primeira e a última, levadas à cena no mesmo Teatro pouco tempo antes, e só viria a conhecer a peça de Curel, interpretada por Alves da Cunha, em 1927» (Rebello, 2005: 58).

¹⁷⁷ Dado o seu carácter não diário – lembre-se que Eduardo Scarlatti publicava as suas críticas de teatro em *O diabo / Semanário de crítica literária e artística* –, é frequente que os textos se refiram a mais do que um espectáculo e que, com algum ineditismo, se organizem em torno de problemas metateatrais, numa técnica expositiva que ultrapassa largamente o esquema em uso na crítica jornalística do tempo, que se aproximava bastante da sequência típica do ‘*feuilleton*’ francês, atrás descrita por Guy Ducrey (cf. *supra*, subponto II: 1.1.2, § ii).

¹⁷⁸ Faz-se notar que, dado o elevado número de citações de obras de Scarlatti que se farão ao longo deste capítulo e em abono de uma leitura mais escorreita do texto, se optou por omitir, nas referências parentéticas, o apelido deste autor, sempre que seja claro tratar-se de um texto seu, conservando-se apenas a indicação da data e da(s) página(s), escolha temporalmente mais evidente do que distinguir cada obra através de uma sigla.

Ora, certamente que, à época, a escassez de 'coisas teatrais de jeito' não terá sido a única preocupação que afligia Scarlatti, como se depreende da engenhosa síntese autobiográfica com que – nove anos depois e contando já quarenta e sete anos de idade – encerrará o prefácio à segunda edição de *A religião do teatro*, texto significativamente intitulado «Mensagem de um veterano», que o autor data de 31 de Março de 1945 (cf. 1945^{2r}: 21), um dia depois da Áustria nazi ter sido invadida pelo Exército Vermelho:

[d]os homens da minha geração – refiro-me aos portadores de qualquer anseio – muitos, sem ânimo, receosos da miséria, deixaram-se corromper ou iludir; outros aceitaram, de boa fé, o resalto da inconsciência. A alguns – como eu – todo o talento foi pouco para, sem renegarem a essência do seu intelecto, evitar a deportação, a morte – quem sabe?! Os mais nobres pereceram a batalhar. Aos que persistimos fiéis a nós mesmos, encorajou-nos, unicamente, a esperança de *um fim* – tantas vezes em risco de não chegar. Mas envelhecemos na angústia e na dor. Por isso, eu – que tinha vinte e poucos anos quando sobre o mundo alastrou a ordem negra, a imobilidade pela opressão, hoje em transes de ser fulminada para restituição da espontaneidade, da sabedoria e da tolerância às gerações vindouras eu que julgo haver nascido puro de ideais, animado por um sonho de belo e de bem – como um veterano, mutilado por lustros e lustros de cárcere do meu delírio de Poeta, me dirijo à juventude. Cabe-lhe reacender entusiasmos, encetar o renôvo. Mas – cuidado! – a ausência de auto-crítica em nossos pais, as suas ambições falazes, a anarquia das suas paixões desabridas, sem finalidade útil, permitiram a falsos messias apunhalar por pouco, sem remédio – a liberdade e a cultura. Perdoemos aos que se enganaram; esqueçamos a dor sofrida. Também os novos de hoje foram gerados e cresceram com uma grilheta a incapacitá-los para qualquer vôo. Mas o viço do seu corpo e da sua alma e o são deslumbramento perante um Universo mais livre poderão recompor a sua energia moral, regenerar o sonho, a razão, a sensibilidade estética, o amor – a flama precursora, a *Vida!* (Scarlatti, 1945^{2r}: 20-21).

Até àquele mês de Março de 1945, Eduardo Scarlatti – que nascera em 1898, lembre-se – testemunhara o regicídio de 1908, a queda da Monarquia e a implantação da República, em 1910; a expectativa de renovação cultural, por esta inaugurada, e a sua desilusão, resultante da tremenda agitação política e social que se prolongou até ao golpe militar de 28 de Maio de 1926; a participação de Portugal na I Guerra Mundial (não tendo Scarlatti chegado a ser mobilizado para nela combater); a implantação da Ditadura Nacional e a entrada de António de Oliveira Salazar para o respectivo governo, em 1929, e a sua ascensão à presidência do Conselho de Ministros, em 1932; a introdução da censura, logo em 1926, a fortíssima repressão policial que caracterizou a afirmação do Estado Novo (não só, mas sobretudo, desde que a Polícia de Informações se consolidou e instituiu, em 1933, como Polícia de Vigilância e Defesa do Estado); toda a guerra civil espanhola (1936-1939); e quase toda a II Guerra Mundial (que, iniciada em Setembro de 1939, viria a terminar em Setembro de 1945).

Não admira, pois, que, no fragmento citado, Scarlatti se descreva como «um veterano, mutilado por lustros e lustros de cárcere do meu delírio de Poeta» – caracterização que, registando o seu prolongado silêncio de oito anos (deixara de intervir regularmente no espaço público em 1937), poderia ser entendido, também, como lamento por quase vinte anos de censura – e que empreste à redacção do texto a ambiguidade suficiente para que, nesta mesma linha alusiva, a ‘batalha’ travada pelos «homens da [sua] geração» fosse interpretada – pelos leitores de então – como invocação tanto daquela que, contra a ditadura recente, vinham lidando os «portadores de qualquer anseio», quanto – num sentido mais amplo e atendendo ao contexto de guerra global em que o prefácio foi escrito – sinalizando todos os que tinham envelhecido na «angústia e na dor», vendo alastrar «a ordem negra¹⁷⁹, a imobilidade pela opressão, hoje em transes de ser fulminada», ou seja, todos os cidadãos da Europa, mas também do mundo, que não só experienciaram a ascensão ao poder do nazismo alemão e dos fascismos europeus (entre os quais, Scarlatti não hesitaria, provavelmente, em contar o Estado Novo), como se viram afectados, de algum modo, pela barbárie por eles desencadeada.

Aliás, quando, a dado passo, o crítico aí afirma esperar «*um fim*» (o sublinhado é seu), julga-se não pretender apontar, somente, para o termo das hostilidades, que já certamente se vislumbraria, mas enfatizar igualmente – porque a proximidade da conclusão da Segunda Guerra Mundial permitiria antever a derrota inevitável das ideologias autoritárias em que o Estado Novo se integrava – a expectativa de que o «renôvo» do regime português passasse por «eleições tão livres como na livre Inglaterra», célebre *boutade* com que Oliveira Salazar, em entrevista ao *Diário de notícias* de 14 de Novembro de 1945, proclamará, mais *orbi* do que *urbi*, que as eleições legislativas que teriam lugar quatro dias mais tarde, a 18 de Novembro, obedeceriam às regras democráticas defendidas por quase todos os Aliados vitoriosos (se do conjunto se exceptuar a URSS), embora às mesmas só se tivessem apresentado os candidatos da União Nacional, partido único do Estado Novo.

Apenas o cultivo avisado de tal ambivalência ter-lhe-á permitido, igualmente, evitar que uma frase tão evidentemente ‘subversiva’ como – «A alguns – como eu – todo o talento foi pouco para, sem renegarem a essência do seu intelecto, evitar a deportação, a morte – quem sabe?!» – fosse lida, pela censura e pela polícia política, como uma reafir-

¹⁷⁹ Qualificativo que não terá sido escolhido ao acaso, como mera intensificação imagética do horror da guerra, pois, através dos «camicie nere», ‘negro’ tornara-se numa sinédoque do(s) fascismo(s).

mação explícita da sua (já consabida) pertença ao 'revirvalho' oposicionista (integrara a União Socialista, nascida no seio do MUNAF – Movimento de Unidade Anti-Fascista – no início da década de quarenta¹⁸⁰). E pior teria sido, ainda, se os mesmos a entendessem como um remoque, particular e concreto, pelos riscos que correria, sendo ainda tenente¹⁸¹, ao ter patrocinado a causa – em Novembro de 1935, no Tribunal Militar de Santa Clara (Lisboa) – do (então) Comandante Manuel Peixoto Martins Mendes Norton, destacado oficial e político nos primeiros anos do Estado Novo e o único cabecilha assumido (e condenado, justamente com o desterro), da malograda tentativa para derrubar Oliveira Salazar, a qual, tendo vindo a ser preparada desde Maio desse mesmo ano – António Sérgio, «considerado a “cabeça pensante” da conjura e chefe civil do movimento revolucionário» (Menezes, 2010: 277) fora preso e interrogado no final de Agosto –, eclodiu apenas em Setembro, animada por um '*melting pot*' de «[...] diversas facções, que vão da extrema-direita à extrema-esquerda: nacionais sindicalistas (de Rolão Preto), apoiantes de Ribeiro de Carvalho, monárquicos constitucionais e trânsfugas do 28 de Maio, partidários da CGT e elementos de baixa patente maçónica, republicana e socialista» (*Ibidem*: 284)¹⁸².

Estes tempos difíceis para a crítica (também de teatro) configuram o contexto em que Eduardo Scarlatti desenvolverá a sua – fecunda mas breve – intervenção pública como crí-

¹⁸⁰ José Pacheco Pereira (2001: 345-346) caracteriza a União Socialista do seguinte modo: «[a] primeira organização “unitária” surgida nas novas condições da década de quarenta [*refere-se ao “compromisso pretendido entre os diferentes grupos oposicionistas”*] foi o [...] MUNAF. O processo que lhe iria dar origem iniciou-se, ainda em 1942, através de uma recomposição na área praticamente inexistente do socialismo reformista que levaria à criação da União Socialista (US). [...] A criação da US como organização, e não apenas como um núcleo doutrinário, acelerou um processo de contactos, permitindo uma discussão organizada e um enquadramento aos movimentos de personalidades dispersas que tinham, até então, dominado a oposição não comunista. A US agregou a si uma série de intelectuais e «*notáveis*» oposicionistas que colaboraram com este grupo de forma esporádica ou mais formal: António Sérgio, Jaime Cortesão, Adolfo Casais Monteiro, Sarmento Pimentel, Keil do Amaral, Eduardo Scarlatti, Álvaro Monteiro, Almeida Carrapato, Homem de Figueiredo, Constantino Fernandes e outros».

¹⁸¹ Referindo-se ao acontecimento, Luís Miguel Cardoso de Menezes (2010: 283) atribuí-lhe – ou por lapso seu ou por gralha do processo citado – o nome de «Eduardo Scarlatti Andrio Raposo», trocando o apelido 'Quadrio' por «Andrio».

¹⁸² «Ficava [...] a Ditadura em dívida para com Mendes Norton, que com a sua deslocação a Londres, obteve o apoio diplomático de D. Manuel II, e assim o reconhecimento do novo regime [...]. No entanto a sua influência não fica por aqui, sendo uma das figuras de maior relevo e preponderância no governo dos generais, António Óscar Fragoso Carmona-Sinel Cordes (de 9-7-1926 a 18-4-1928). [...] // [...] George Guyomard [in *La dictature militaire au Portugal / Impressions d'un francais retour de Lisbonne*, 1927] considerava Mendes Norton, então Capitão de Fragata, um dos quatro homens que detinham o verdadeiro poder político em Portugal. Até 1934, Mendes Norton está com o regime, tendo aliás sido amiúde nomeado para diversos cargos e comissões de serviço; a partir de então e à medida que se acentua o autoritarismo político, demarca-se da situação e revela-se um opositor feroz ao regime de Oliveira Salazar, tendo sido consequentemente exonerado dos inúmeros cargos e comissões que detinha, bem como lhe foi negado o requerimento em que pedia para fazer o tirocinio para o posto de Contra-Almirante» (*Ibidem*: 264-265; 257).

tico e teórico de teatro, a qual se inicia em 1927, com o volume *Ideias de outros / Ensaios sobre estética e teoria teatral seguidos de uma novela* (dois anos antes publicara *Argila sagrada*, o seu primeiro livro, de poesia), e se concluiu onze anos mais tarde, em 1937, quando interrompe a sua colaboração, como crítico de teatro, com *O diabo / Semanário de crítica literária e artística* (periódico que a censura encerraria três anos depois), um ano após a ter dado à estampa o primeiro volume de *Em casa de O diabo / Subsídios para a história do teatro* (entretanto, publicara, também, os ensaios *A religião do teatro*, em 1929, e *Um método crítico e os seus resultados*, em 1931)¹⁸³.

Ao se estabelecer, nesta tese, estes limites *a quo* e *ad quem* para a carreira crítica de Scarlatti, não se ignora que tivesse ele publicado alguns – poucos – textos antes e depois das datas indicadas (cf. Redondo Júnior, 1955, por exemplo)¹⁸⁴. Considera-se, todavia, que os mesmos não alteram – nem quantitativa nem qualitativamente – a configuração da sua ‘série discursiva’, pois, como já se enfatizou (cf. *supra*, nota 59), foi somente ao longo desse lapso de dez anos que a intervenção pública (e publicada) de Eduardo Scarlatti se caracterizou por uma regularidade continuada, requisito indispensável para que se alvitre a hipótese de ter modelado o sistema teatral seu contemporâneo (o posterior desenvolvimento de uma carreira profissional totalmente diversa deslocá-lo-ia dessa posição central).

O próprio crítico ajudou, aliás, a credibilizar a sugestão de tais limites. E não se está a pensar, apenas, no desabafo com que abre o prefácio que assinou em *Pano de ferro* – a re-

¹⁸³ De acordo com o que atrás se decidiu acerca da ‘vontade autoral’ de Scarlatti (cf. *supra*, nota 173), sublinha-se que, neste capítulo IV, as suas críticas serão referenciadas pela(s) página(s) em que surgem nesta edição, em quatro volumes, e não por aquelas que originalmente ocuparam n’*O diabo*.

¹⁸⁴ Verdadeiramente, o limite *ad quem* poder-se-ia estender até ao ano de 1945, sem que a constituição do *corpus* e o respectivo valor se alterassem. E propõe-se essa data por duas razões de natureza distinta: em primeiro lugar, é o ano em que Scarlatti publica a segunda edição, significativamente revista, de *A religião do teatro* (cf. *infra*, nota 196); mas, 1945 é também o ano em que, por influência do dramaturgo e ensaísta italiano Gino Saviotti (1891-1980) – director, entre os anos de 1941 e 1950, do Instituto de Cultura Italiana, em Lisboa (hoje, o Instituto Italiano de Cultura) –, o próprio Saviotti, Luiz Francisco Rebello e Vasco Mendonça Alves fundam o Círculo de Cultura Teatral, no qual Scarlatti participa desde a primeira hora. Esta tertúlia dará origem, no ano seguinte, ao Teatro-Estúdio do Salitre, que poderia classificar-se melhor como uma estrutura *ad hoc* de montagem de espectáculos, do que, propriamente, como uma companhia. O Teatro-Estúdio inaugura as suas actividades a 30 de Abril de 1946, com uma *soirée* em que se apresentaram, nas instalações do próprio Instituto, as peças *O homem da flor na boca* (*L'uomo dal fiore in bocca*, de 1923), de Luigi Pirandello, encenada por Saviotti; *Maria Emilia* (1945), de Alves Redol, encenada por António Vitorino; *O beijo do infante* (1898), de D. João da Câmara, encenada por Rebello; e *Viúvos*, em estreia absoluta, encenada pelo seu autor, Vasco Mendonça Alves. Apesar tanto do acentuado eclectismo estético e ideológico, quanto das encarniçadas polémicas que marcaram o seu percurso (cf. Sousa, 2013: 27 sgg), o Teatro-Estúdio do Salitre é hoje unanimemente considerado como um pólo fundamental da tão reclamada – também por Scarlatti, como já se viu – «reteatralização do teatro» e, portanto, de uma irrevogável mudança de paradigma sobre a qual a série discursiva do crítico já não reflecte (cf. Rebello, 1961: 19; e, ainda, *infra*, nota 200).

colha de textos ensaísticos e críticos que José Redondo Júnior editou em 1955 –, considerando-se decisivamente

[e]nleado no torvelinho dos problemas de toda a hora; sem lazeres para grande coisa (nem meditar, ao menos!); projectado da dulcíssima leitura do ensaísta, do filósofo ou do poeta – dos que sonham... – de encontro às páginas do Mundo (e que surpreendente realidade!); a caminho do adormecimento precoce das faculdades de imaginação [...] (Redondo Júnior, 1955: 13).

Já em Maio de 1936 – no texto «À maneira de prefácio», que abre a primeira edição de *Em casa de O diabo* (cf. 1948, 1936¹: XXI) –, quando se lamentava da ‘fadiga da crítica’, Scarlatti preanunciava a sua retirada, concretizada um ano depois¹⁸⁵, numa atitude enunciativa diametralmente oposta àquela com que vincara – em 1927 – a sua emergência enquanto autor, através da súplica folgazã, dirigida nada menos que «à humanidade», para «que não me *chumbe* a existência e não me pize as *madurezas*», a qual surge no «Diálogo com um sonhador / (Novela)», espécie de posfácio (para)literário com que encerra *Ideias de outros* (cf. 1927: 231).

Claramente devedora do jogo de auto-ficcionalização a que Miguel de Unamuno se sujeitou em *Niebla* (1914) – a rocambolesca ‘*nivola*’ protagonizada por Augusto, uma excêntrica personagem que, na sua malograda tentativa de emancipação, faz voltear os paradoxos existenciais do seu criador –, esta ‘novela’, que Scarlatti inventa para justificar a sua irrupção no mundo das letras, desenvolve-se, quase sempre em diálogo, entre um ‘eu’ não identificado e o «autor de *Ideias de outros*» (*Ibidem*: 229), e parte da circunstância de o ‘autor’ «embezerrado na paixão pelos seus apontamentos, não os [*querer*] editar. [*E de levar*] os dias ruminando em descarnados ideais de perfeição» (*Idem*)¹⁸⁶. De propósitos

¹⁸⁵ Embora Eduardo Scarlatti jamais explicita quais as razões concretas que o levaram a abandonar *O diabo*, supõe-se – dada a coincidência de datas – que resultasse da «*crise de identidade cultural* na linha editorial de *O Diabo*», que – em 1937 – opôs o grupo fundador do semanário, que defendia «propósitos [...] de uma elevação cultural com “preciosos bens do espírito”, puramente teóricos (quando não retóricos e fundados numa mal disfarçada atitude elitista), à maneira idealista da velha linha republicana e anarquista», a uma «atitude crítica e artisticamente *transformadora*, conforme era desígnio central da geração recém-chegada» (cf. Dias, 2011: 225), a qual vencerá a disputa, aliás (para a caracterização detalhada da vida breve do semanário veja-se o que sobre ele escreveu Luís Augusto Chaves da Costa Dias, em 2011, a pp. 201-235 de *O «vértice» de uma renovação cultural / Imprensa periódica na formação do neo-realismo (1930-1945)*).

¹⁸⁶ A hipótese de ter pretendido glosar *Niebla* torna-se ainda mais credível, se se recordar que Scarlatti conhecia bem – e muito admirava – a obra literária de Unamuno. Para documentar tal facto, pode consultar-se, por exemplo, a sua crítica «A estreia da Companhia “Rivera-De Rosas” no Teatro Nacional» – a primeira que publica n’*O diabo*, logo em 1934 –, dedicada a *Todo un hombre*, espectáculo protagonizado pela companhia argentina, no qual se adaptava, segundo uma versão dramatúrgica de Júlio de Hoyos, a novela *Nada menos que todo un hombre*, que Unamuno publicara em 1920, no volume *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Nesse texto, Scarlatti chega mesmo a atribuir a Unamuno a virtude do seu anseio permanente de cultura o ter

muitíssimo mais modestos e bastantes menos lúgubres do que os da narrativa de Unamuno – afinal, trata-se tão-somente de caucionar o lançamento da sua primeira obra ensaística¹⁸⁷ – o texto de Scarlatti revela particular verve para esconjurar ironicamente os medos que acompanham esse gesto, apesar de o ‘autor’ já ter escrito «alguns artigos de jornal um pouco obscuros» (*Ibidem*: 236) – no volume, reúnem-se, aliás, alguns textos que ou já tinham surgido em jornais (no *Diário de notícias* e em *O século*) ou que se destinavam a nelas serem publicados – e o livro de versos «*Barro adorado*» (trocadilho com o título do opúsculo poético *Argila sagrada*, que o crítico editara em 1925, cf. *Ibidem*: 232).

À maneira teatral, enquanto o ‘autor’ hesita em «fazer essa esmola ao *Zé-animal*» ou ao «*Zé-besta* – êle tratava assim a multidão» (cf. *Ibidem*: 229; 236), o ‘eu’ intenta persuadi-lo a «ajustar[-se] a um dêsses futuros, que socialmente catalogados, tornam as pessoas regularmente felizes e, principalmente, duráveis» (*Ibidem*: 230). E, na medida em que o ‘autor’ era «moço casadoiro – rapaz de posição» (*Ibidem*: 229), o ‘eu’ sugere-lhe que deverá optar entre casar rico («– Casa-te rico e quanto antes... Mais tarde, sem lar e sem viço há-de magoar-te a solidão... Com o dinheiro da mulher continuarás na borga... A moral não condena senão o que não convém aos homens...», *Ibidem*: 230) ou enriquecer na política («E a política?! Não te serve?! Casarias com a pouca vergonha...», *Ibidem*: 231). Não resistindo à insistente e provocadora zombaria do ‘eu’ – em cujo argumentário Eduardo Scarlatti instila um aberto escarnecimento dos preconceitos sociais, mas também literários, do seu tempo (note-se a có-

conduzido a conciliar harmoniosamente a razão e a emoção – «[...] para além de toda a leitura recebida e apurada, Unamuno conservou – e esse é o milagre – o mais original instinto criador. Trabalha com o cérebro mas escreve com o sangue» (1948, 1936¹: 3) –, característica ideal que, citando Friedrich Nietzsche, desejava para si mesmo, na abertura do volume, no texto «À maneira de prefácio»: «“[e]screve com o sangue e verás como o sangue também é espírito”, aconselhou Nietzsche...» (*Ibidem*: XIX). Páginas adiante, referir-se-á concretamente a *Niebla*: «“O sonho de um só é a ilusão, a aparência, o sonho de dois é já a verdade, a realidade. O que é o mundo real senão o sonho de todos, o sonho comum?” afirma Unamuno, em *Niebla*. Mas sabe, também – como grande número de pensadores do seu tempo – que não pode persistir o acordo entre a razão e a vida; e classificou a conciliação filosófica das necessidades intelectuais com as afectivas e volitivas o mais trágico problema da filosofia. Inquietação, dúvida, no plano da inteligência; irresistibilidade nas paixões vividas; culto da vontade pela imaginação, eis o lote humano transportado pelas suas figuras de novela... [...] Aceitando a vida como grande batalha, considerando, enfim, “o homem tanto mais homem, isto é, tanto mais divino quanto maior for a sua capacidade de sofrimento”, Miguel Unamuno fez da sua arte, como pretendia, uma afirmação alternada de elementos contraditórios. Porém, sugere uma aspiração de harmonia. E falar de harmonia é conceber uma realidade sobre-humana» (*Ibidem*: 4. *SdA*).

¹⁸⁷ Inscrita no título da «Segunda Parte» de *Ideias de outros* (cf. 1927: 227-243), a indicação genológica – «(Novela)» – parece não visar outro objectivo que não seja o de vincar o jogo intertextual pretendido, pois, levá-la a sério, seria injusto para com a inteligência literária do crítico. Atente-se, particularmente, no modo engenhoso e divertido como, na passagem que a seguir se transcreve, o ‘eu’ e o ‘outro’ se diferenciam e sobrepõem: «[u]ma ocasião, já furioso com tal isolamento, exclamei: Oh homem, não vês publicar-se para aí tanta porcaria!? Que diabo, vai em meu nome!...» (*Ibidem*: 229).

mica afectação tardo-romântica com que o crítico faz o 'autor' menosprezar, enfadadamente, o seu público potencial) –, o 'autor' desata uma torrencial confissão acerca do seu percurso, na qual, de permeio com uma troça mordaz e constante, se desvelam considerações mais sérias acerca da sua (entenda-se: da de Scarlatti) participação no espaço público.

Assim, reconhece o 'autor' não ser «profissional em coisa nenhuma» (*Idem*)¹⁸⁸ e sentir-se muito mal compreendido (hesita entre o que terá sido pior: se um crítico da praça ter adjectivado de «mimoso» o seu livro de poemas ou se uma «corista do Eden, ouvindo-o ler um soneto do *Barro adorado* e não percebendo nada, considerasse o poeta inteligentíssimo e o desejasse com furor», cf. *Ibidem*: 234; 233). Além disso, presume que o «[...] o livro [*Ideias de outros*] não conseguirá interessar aos meus compatriotas» (*Ibidem*: 238), a quem figura cruamente (*Ibidem*: 238-239), através de uma imagem evidentemente próxima daquela em que, na obra ensaística *Por tierras de Portugal y España* (1911), Unamuno fixara «Portugal como una hermosa y dulce muchacha campesina que de espaldas a Europa»¹⁸⁹:

[n]ós, portugueses, sentimos em alto grau horror pela verdade. Só damos pelas botas esburacadas quando já temos os pés em sangue. Só damos pelas calças rotas quando sentimos o coxis gelado. Por isso somos uma raça de maltrapilhos generosos. Curvados religiosamente sôbre o passado, não agimos – contemplamos. Somos a estampa dum infinito imóvel – a saudade.

Apesar da desconfiança que exprime, o 'autor' dá conta do propósito do livro – «[...] o meu trabalho, ùltimamente, tem sido pensar, colocar o teatro de hoje em harmonia com alguns princípios filosóficos seus contemporâneos. Não fiz a coisa por menos!...» (*Ibidem*: 239) –, sinalizando ainda, dispersamente, os seus modelos teóricos, através da referência explícita a Henri Bergson e Sigmund Freud e, implícita, ao cinema e à cultura de massas:

[...] com uma rolha queimada pintei um bigodinho à Bergson. Còrei as faces com *rouge* de indecência das teorias de Freud. E com uns retalhos de teatro psicológico, filosófico, cinema,

¹⁸⁸ O 'eu' descreve-o com acentuada mordacidade, carregando fortemente nas tintas dos lugares-comuns, através dos quais não é raro que se caracterize o intelectual *fin-de-siècle*, na sua indolência diletante e pobre (a luz extinta não se referirá certamente, apenas, às falhas de imaginação): «[b]em repousadas as ideias durante uma noite, o meu extravagante amigo, Quixote do Pensamento, acordava bem disposto [às «onze da manhã. É que a sua filosofia refinava para a tarde.». Com o pijama envergava sôbre a alma um encantamento etéreo e ficava-se, – se o deixassem – esquecido do almoço, a roer o descarnado osso do seu idealismo, com o olhar fixo no seu candieiro de luz extinta» (1927: 243).

¹⁸⁹ O texto integral da comparação é o seguinte: «[r]epresentaseme Portugal como una hermosa y dulce muchacha campesina que de espaldas a Europa, sentada a orillas del mar, con los descalzos pies en el borde mismo donde la espuma de las gemebundas olas se los baña, los codos hincados en las rodillas y la cara entre las manos, mira cómo el sol se pone en las aguas infinitas. Porque para Portugal el sol no nace nunca: muere siempre en el mar que fue teatro de sus hazañas y cuna y sepulcro de su glorias» (ed. Alianza, 2006; p. 8).

etc., fiz uma armadura esquisita. E assim mascarado, comecei a intrigar as pessoas.¹⁹⁰ Eu, francamente, não me posso mecher muito à vontade na vestimenta bizarra. Mas tem sido um gôzo de serpentinas e *confetti!*... Que queres? O carnaval destas teorias excitou-me. Ando armado em Quixote do Pensamento. Se tivesse um corpo de espanhola, um físico chibante, mascarar-me-ia de Rodolfo Valentino ou de *foot-baller* (*Ibidem*: 239-240. *SdA*).

E, por fim, o ‘autor’ distancia-se maliciosamente do crítico jornalístico, afinal um ‘coitado inofensivo’:

– Os críticos não são perigosos. São até excessivamente tolerantes. Coitados, tomam sal amargo em noites de *première* para darem à luz uma crítica, pela madrugada, quando o público e os próprios artistas já dormem a sono solto. Em geral, sabem ler e escrever – chamam-lhes por isso profissionais da imprensa. Se fôssem analfabetos seriam capitalistas quem sabe? – donos do jornal. O seu fraco é a mania da infalibilidade. Mas o melhor é nunca lhes responder. A carta ao director do periódico é uma satisfação ao cretinismo Um alívio social ou comercial, a que o leitor liga tanta importância como aos reclames aos *Fruit Salts* e ao *Urodonal*, publicados na mesma pagina a dez mil reis a linha (*Ibidem*: 240-241).

Ora, tal diferenciação perderia muito do seu expressivo significado, caso fosse somente entendida como reflexo literal do menosprezo de Scarlatti pela crítica jornalística. Embora não seja de excluir a sua ocorrência (v. *infra*, ponto IV: 3), julga-se nela detectar, igualmente, não só uma manifestação portuguesa da discussão europeia – nomeadamente no seu desenvolvimento francês (cf. *supra*, subponto II: 1.1) – em torno da invenção do ‘terceiro crítico’, mas, mais genericamente, também um (outro) exemplo de um crítico que, na iminência de assim se apresentar no espaço público, considera necessário fazer preceder os resultados de tal exercício de uma reflexão acerca do modo como, neles, se entenderá o conceito de crítica (intento que, ao ser repetidamente declarado por um número significativo de profissionais, evidencia a intransponível fluidez epistemológica do próprio género)¹⁹¹.

Assim, tal como Émile Zola ou T. S. Eliot tinham afirmado criticar **contra** a crítica do seu tempo, também Eduardo Scarlatti julgou útil esclarecer que, ao contrário da inanidade que atribuía aos textos dos críticos jornalísticos de teatro da época, os ensaios críticos que dava à estampa, em 1927, não resultavam apenas de uma noite de insónia, onde pouco mais se demonstra do que a aptidão para «ler e escrever» (incisiva reverberação que, apesar de se não deixar invadir pela ira de Zola, repete o mesmíssimo argumento que este

¹⁹⁰ Eduardo Scarlatti refere-se aos primeiros textos que publicou na imprensa periódica, nomeadamente no *Diário de notícias* e em *O século*.

¹⁹¹ Aliás, Scarlatti não se coíbe de joeirar também os dramaturgos, considerando que alguns «[s]ão mais profissionais do que artistas»: «[a]lmas congeladas pelo scepticismo, fabricam estátuas de gelo» (1927: 19).

empregara no ensaio «La critique et le public», de 1876, quando invectivara o «journalisme d'informations» pela urgência leviana de satisfazer a avidez do público, passo que o volvera em mera reportagem, da qual se ausentara «toute dignité littéraire», cf. Zola, 1912, 1881¹: 53). Ora, entendendo tal clarificação à luz da carreira crítica posterior de Scarlatti, ainda se lhe poderia atribuir, verosimilmente, o desejo de evidenciar o contraste qualitativo entre as possibilidades oferecidas pela imprensa generalista diária e – recorrendo à terminologia em moda, na época de Eliot – pelas ‘magazines’ (ou ‘reviews’, cf. *supra*, nota 65), tipo de periódico em que se enquadra *O diabo / Semanário de crítica literária e artística*, que se publicou em Lisboa, entre Junho de 1935 e Dezembro de 1940, e no qual Scarlatti fez sair os seus textos, desde o primeiro número até 1937.

Ainda que sejam objectivamente distintos, os condicionamentos que obrigavam os colaboradores de ambos tipos de publicação, quando, em Maio de 1936, assina o já referido texto «À maneira de prefácio» (cf. 1948, 1936¹: XVIII-XXVI) – ou seja, quando exercia a função crítica há quase dois anos –, Eduardo Scarlatti não deixa de lamentar que os escritos que publicara n’*O diabo* e que, nesse momento, reunia em livro, revelassem, nas suas imperfeições, vestígios da «febril conjugação dos acontecimentos» a que se encontra sujeita toda «a pena do jornalista, seja profissional ou amador, como eu». Tal requebro de modéstia, não podendo deixar de ser lido como uma hábil *captatio benevolentiae*, indicia, também, que a distinção entre críticas não-académicas – vincada por Émile Zola, T. S. Eliot e, como antes se viu, igualmente por Scarlatti – não suporta consistentemente a figura de um ‘terceiro crítico’ (a menos que o ‘*public critic*’ desapareça de todo, migrando a sua função para a universidade, hipótese – insatisfatória – já discutida *supra*, no subponto I: 2.c), relevando, antes, as tensões inerentes à afirmação de nova(s) voz(es) crítica(s), em busca de uma identidade que – entre o ‘tédio’ e o ‘lugar-comum’ de «tanta matéria-prima inútil» e a falta de ‘tempo’ e de «feitio para ser **prosador**» – se distinga por ser ‘batida por um fogacho ideológico’, *i.e.*, por alguma espécie de expectativa em modelar o espaço público, que não apenas o polissistema teatral:

[o]bra em fragmentos, quase toda concebida para jornal – e com o moço da tipografia à espera da última penada –, empilha muita banalidade, coisas repetidas, essa dose de imperfeição que a pena do jornalista, seja profissional ou amador, como eu, não consegue evitar – na febril conjugação dos acontecimentos. E o dia a dia é armazém de tédio e do lugar-comum. Pior: o que ontem foi motivo sensacional, hoje não merece um olhar furtivo; o que esta manhã, por inverosímil, cavalgava a fantasia, à noite marcha adiante da vassoura, na limpeza da rua. A vida excede a imaginação e o tempo vai transformando a vida em poeira. E se a vida amassada empedernece em histó-

ria, com imaginação forjam-se ideias. História? – engano do passado; ideias? – engano do futuro. São dois mitos entre os quais oscilamos. Venero algumas fases do primeiro, apaixona-me o segundo. Eis porque as minhas crónicas, tão leves quanto pude escrevê-las, andam batidas por um fogacho ideológico. Devo até confessar a minha tortura sempre que julgo pormenores frígidos, sem finalidade. E não mo levem a mal... Tenho que perorar sobre tanta matéria-prima inútil! Se ao menos pudesse fazer literatura medida e repensada! Mas não tenho tempo nem feito para ser **prosador**. Faltam-me técnica e estofo para burilar a expressão (*Ibidem*: XX-XXI. *SdA*).

A descontraída leveza humorística de 1927 parece ter, aqui, abandonado Eduardo Scarlatti, o qual – como atrás se indicou – está prestes a pôr um ponto final na sua carreira de crítico de teatro. Assim sendo, causa significativa do desencanto manifestado neste texto de 1936 aparenta proceder do lugar que o crítico teme não vir a ocupar na «História? – engano do passado» (*Ibidem*: XX), inquietação que, num gracejo que agora lhe sai não sem dificuldade, Scarlatti explicitará páginas adiante:

[c]omunicarei o meu transporte a dois, três, vinte, cem idealistas como eu? Cem carolas! – a centésima parte de quantos gostam de ler; a vigésima dos que entendem a leitura; a décima dos que podem comprar livros; um quinto dos que pensam... Que milagre! Uma centena de pessoas de acordo comigo seria um pasmo de harmonia entre portugueses... Pois, seja-me perdoada a imodéstia: estou convencido de que tenho mais de cem leitores dedicados e afins, com o desejo de arquivar os fragmentos da minha prosa. Devo confessar, porém – aqui à puridade – muito recente esta impressão em mim... (*Ibidem*: XXVI).

Ora, a dúvida sobre o seu futuro é imediatamente antecedida – e, assim, absorvida – pela reiteração de um mote frequente nos textos, *i.e.*, a busca de um futuro colectivo para Portugal, a qual se manifesta através do anseio por um racionalismo que não seque, como uma «crosta», mas se deixe fecundar por uma «cultura que o torna transparente», o melhor remédio contra o ‘artifício’ (cf. 1929: XI): «[...] inquieta o meu espírito uma sede de elevação artística, uma ânsia de renovo que me vence e arrasta» (1948, 1936¹: XXVI). Tal desejo de «renovo» – alimentado pelas «[i]deias? – engano do futuro» que, ainda que o sejam, o ‘apaixonam’ (cf. *Idem*) – giza, justamente, uma das linhas mais evidentes no pensamento de Scarlatti, no qual se destacam, outrossim, as reflexões que dedicou quer ao ‘método crítico’ quer à «matéria-prima inútil», *i.e.*, a crítica propriamente dita, frequentemente suscitada por espectáculos que mais não eram do que «**tibornas teatrais**», como desabafa no texto «Bródio teatral sem arte nenhuma», publicado n’*O diabo*, em Janeiro de 1936: «[n]ão me insurjo contra o êrro praticado de boa-fé. Ele resulta das próprias conquistas da personalidade. Protesto contra os malefícios de uma perversão, consciente ou inconsciente, inimiga da arte. Ao contacto de semelhante **realidade** se corrompem sonhos destinados ao embelezamento da vida» (cf. 1943b: 166. *SdA*).

Bordejada pelo desvelamento progressivo do conceito de «sinfonia», será esta articulação entre a urgência da renovação da teoria teatral e a sua intuição enquanto factor viável de mudança sistémica que se abordará nos dois pontos subsequentes (cf. *infra*, pontos 2 e 3), procurando firmar uma primeira aproximação à «máscara do crítico» na sua 'performatividade'. A possibilidade de, sobre ela, fazer operar «the work of theory» é franqueada pelo próprio Scarlatti, quando, supondo-a «lúcida e obstinada contra os próprios interesses» (cf. 1943a: 17), «introduce[s] questions and uncertainties in those places where formerly there was some seeming consensus about what one did and how one went about it» (cf. Rogoff, 2006, 2003¹)¹⁹².

Se a persecução racional do belo, a equanimidade ética e a coerência teórica parecem ser os valores que Eduardo Scarlatti mais apreciava no seu percurso de ajuizador teatral – estimando a sua «máscara crítica» por ter permanecido «inalterável, como na primeira hora, serena» (cf. 1943a: 17) –, relembra-o, igualmente, pela «volúpia» com que, ao longo desse itinerário, pode submeter a «[m]áscara de frio raciocinador» ao «espírito em inquietações de vendaval» (cf. *Idem*). Ora, antecipando-se a enorme relevância que o crítico atribuiu a todo o vocabulário subsumível no campo semântico do 'prazer' (o **Eros**, nas suas múltiplas dimensões, como à frente se verá), considera-se pertinente sugerir, também, naquela assunção de 'volúpia' o desejo do crítico de se implicar, teórica e analiticamente, nos objectos artísticos sobre os quais se pronunciava. Não se aventando que tal comprometimento deva ser entendido como uma consciência contextual *avant la lettre* – enfatizando-se, até, que Scarlatti assume frontalmente a possibilidade e a independência do juízo estético como uma estratégia de atemporalizar quer o pensamento quer a experiência artística –, é inegável, todavia, que a sua abertura à 'performatividade' do acto crítico insinua já o futuro reconhecimento da impossibilidade de questionar a arte fora do seu quadro teórico:

[t]he former pragmatic links in which one area 'serviced' another have given way to an understanding that we face cultural issues in common and produce cultural insights in common. In-

¹⁹² À frente se explicará a translação a que o crítico sujeitou o vocábulo 'sinfonia', obviamente colhido na terminologia musicológica, e o valor teórico que lhe emprestou. Por agora, antecipa-se, tão somente, que a relevância por ele assumida no quadro do seu pensamento poderá ser aquilatada por aquilo Scarlatti escreve em «Prolegómenos»: «[q]ualquer pessoa, ao ler este trabalho – discussão da tese principal do meu livro *Idéias de Outros* – repara numa espécie de mania saliente em tôdas as páginas. E compreende que as minhas divagações, bordadas sobre os ensinamentos dos clássicos e modernos, apenas adornam êsse ideal. A subdivisão em capítulos serve, unicamente, para discernir sobre aspectos vários de um corpo, anatómicamente complicado, no qual se procura a manifestação do sôpro único da arte. Deveria, pois, a composição lógica destes ensaios limitar-se a dois fragmentos – a sinfonia das imagens e a sinfonia das ideias» (cf. 1945², 1929: 10).

stead of ‘criticism’ being an act of judgement addressed to a clear cut object of criticism, we now recognise not just our own imbrication in the object or the cultural moment but also the performative nature of any action or stance we might be taking in relation to it. Now we think of all of these practices as linked in a complex process of knowledge production instead of the earlier separation into creativity and criticism, production and application. If one shares this set of perspectives then one cannot ask the question of ‘what is an artist?’ without asking ‘what is a theorist?’ (Rogoff, 2006, 2003¹).

2 = 'HISTÓRIA? ENGANO DO PASSADO; IDEIAS? ENGANO DO FUTURO'

Vemos a medida do génio corresponder à soldada. [...] reconhecemos na curiosidade desviada da ciência e do bem comum – por uma compreensão falsa da democracia na vida e na arte, – a alavanca de interesses da divindade moderna – o dinheiro – por ausência de estofo moral. E é para trazer consciência à inteligência que a poesia dramática se há-de impôr, num futuro mais ou menos próximo. Casando a libertação democrática e a aristocracia do pensamento, a humanidade poderá conceber a beleza inédita. De contrário, se lhe faltar o talento para se modelar a si própria, todo o seu labor de muitos séculos ruirá – como se, dementada, aniquilasse, em chamas, o templo do seu espírito.

Eduardo Scarlatti, «Prolegómenos», *A religião do teatro* (1929: XX)¹⁹³

«Dizia um desses **fabricantes**, em minuto de confissão, existirem duas formas de escrever teatro: para servir um ideal e morrer de fome ou, transigindo com a multidão, para andar de automóvel. Optando pela segunda hipótese, não se privou nunca das honrarias de autor – direito de puro artista. A verdade não chega a prejudicar o seu negócio: vencida pelo reclamo perdeu cotação. Ele próprio se convenceu de uma alta categoria mental. E lá segue todo pimpante...» (Scarlatti, 1946: 66. *SdA*).

Na «Carta a um amador de teatro», donde se extraiu esta citação – um artigo inteiramente dedicado a responder à carta de um leitor, que fora publicada n' *O diabo*, em Abril de 1936 –, Eduardo Scarlatti respiga os diferentes argumentos com que, desde 1927, vinha tentando caracterizar e justificar a «**crise do teatro português**» (*Ibidem*: 63. *SdA*), resumindo-os, agora, a duas concomitantes 'afecções orgânicas' (cf. *Ibidem*: 68), sendo que, qualquer uma delas, não serve – ou por 'dormência' ou por 'transigência' – «um ideal» (cf. *Ibidem*: 66). A primeira afecção atribui-a o crítico à debilidade estrutural da literatura dramática assinada por autores portugueses:

[v]istas as coisas desapaixonadamente o nosso país nunca foi pródigo em poetas dramáticos. Predominou sempre cá na aldeia o drama de **êxito certo** na **Sociedade Boa-Oniã**. A seguir à expansão da obra vicentina, tão digna de figurar na mais gloriosa das literaturas, veio o esmagamento e... acabou-se a história... Pensamento com universalidade não houve mais em teatro. Os anseios de Garrett, D. João da Câmara e alguns outros tinham as asas dormentes por séculos de imobili-

¹⁹³ Nas citações de «Prolegómenos», o texto introdutório *A religião do teatro*, decidiu-se manter o itálico que o distingue, em ambas as edições da obra (v. *supra*, nota 173).

zação. Só o talento oriundo de uma forte personalidade livre poderá conceber um plano de vida inédita. Não há dramaturgos **novos** e **usados** mas inteligências que, por evolução e força de ideal, alargam o horizonte humano. E o nosso espírito tem medrado e depenicado em capoeira... (*Ibidem*: 66. *SdA*).

A segunda afectação resulta, segundo Scarlatti, da insustentabilidade económica da «**indústria do espectáculo**» (*Ibidem*: 67. *SdA*), a qual – conjugada com a «ausência de estofo moral» daqueles que trocam o cultivo «da ciência e do bem comum» pelo endeuamento do «dinheiro» (1929: XX) – gera o abastardamento de todo um sistema teatral que – exclusivamente dependente, como estava, do sucesso comercial dos espectáculos que se iam apresentando – se transfigura em caricatura de si mesmo e, assim, ‘abandalha a sensibilidade, o gosto e a própria vida’ de quem a ele assiste:

[q]uanto à **indústria do espectáculo** ressent-se do abalo comum a todos os negócios. Ela agoniza por falta de outra base económica e financeira. Hoje a livre concorrência é o descalabro, o aviltamento da **mercadoria**. Nas actuais condições o teatro não pode subsistir. Além disso, como ninguém quer **pensar** mas **esquecer**, o empresário foi substituindo os seus fornecedores, gradualmente. Assim, o **poeta** deu lugar ao **farsante**, o **actor** ao **palhaço**. A aspiração maior do comediante é distribuir risota; a do autor fabricá-la; a do empresário vendê-la. Mas o vício da gargalhada, como o dos estupefacientes, reclama dose sempre mais exagerada. Por último, insensibiliza. O pendor da farsada conduz à perda da emoção e só representa benefício quando se dirige à inteligência. E nesse caso deve conter um objectivo social. Ora o esquecimento dos intuitos superiores da arte corresponde ao abandalhamento da sensibilidade, do gosto – da vida (*Ibidem*: 67-68. *SdA*)¹⁹⁴.

Ora, não sendo própria e inteiramente novas face ao quadro antes descrito, em que predominavam «[i]nvenções pobres [que] apenas estimulam tacanho pensamento» (cf. 1948,

¹⁹⁴ No já referido prefácio a *Pano de ferro*, ou seja, em 1955, quase vinte anos depois de ter deixado de intervir regularmente na imprensa, Scarlatti congratular-se-á pela política pública de apoio ao teatro que entretanto emergira – «[r]ecentes são as ajudas em dinheiro ao teatro português. Afirma-se, finalmente, a responsabilidade pública no desenvolvimento e no culto das artes. Com ela talvez se consiga a excomunhão do “fado”, com todas as suas fatalidades gemebundas arvoradas em glória nacional» (Redondo Júnior, 1955: 17) –, reafirmando, todavia, o seu profundo desagrado face à persistência, nos palcos portugueses, de afectações performativas totalmente desajustadas aos textos – que, apreciadas por um público ‘ingénuo e rude’, insistiam em nada contribuir para «trazer consciência à inteligência» (1929: XX) –, vício passível de ser corrigido, no entanto, pelo contacto com a «simplicidade» interpretativa de encenadores e actores ingleses: «[d]e uma forma geral, representa-se pèssimamente no nosso país. Há lentidão, monotonia, espasmos obsoletos. Estamos, ainda, na era dos declamadores bombásticos. Abre-se caminho à emoção por artifícios violentos, recebendo em troca os bravos de sensibilidades tão ingénuas como rudes. Porque não se mandam vir de Inglaterra, por exemplo, alguns mestres da simplicidade nos métodos da interpretação? Porque não se despacham alguns dos nossos artistas para Londres, a aprender as disciplinas – e a dignidade – das representações teatrais?» (*Ibidem*: 17-18). Para além de confirmar a sua deceptiva percepção sobre o teatro que se fazia em Portugal, este elogio do método interpretativo inglês sinaliza, ainda, que, ao contrário do que lhe acontecera até 1937, Scarlatti alargara, entretanto, a sua experiência crítica pela assistência a espectáculos de teatro na Europa e nos EUA, em virtude das suas frequentes deslocações profissionais ao estrangeiro.

1936¹: XXVI), estas suas razões não deixam de melhor esmiuçar a «*sujeição das faculdades místicas de muitas gerações ao utilitarismo clerical*» e a posterior formação de «*uma crosta de racionalismo isento da cultura que o torna transparente*» «*sobre a inspiração [lírica] inata*» a que – na introdução à sua obra *A religião do teatro* – atribuíra a quase inexistência de literatura dramática em Portugal, depois de Gil Vicente, desvirtuada esta «*por uma assimilação de métodos teatrais cheios de artifício*» (1929: XI), que teria limitado «*a nossa actividade poética [...] a composições intimas, numa forma cada vez menos perfeita, dentro dos metros clássicos*» (*Ibidem*: XI-XII)¹⁹⁵.

É, aliás, nesse longo ensaio de 1929 – ou, mais precisamente, entre o que nela escreveu, aquando da sua redacção original, que o autor situa em 1927 e em 1928 (cf. 1945^{2r}, 1929: 27, nota 1), e os esclarecimentos por si acrescentados, na revisão de 1945¹⁹⁶ – que, enegrecendo mais ainda o tom desencantado de 1936 (já muito longe, portanto, da esperança zombateira que adoptara em 1927, no posfácio a *Ideias de outros*), Scarlatti desenvolverá, largamente, uma poética organizada e acabada. Não só visando o resgate da crítica, mas, sobretudo, a transformação radical de que o sistema teatral português carece, o crítico apresenta-a como particular «*interpretação da vida*» – «*a mais sedutora e cabal do meu tempo*», sublinha –, apesar de destinada «*como tantas outras, a ser renovada*», razão pela qual a não a esboçou «*árida como um sistema*», diminuída por um «*racionalismo puro de congelar as ideias*», mas semeada de «*imagens, ferventes de intuição*» (cf. *Ibidem*: 11)¹⁹⁷.

Nesse intento, tão verdadeiramente 'sistemático' quanto determinado, o crítico estipula como horizonte último a libertação do 'génio' nacional de todas as peias que, historicamente, lhe tolheram a expressão, entre as quais a importação apressada e indigente de

¹⁹⁵ A partir daqui, o ensaio *A religião do teatro* citar-se-á exclusivamente pela edição de 1945 – a segunda edição revista e aquela onde se apresenta a versão considerada definitiva por Eduardo Scarlatti –, dando-se conta, se tal for considerado pertinente, das modificações introduzidas aquando da revisão.

¹⁹⁶ Da comparação entre a primeira e a segunda edições de *A religião do teatro*, verifica-se que a revisão de 1945 se manifesta, sobretudo, através de três novidades assaz relevantes: (i) pela prolixa inserção de mais notas de rodapé, as quais visam – na maior parte dos casos – elucidar pontos que Scarlatti terá presumido datados (v. *infra*, nota 199, por exemplo) ou talvez obscuros (cf. *infra*, no ponto IV: 3, o caso da reconsideração a que sujeita o conceito de Eros); (ii) pela nova arrumação de todo texto, a qual tende, geralmente, para o apuramento estilístico e para a concisão, pois – em 1945 – o crítico agrega no mesmo parágrafo unidades que, na edição de 1929, tinham surgido independentes; (iii) pela reformulação de seqüências inteiras, rescrita de partes de frase e de títulos e subtítulos, interpolação de novos segmentos ou acrescentamento de outros, totalmente novos, gestos que indiciam tanto uma reflexão global sobre a obra, quanto reflectem, em alguns pormenores, a experiência crítica que entretanto adquirira.

¹⁹⁷ Eduardo Scarlatti reconhece a prevalência de *A religião do teatro* face a *Ideias de outros*, prevenindo no prefácio que, em 1929, empreendia a «*discussão da tese principal do meu livro Ideias de Outros*» (1945^{2r}, 1929: 10).

ideias ou de textos «*estranhos à nossa índole*» (*Ibidem*: 10) não será a mais irrelevante¹⁹⁸. Enfrentar «*a vida amassada [que] empedernece em história*», «*engano do passado*» (cf. 1948, 1936¹: XX), torna-se num gesto indispensável à cauterização da presente «**Sociedade Boa-Oniã**» (1946: 66. *SdA*), resultante de uma cíclica e assustadora incapacidade crítica, a que nem o teatro – ainda ‘dormente’ – de Almeida Garrett pôde obviar. Fazendo-se notar que privilegia os textos «**novos e usados**» como motor primeiro da renovação teatral a haver – e, entre eles, aqueles que nasceram ou vierem a nascer como nova dramaturgia em língua portuguesa –, releva-se, porém, que Scarlatti ainda os subordina ao critério maior da sua contribuição para o alargamento do «horizonte humano» (cf. *Idem. SdA*).

A instituição desta pauta crítica não já somente estética, mas eminentemente filosófica e político-social, é por si entendida como estratégia segura para resolver e prevenir tanto o lamento estéril pelo deceptivo passado teatral português – o qual, sem o descrever, genericamente reinventa, enquanto desprovido de «universalidade» (o «nosso espírito tem medrado e depenicado em capoeira...»), cf. *Idem*) –, quanto a desencorajadora situação artística do seu tempo, cuja vacuidade ideológica franqueava as portas a um repertório para o qual não se exigia outro espectador que não fosse um «irresponsável, uma sombra no manicómio» (1948, 1936¹: XVIII) – viciado em «risota» e, assim, insensibilizado à ‘emoção inteligente’ que induz a consciência social (cf. 1946: 68) – e, conseqüentemente, gorava a função da crítica de teatro, que – apesar de explicitamente a integrar no polissistema teatral – Scarlatti (cf. 1948, 1936¹: XXV) vê reduzida (*malgré lui, hélas!*) à manifestação de um «tacanho pensamento», «*engano de futuro*» (1948, 1936¹: XX).

Torna-se, assim, evidente que o seu anseio de futuro não é mera consequência de um tenaz alvedrio em vencer o desencanto do passado e do presente – o angustiante e doloroso contexto político, social e cultural que o «veterano mutilado» denunciara, abrangentemente, em 1945 –, correspondendo, melhor, à afirmação repetida (e estruturante) de um postulado teórico que acalente e sustenha o renascimento do «*poder imaginativo da raça*» – pressentido por Scarlatti (cf. 1945^{2r}, 1929: 9) no «*palpitar, sem repouso, [d]o nosso li-*

¹⁹⁸ «[...] aos mais belos dotes avitos, estrangulados pelo Index expurgatório, vão-se substituindo noções adulteradas de importação. E nada perdura da nossa alma na história das belas artes. Vivemos da imitação de processos estranhos à nossa índole, adaptando até as obras mais subtis ao gosto da população» (*Idem*). Curiosamente, esta frase não sofre alterações entre 1929 e 1945, pelo que a referência ao «Index expurgatório» – censura da qual se teria transitado abruptamente para a importação adulterada de textos dramáticos – deverá aqui ser entendida como uma alusão ao seu abrandamento, alcançado desde a consolidação oitocentista do regime liberal.

risimo avoengo» –, condição para que se dilate o «raio de sol nascente» que – por si invocado, mesmo se ‘cansado’ – iluminará o caminho a percorrer:

[a]gora reparo – estava de luz acesa nesta madrugada de aleluia [31 de Março de 1945, data em que o autor assina o prefácio, foi, de facto, um Sábado de Aleluia]. De habituado à escuridão nem via um raio de sol nascente chamando pelos meus olhos cansados... Jovens artistas da minha terra! Veterano, mutilado, irei convosco. A caminho! (1945^{2r}: 21)¹⁹⁹.

Estabelecer a ponte entre o vetusto ‘embrião’, que entende permanecer na «*alma simples do povo*» (*Ibidem*: 9-10), e um futuro, que ultrapasse a modorra do presente, é, portanto, a missão ambiciosa que o crítico se impõe, na medida em que tal ‘embrião’ corresponde a uma «energia espiritual» «que não se degrada», como escrevera em *Ideias de outros*, citando *Le bergsonisme*, obra do discípulo de Henri Bergson, Albert Thibaudet: ««[a] realidade primitiva deverá pois consistir numa realidade inversa da material, numa energia que não se degrada, isto é, uma energia espiritual. Se a matéria é espírito extinto, há, antes da matéria, o espírito não extinto”» (1927: 24). Sentindo-se inspirado sempre pelos «*bons modelos da arte*» (1945^{2r}, 1929: 10), Eduardo Scarlatti presume já ter contribuído para tal incumbência, através das obras que, pedagogicamente, foi dando à estampa, aguardando que essa mesma missão seja completada por quem «*encontrar na Religião do Teatro suporte para a grande renovação a empreender*», i.e., «*soluções [...] para vários problemas há muito em litígio na estética teatral europeia*» (cf. *Idem*). E se o destino do percurso será, com se viu, «*a nossa regeneração*», esse objectivo alcançar-se-á, somente, mediante a edificação de «*uma obra [artística] duradoira*» (cf. *Idem*).

Quando no ponto anterior (cf. *supra*, IV: 1), se sugeriu que a noção de futuro, na sua articulação com a ‘sinfonia das imagens e das ideias’, constitui uma das âncoras do pensamento crítico de Eduardo Scarlatti, pretendia antecipar-se, justamente, este processo de transição, que agora se presume vincado por dois traços, a discutir no ponto IV: 3, ou seja, (i) uma apreciação (a)temporal da produção artística, a qual se concebe submetida, unicamente, a critérios de verificação, quer de acordo com a «verdade», que não foi «vencida

¹⁹⁹ Referindo-se à similar decadência da dança em Portugal, Eduardo Scarlatti socorre-se, também, da dicotomia entre a potência para arte, conservada pelo povo, e – infere-se – a incapacidade dos criadores para a tornarem culturalmente actuante: «[a] *contecia o mesmo com as danças portuguesas, mantidas em embrião na alma simples do povo, aguardando que uma imaginação fértil se aproprie delas sem lhes quebrar a elegância*» (1945^{2r}, 1929: 9-10). Na edição revista, ajustará, no corpo do texto, o tempo do verbo ‘acontecer’ para o Imperfeito, em virtude da nova informação que acrescenta em nota: «[d]esde que foi publicada esta obra, em Janeiro de 1929, o bailado sobre motivos populares portugueses adquiriu certo relévo, principalmente nas tentativas do grupo “O Verde Gaio”» (*Ibidem*: 10, nota 1).

pelo reclamo» (cf. 1946: 66), quer na medida da «beleza inédita» – *i.e.*, a originalidade – que nela se revele; e (ii) um sinal espacialmente utópico, que reenvia a possibilidade da concretização dessa original «beleza inédita» para um «*futuro mais ou menos próximo*», *v.g.*, quando no mesmo contexto, assumidamente elitista, se ‘casarem’ «*a libertação democrática e a aristocracia do pensamento*» (cf. 1945^{2r}, 1929: 15). Caso a humanidade se recuse a cumprir tal destino progressivo e idealista, por lhe «*faltar o talento para se modelar a si própria, todo o seu labor de muitos séculos ruirá – como se, dementada, aniquilasse, em chamas, o templo do seu espírito*» (cf. *Idem*). Assim, o cadinho desta consciencialização, entende Scarlatti localizá-lo no processo do teatro: «a Poesia dramática, manifestação consciente, completa e humana da sua substância, corresponde a uma necessidade como iniciação num conceito eurítmico do Universo – plinto das formas superiores de harmonia social» (*Ibidem*: 64).

Considerando a problemática implícita nos dois traços indicados, presume-se que, neste passo, se torna mais claro o motivo para se ter aberto a Introdução da tese com a discussão do controverso ensaio *The death of the critic* (2007), de Rónán McDonald. Como nela escreveu (*v. supra*), o académico irlandês repropôs à discussão pós-moderna sobre crítica (e, concomitante, sobre arte) – e já em pleno século XXI, note-se – dois tópicos que, herdados tanto do Romantismo quanto do(s) modernismo(s), a generalidade da academia considerava contemporaneamente improcedentes, *v.g.*, (a) a revalorização prevalentemente estética da arte, cujo efeito de maravilhamento psicoafectivo (próximo, portanto, da catarse aristotélica), provocado no sujeito através da experienciação directa e intensa de uma composição excelente, abriria a esse mesmo sujeito a via intelectual de aproximação à **verdade**, e não a ‘verdades’ contextualmente impostas, por vontade(s) de poder ideologicamente determinada(s) (cf. McDonald, 2007: 48-49); e (b) a defesa da reintrodução da distância crítica, em termos tais que o sujeito – o ‘*public critic*’ – pudesse tanto eximir-se à implicação no discurso artístico e, assim, alcançasse observá-lo e pronunciar-se significativa e objectivamente sobre ele, quanto confrontar esse(s) mesmo(s) juízo(s) com a respectiva tradição valorativa e não apenas segui-los, *ad infinitum*, num intrincado e asséptico labirinto teórico (cf. *Ibidem*: 127).

Ora, com a devida cautela face a anacronismos evitáveis e, ainda, às fragilidades (justamente teóricas, mas também metodológicas) que, também na Introdução e no ponto I: 1, se apontaram a tal proposta (cf. *supra*), entende-se ser produtivo reler Scarlatti à luz dos

paradoxos sugeridos por McDonald, na medida em que, dessa opção, decorrerá a possibilidade de alvitrar que o seu pensamento crítico se aproxima mais do de T. S. Eliot do que do de Émile Zola, o que, dito de um modo mais exacto, estatui a hipótese de Eduardo Scarlatti ter sido um crítico modernista e não apenas um serôdio deserddado do Romantismo.

3 = SOB O EFEITO DE EROS: A ‘SINFONIA DAS IDEIAS’

Quando amamos com ardor vemos em tudo o objecto amado. Assim, quando uma idéia inunda o nosso espírito, parece difundir-se em todos os pensamentos. Esta obra é, pois, acima de tudo, uma paixão de poeta.

Eduardo Scarlatti, «Prolegómenos», *A religião do teatro* (1945^{2r}, 1929: 11)

A discussão acerca do conceito de ‘modernismo’ foi adiada para este momento, na Introdução (mais precisamente na nota 22, cf. *supra*), tendo em conta que, se então o debate girava em torno da viabilidade do modelo dos Estudos Culturais para acomodar a problematização da crítica, aqui – diversamente – intenta discutir-se o posicionamento de Eduardo Scarlatti enquanto crítico de teatro, à luz da hipótese com que se encerrou o ponto anterior (cf. *supra*), v.g., a do seu pensamento revelar, quantitativa e qualitativamente, os traços suficientes para que o predicado ‘modernista’ se lhe possa aplicar, com justeza. Em traços gerais, tal conjectura fora de algum modo já intuída pelo dramaturgo e teatrólogo Luiz Francisco Rebello, na obra *Imagens do teatro contemporâneo*, que editou em 1961, e reiterada em 1990 – sem alterações de monta –, na notícia da morte de Scarlatti, que o estudioso redigiu para a revista *Colóquio / Letras*:

[...] os livros de um Eduardo Scarlatti [...] [*afirmam*], em plena maturação, um pensamento superior, para o qual o teatro não é um facto puramente literário, mas um fenómeno simultaneamente estético e sociológico, uma representação consciente daquele “inconsciente colectivo” sobre que incidem as atenções da moderna filosofia. A Eduardo Scarlatti deve-se ainda (e não será esse o mérito menor da sua obra e do seu exemplo) a emancipação do nosso teatro do preconceito naturalista, que desde os princípios do século lhe tolhia a livre respiração, e que só a partir do movimento experimental, iniciado em 1946, com o “Estúdio do Salitre”, praticamente começou a perder terreno nos palcos portugueses (Rebello, 1961: 16-17).

Há-de notar-se, todavia, que, apesar da assertividade elogiosa com que distingue Scarlatti no panorama sobre «Os sessenta anos de teoria e prática do teatro em Portugal» – o artigo de 1960, onde pela primeira vez surge esta referência –, Rebello não especifica porque é que o crítico revela uma concepção de teatro não já puramente literária, mas estética e sociologicamente ancorada (cf. *Idem*), limitando-se a descrever, sumariamente, as obras que – também nesta tese e pelos motivos acima aduzidos – se consideraram formar o

corpus do crítico (cf. *supra*, IV: 1; nomeadamente, a nota 184)²⁰⁰. A ausência de argumentos não obnubila, porém, a importância de ambos os destaques, não só atendendo à crucial relevância sistémica de quem os formulou, mas, também, na medida em que o mero acto de os ter aventado pressupõe, necessariamente, que Luiz Francisco Rebello admitia a possibilidade de, num lapso histórico concreto, a crítica de teatro se ter apresentado como o segmento mais lúcido do polissistema teatral português, assim demonstrando que, porque lididamente lhe pertence, dispunha dos recursos suficientes para o modelar, alargar e o conduzir a uma transformação significativa (neste caso concreto, o «movimento experimental» anti-naturalista consubstanciado na linha estética cultivada pelo Teatro-Estúdio do Salitre), numa dinâmica cujo alcance deverá hoje ser ponderado não apenas no âmbito exclusivo da história teatral, mas, sobretudo, enquanto uma das faces do modernismo em Portugal²⁰¹.

Caso a pista que Rebello veio reforçar se descubra susceptível de demonstração, poder-se-á supor, verosimilmente, que a intervenção crítica de Eduardo Scarlatti não tenha constituído um hápax no polissistema teatral português, ilustrando, diversamente, a pertinência do argumento da dupla via que se vem desenvolvendo nesta tese e a necessidade teórica – não só na «interpretação do passado», mas «na interpretação do passado enquanto modelo de orientação para o presente e futuro» (cf. Capelo Gil, 2012: 43; e *supra*, ponto I: 2) – de o replicar numa recuperação mais acurada e abrangente do teatro enquanto **agente** da His-

²⁰⁰ Na referida descrição – onde se datam erroneamente ambas as edições de *A religião do teatro* (1928 e 1946) – acrescenta Rebello (1961: 16-17): «[a] esta regra [de volumes que «raramente logram [...] transcender a efémera actualidade», nos quais os críticos têm reunido os seus comentários], constituem excepção – a principal excepção – os livros de um Eduardo Scarlatti, e em particular o seu “ensaio sobre a determinação das leis estéticas do teatro novo” a que chamou *A Religião do Teatro*, pela primeira vez publicado em 1928 e reeditado (com importantes alterações e aditamentos) em 1946 [...], [mas, também, os] estudos que compõem o volume de 1927, *Ideias de outros* (onde, pela primeira vez entre nós, se estudou a obra de autores como Tchekov, Lenormand e Pirandello), [a] sua tese apresentada ao Congresso Internacional da Crítica, que em 1931 se reuniu em Lisboa (*Um método crítico e os seus resultados*), [alguns] ensaios espalhados pelos quatro volumes em que coligiu os seus artigos de crítica originariamente publicados no semanário *O Diabo...*». Embora se trate apenas de uma listagem adjetivada, vem a mesma reforçar a proposta, já avançada, sobre a definição dos limites *a quo / ad quem* da intervenção crítica de Eduardo Scarlatti (cf. *supra*, ponto IV: 1, nota 184).

²⁰¹ Três décadas mais tarde, Luiz Francisco Rebello (cf. 1990: 263) insistirá em declarar «único na nossa bibliografia sobre a matéria» o ensaio *A religião do teatro*, pela sua contribuição para a «transformação das mentalidades quanto à concepção da natureza filosófica da arte dramática», sendo que, à época, «era ainda um naturalismo epigonal que imperava nos palcos portugueses». Destacá-lo-ia, também, «pela limpidez do estilo, pelo rigor e precisão de análise, pela elevação do pensamento»: «Scarlatti foi o primeiro a chamar a atenção para [a] nova dramaturgia – é de Pirandello e Tchekov, e também de Currel, Maeterlinck e Lenormand, que se fala no seu livro *Ideias de Outros* publicado em 1927, onde se contém germinalmente o núcleo temático e ideológico da *Religião do Teatro*».

tória, perspectiva que já antes se viu sublinhada por Maria Helena Serôdio:

[...] o teatro participa no próprio fazer da história, e nesse processo integra igualmente os espectadores e críticos como sujeitos também desse fazer. Trata-se então de uma existência e sentido solidários, porque mutuamente se implicam e reciprocamente se refazem. O espectáculo integra os olhares e dizeres que convoca; e o crítico, ao ler um espectáculo, fala também de si próprio num diálogo que o faz já diferente, porque o muda – enquanto se escreve a história (Serôdio, 2003: 164).

Ora, de acordo com o escopo **aproximativo** que se enunciou genericamente no título deste capítulo, para efectivar tal propósito há então que considerar e tentar caracterizar, agora, a «*paixão de poeta*» – a «*interpretação da vida [...] mais sedutora e cabal do meu tempo*» (cf. 1945^{2r}, 1929: 11) – que Scarlatti declara ter seguido e, através de cuja formulação entusiástica, não pretenderia, certamente, sublinhar apenas a urgência de corrigir a distorcida engrenagem mercantil da indústria teatral, mas – presume-se – dar a ver o diálogo explícito que encetara com as 'ideias de outros', o qual entende sustentar e informar suficientemente uma transformação efectiva do sistema teatral.

Face a um conceito assaz problemático – e sintetizar-se-ão seguidamente as «five possible designations of modernism» avançadas em «Tracing the modernist paradigm / Terminologies of modernism»²⁰² – reter-se-ia, para já, o bem sucedido intento de Edward Mozejko (2007: 20), o autor deste ensaio, para circunscrever num duplo gesto os traços genérico e comuns a todos os modernismos:

[t]he aesthetic and creative status of modernism [...] as a period of long duration and diverse manifestations of narrative styles, poetic codes and dramatic forms which break with traditional conventions of artistic expression, is actualized by invoking the concept of the avant-garde as a means by which the principle of artistic modernization and innovation is constantly implemented. There operates, however, an opposite principle aimed at assuagement of the impetuous move towards newness and claiming the need to base creative experiment on somewhat more solid cerebral, intellectual grounds.

Esta intervenção bifronte – onde o vanguardista «impetuous move towards newness» se deixa teorizar «on somewhat more solid cerebral, intellectual grounds» – é, primeiramente, organizada por Mozejko (cf. *Ibidem*: 14-15) em três feixes espaço-temporais, cujo desenvol-

²⁰² «It seems that one can distinguish five cultural spheres in which this term is used in a more all-embracing and generalized sense» (Mozejko, 2007: 14). O autor utiliza esta categoria suficientemente abstracta na sua articulação entre cultura, conceito, espaço e tempo, para obviar ao ênfase comumente atribuído às particularidades de cada modernismo, que poderia sugerir «the false impression that these “modernisms” remain apart to the point of being incomparable» (*Idem*).

vimento muitíssimo diverso – entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX – não impediu que coincidissem na frontal rejeição do realismo e do naturalismo, contra os quais propuseram uma noção de arte «as a manifestation of psychological feelings»: (i) «“die Moderne,” as a concept created and developed in the German literary tradition that went through various stages of evolution» (*Ibidem*: 14)²⁰³; (ii) o «Latin-American and Spanish “modernismo”» (cf. *Ibidem*: 15); e (iii) a experiência modernista anglo-saxónica, que teve lugar já na primeira metade do século XX (cf. *Idem*):

[L]iterature and art came to be understood not as so-called reflections of outer reality but as a manifestation of psychological feelings, an indicator of the soul’s quandary and expression of vague, at times contradictory moods, tinged with melancholy, pessimism and resignation. With some modifications this concept of modernism influenced the evolution of literature in the countries of Central and Eastern Europe at the turn of the nineteenth and the twentieth century» (*Idem*).

O ensaísta isola, depois, no mesmo âmbito, duas outras esferas interpretativas transversais do modernismo, de escopo prevalentemente conceptual: (iv) aquela que, liderada por György Lukács, perspectivou o conceito enquanto sinónimo do «decline of bourgeois culture» e, assim, da «dualistic nature of art in the twentieth century», que consiste na «perpetual clash and opposition of two global artistic attitudes – realism and modernism» (cf. *Idem*); (v) e aquela outra que, conduzida por Theodor W. Adorno (cf. 2008, 1970¹) e influenciada pelas suas leituras de Walter Benjamin – nomeadamente dos textos «A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica» (1936) e «Sobre alguns motivos em Baudelaire» (1939)²⁰⁴ –, sustentou que o «modernism is an ideological signifier which denotes an entire epoch from the mid-nineteenth century to the modernism of the late 1950s and 1960s» (*Idem*). Na linha do que já atrás se defendeu, Mozejko (*Ibidem*: 16) entende que, apesar de ambos se filiarem no marxismo, Adorno diverge de Lukács, pois à premissa – instituída por este último – de que «formal means of expression correspond with the appearance of outer reality, that is, they imitate both its forms and the agreeable logic of thinking» contrapôs Adorno que «art “opposes the empirical through the element

²⁰³ «Eugen Wolff applied the term in relation to literature in “Die Moderne, zur Revolution und Reform der Literatur” (Modernity: Towards Revolution and Reform of Literature) in 1887, and Hermann Bahr in *Zur Kritik der Moderne* (On the Criticism of Modernity) from 1890 expanded the meaning of the term to all newer artistic currents such as impressionism, symbolism, and decadence, which opposed naturalism» (Mozejko, 2007: 14-15).

²⁰⁴ Indicam-se os títulos dos dois ensaios tal como surgem na edição portuguesa das Obras de Walter Benjamin, com tradução de João Barrento (ambos surgem publicados no volume *A modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004).

of form”» (*Idem*)²⁰⁵. Aceitando-se essa relevante divergência de abordagem, sublinha-se, contudo, que ao citar – truncando-a do seu contexto – aquela frase de *Teoria estética*, na tradução inglesa de Robert Hullot-Kentor, Mozejko (2007: 16) labora num equívoco similar ao de Judith Butler (cf. *supra*, subponto I: 2.2.3), que o levará a afirmar que tal declaração da «autonomy of art [...] puts it in an awkward position in relation to society», embora, mais do que **awkward** essa relação seja apresentada por Adorno (2008, 1970¹: 17) como inapelavelmente tensa e, portanto, polémica:

[...] a trivialidade da história das ideias é incontestável, de maneira que a evolução dos procedimentos artísticos, tais como eles são quase sempre englobados no conceito de estilo, corresponde à trivialidade social. Mesmo a obra de arte mais sublime adopta uma posição determinada em relação à realidade empírica, ao mesmo tempo que se subtrai ao seu sortilégio, não de uma vez por todas, mas sempre concretamente e de modo inconscientemente polémico contra a sua situação a respeito do momento histórico.

Presume-se que, à luz deste reajuste, se compreenderá melhor a ‘ambiguidade’ que Mozejko (2007: 16) enfatiza na caracterização de Adorno da «art in modern society», para cuja sustentação aduz a abertura de *Teoria estética*: «[t]ornou-se manifesto que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação com o todo, e até mesmo o seu direito à existência» (Adorno, 2008, 1970¹: 11):

Adorno ties the origins of the new, that is, modernism, with the rise of high capitalism in the mid-nineteenth century, when artworks acquire their identification with consumer goods. This generates the principle of perpetual newness — or to use more adequate words — it calls for incessant “modernization” and “freshness” of the product (Mozejko, 2007: 16).

Conclui Mozejko, que Theodor W. Adorno já não reconhece ao realismo – «with its insistence on understanding literature or art in general as a “reflection” or representation of reality» (*Idem*) – a adequada capacidade para representar sociedades, nas quais a crise habita, justamente, na irrealidade de um real que se metamorfoseia até ao fetiche, para satisfazer o anseio «of perpetual newness» (*Idem*). A resposta à «“practicality” of creative endeavor» passaria, assim, pela substituição, operada pelo modernismo, da «idea of representation with the concept of **negation**» (*Idem. Sn*).

²⁰⁵ Excerto de uma frase de *Teoria estética*, que aqui se cita integralmente: «[a]rt negates the categorial determinations stamped on the empirical world and yet harbors what is empirically existing in its own substance. If art opposes the empirical through the element of form – and the mediation of form and content is not to be grasped without their differentiation – the mediation is to be sought in the recognition of aesthetic form as sedimented content» (Adorno, 1996, 1970¹: 5).

Ora, uma das principais consubstanciações desse ímpeto dilemático de novidade considera Mozejko ter residido na «well-known differentiation between Apollonian and Dionysian art» sugerida por Friedrich Nietzsche, através da qual «he rediscovered or recalled not so much the past as that he splendidly predicted the coexistence of these two creative elements in a new epoch» (*Idem*).

«A sinfonia das idéias» – segunda parte e escoro teórico fundamental de *A religião do teatro* (cf. 1945^{2r}, 1929: 43 sgg) – abre, justamente, com a manifestação do impasse de quem – tendo identificado, nos «Prolegómenos», a necessidade de «ajoelhar na Grécia, para beber nas fontes divinas da sua filosofia e da sua religião o filtro mágico da beleza» (*Ibidem*: 11) – reconhece estar-se já «tão longe da inspiração grega» (cf. *Ibidem*: 46) que lhe parece quase impossível «adivinhar através das obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípidés, o suporte metafísico dos seus dramas» (*Idem*), embora «[s]ó o respeito pela harmonia grega [pudesse] ensinar a exprimir as sensações inéditas» da (sua) contemporaneidade (cf. *Ibidem*: 11). Assim sendo, apenas «uma enorme intuição» (*Idem*) alcançaria não apenas ‘redescobrir’ esse «suporte metafísico», mas também operacionalizá-lo – «in a new epoch», poder-se-ia acrescentar, seguindo Mozejko (cf. 2007: 20) –, religando o presente do crítico com ‘aquilo’ que fizera «a humanidade [*admirar*] no teatro grego um dos vértices das suas criações», perspectiva acentuadamente abstracta que Scarlatti reforça, através do argumento de autoridade que diz ter colhido nos «alemães», para quem – assume – «os códigos estéticos, em geral, precedem a criação artística», embora tal esforço para filiar o seu pensamento no Iluminismo germânico – tentativa lograda com razoável sucesso, como adiante se verificará – se concretize, tão-somente, pela tradução literal do segundo parágrafo do «Préface», que Émile Grucker (cf. 1883: 5) antepõe ao seu ensaio *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne*²⁰⁶.

À semelhança do que antes propusera para emancipar, em Portugal, o «poder imaginativo da raça» (cf. 1945^{2r}, 1929: 9), Scarlatti opina neste ponto que, para vencer aquela imensa distância, tal intuição deveria permitir a diferenciação do que, ao longo de um percurso multissecular, teria sido apenas «imitação [...] dos ditames da arte», *i.e.*, uma «reprodução das formas do ritual helénico [*que*] deixou de se coadunar com o estado evolutivo das idéias» (cf. *Ibidem*: 45). Esta asserção amplifica a sua censura ao vício imitativo

²⁰⁶ Mesmo referenciando a obra em nota de rodapé (cf. 1945^{2r}, 1929: 45, nota 1), no corpo do texto Eduardo Scarlatti atribui, genericamente, tal consideração «aos alemães».

em que se deixara cair o sistema teatral português, que agora se estende a todo o tipo de peças, às quais – já em *Ideias de outros*²⁰⁷ – reverberara a busca «de êxito fácil», quando apenas parasitavam, «[c]omo cogumelos das árvores robustas», os esquemas do teatro romântico de acção, parecendo ignorar que as ‘fitas de animatógrafo’ os tinham suplementado, com evidente vantagem técnica e, assim, perceptiva:

[n]unca o teatro de acção conseguirá sintetizar tanto movimento como a passagem de uma fita de animatógrafo. Porque o ouvido tem menor agudeza sensível do que o olhar. E a sugestão no teatro será mais lenta. Substituído pois o teatro de acção pelo animatógrafo, resta-nos para a scena, – e não é pouco – a interpretação do movimento das grandes realidades interiores por um mecanismo semelhante mas infinitamente mais subtil. Ela traduzirá uma aproximação do absoluto da arte – como a grande iniciação leva a tocar a religião pura. O teatro nos seus aspectos mais elevados expande-se, em parte, nos domínios do imaterial (1927: 14)²⁰⁸.

²⁰⁷ «Como cogumelos das árvores robustas, crescem vários géneros de literatura dramática de êxito fácil. Entre êles, é vulgar o que corresponde ao drama estritamente palavroso do romantismo. Os seus produtores são, em geral, literariamente, discípulos do génio de Anatole France pelo cuidado da forma. Não possuindo senão microscopicamente o eclectismo, a flexibilidade do pensamento do grande escritor materialista, trabalham apenas o diálogo sobre um episódio. São mais profissionais do que artistas. Almas congeladas pelo scepticismo, fabricam estátuas de gélo. Dão lugar a um teatro mais ao alcance da inteligência popular e portanto do cinema pela sua leveza... Tão sereno que mal se lhe percebe palpitação... A vida pesa tanto mais quanto maior a consciência que temos dela. E é a soma de vida cristalizada numa obra que lhe dá a rigidez dos mármoreos eternos» (1927: 19-20). Embora, neste excerto, seja discutível tanto a inclusão, sem mais, de Anatole France (1844-1924) entre os românticos, quanto o seu destaque como principal mestre do drama naturalista (cf. Brockett & Hildy, 2010^{10r}: 373-375), presume-se que Scarlatti o distinguisse, em virtude da sua progressiva aproximação ao ideário socialista – caro ao crítico, como adiante se verá –, tendência que France acentuará no teatro que escreveu nas primeiras décadas do século XX.

²⁰⁸ Ao tornar «a interpretação do movimento das grandes realidades interiores» em objecto do teatro (seu contemporâneo, Eduardo Scarlatti distancia-se do realismo / naturalismo através de uma via simbolista, à qual, aliás, aderirá intermitentemente. Veja-se, por exemplo, os matizes com que – em *Ideias de outros* – expressa a sua admiração pelo teatro de Maurice Maeterlinck: «[a] intuição criadora do poeta, ainda hesitante, vojava nos cimos donde se abarca o mundo. E só se toldou, quando o cérebro do pensador pretendeu encerrar em si toda a luz do universo. Na literatura, norteador por um panteísmo grandioso, o moralista derramou bençãos sobre a natureza e os humildes. Emprestou à vida resignação e amor. A certa altura abandonou os mistérios da arte. Enveredou pela investigação religiosa e científica. O homem vencera o artista» (1927: 166).

3.1 ≠ Em busca da ‘grande intuição’

Primeiramente, reproduz-se a tese de Nietzsche sobre a origem do espectáculo trágico e sem a qual andaríamos às cegas entre as obras monumentais do teatro helénico. Tão nitidamente quanto possível, talham-se na unidade divina os atributos de Apolo e Dioniso. E junto a estes espíritos animadores introduz-se, dentro da concepção mítica, a substância plástica, ao mesmo tempo divina e humana – Eros. Afinal, este elemento não é contrário à idéia de Nietzsche; antes me parece o seu complemento natural apenas por identificar.

Eduardo Scarlatti, «Prolegómenos», *A religião do teatro* (1945^{2r}, 1929: 12-13)

Eduardo Scarlatti presume que apenas Friedrich Nietzsche teria alcançado a grande intuição de que o seu pensamento carece para se religar à cultura trágica, precisamente quanto tornou a distinção entre *espírito apolíneo* e *espírito dionisíaco* em fundamento «de uma doutrina sob cuja tutela a obra de arte cresceria» (1945^{2r}, 1929: 45), pelo que entende útil citar – traduzindo-a do francês²⁰⁹ – a conhecida abertura da obra *A origem da tragédia* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872), em que ambas as noções são apresentadas pelo filósofo alemão:

“A evolução progressiva da arte é o resultado do duplo carácter do espírito apolíneo e do espírito dionisíaco, da mesma forma que a dualidade dos sexos gera a vida no meio de lutas perpétuas e por aproximações unicamente periódicas. ...É a estas duas divindades das artes, Apolo e Dioniso, que se prende a nossa consciência do extraordinário antagonismo, tanto na origem como nos fins, existente no mundo grego entre a arte plástica, apolínea, e a arte despida de formas, a música, a arte de Dioniso” (*Ibidem*: 46).

Conquanto reconheça «tôda a importância [dessa] grande descoberta», Scarlatti evidenciará desconfiar abertamente de Nietzsche, reputando «indispensável joear as deduções do filósofo alemão; aproveitar delas, somente, as idéias onde fulge a sua clarividência; [e] desprezar aquelas onde se entranhou a obcecação negativista» (*Idem*)²¹⁰. Reputando irresolúvel

²⁰⁹ Cf. nota 1, à p. 46 de *A religião do teatro*: «Frédéric Nietzsche – “L’origine de la tragédie ou hellénisme et pessimisme”. Tradução francesa de Jean Marnold e Jaques Morland». A título de curiosidade, registre-se que a tradução de Scarlatti em pouco ou nada difere da apresentada por Álvaro Ribeiro, na versão portuguesa de 1988⁵ (p. 35).

²¹⁰ O crítico dará como exemplo dessa obsessão a desregrada passionalidade que afectou a opinião do filósofo sobre o compositor alemão Richard Wagner, a quem exaltou com a mesma fúria com que viria a achincalhá-lo. Não sendo relevante aquilatar aqui se o crítico ponderou, suficiente e correctamente, as razões daquela alteração, regista-se, tão-somente, que o seu desencanto provém, em ambos os momentos, de Nietzsche

– e, assim, perpétua – a tensão entre Apolo e Dioniso, três páginas adiante o crítico apontará aquela que considera ser a causa de uma contradição insanável que diminui o modelo nietzschiano, pois «[...] contra seus próprios raciocínios, em determinado momento, [Nietzsche] aceita a realidade de Apolo reconduzindo os seres múltiplos à unidade primitiva da causa inconsciente, ao juntar os fragmentos resultantes da individuação – mediante uma consciência superior adquirida» (*Ibidem*: 49). Para suportar a objecção de que o filósofo não só previra e caucionara a síntese, como a inscrevera, desequilibrando o binómio a favor de Apolo, Scarlatti volta a citar *A origem da tragédia*, mas traduzindo, desta vez, um excerto do capítulo 22:

“Não se deve compreender o *mito trágico* senão como uma representação simbólica da sabedoria dionisiaca com a ajuda dos meios artísticos apolíneos; êle conduz o mundo da aparência até os limites onde êste se nega a si próprio e quere regressar, refugiar-se no seio da verdadeira e única realidade” (*Ibidem*: 49, nota 2).

Leitor atento desta obra – como *A religião do teatro* o demonstra à saciedade –, Scarlatti teria podido alcançar, decerto, que, se contextualizado, o fragmento aponta em sentido contrário àquele a que o força, sobretudo quando dele pretende concluir que «[...] o reconhecimento desta verdade constitui o mais precioso legado que nos veio da decadência grega: o princípio nobre da moral e da simpatia humanas» (*Ibidem*: 49; v. *infra*). Ora, naquele mesmo capítulo 22, Nietzsche (cf. 1988, 1872¹: 160) enfatizara que até «[o]s espíritos mais nobres que havia entre os artistas» só recorriam à «evocação indispensável da “lei moral universal”» para satisfazer um público esteticamente desvirtuado, que apenas se entusiasmava através da «excitação das [suas] faculdades morais e religiosas»:

[e]ntão produziu-se um fenómeno que se observou em todas as épocas das artes postizas: um abastardamento pelo uso e abuso das tendências morais; a tal ponto que, por exemplo, a tentativa para fazer do teatro um instrumento de educação moral do povo, – a qual, no tempo de Schiller, foi tomada a sério, – ficou para sempre classificada entre as antiguidades inverosímeis de uma cultura desaparecida.

À perversão, «em todas as épocas das artes postizas» (*Idem*), através de «efeitos secundários, emanados de esferas extra-estéticas» (*Ibidem*: 159), do que, contra a noção

ter ‘sacrificado a lógica’ à sua temporária inclinação emocional, afectação que Scarlatti tem por intolerável e que, justamente, procura exorcizar ao longo de *A religião do teatro*: «[v]isionário e semi-louco, o génio estudando de Nietzsche vagueava em plena desordem mental. Encaminhando os seus trabalhos sobre a Grécia para a glorificação de Wagner, prejudicou as suas conclusões. Pois, mais tarde, em *O Crepúsculo dos Ídolos*, num acesso de raiva, renegou, na totalidade, as afirmações depostas em *A origem da tragédia*, simplesmente para insultar e diminuir o mesmo artista cujo talento exaltara sacrificando a lógica» (cf. 1945^{2r}, 1929: 46).

aristotélica²¹¹, considera dever ser a verdadeira 'catarse' – *i.e.*, a capacidade do «*mito trágico*» para conduzir «o mundo da aparência até [a]os limites» e, assim, constrangê-lo a revelar a sua essência dionisiaca (cf. Nietzsche, 1872, *apud* Scarlatti, 1945^{2r}, 1929: 49) – Nietzsche opõe, nesse capítulo, «o efeito integral e sem mistura de uma verdadeira tragédia musical», a qual exemplificará referindo-se abertamente a *Lohengrin*, ópera que Richard Wagner estreara em 1850, «se bem que [nela, o compositor trabalhasse] ainda debaixo da influência da crítica bárbara» e o seu público também não estivesse «acompanhado de quem o advertisse e esclarecesse» – *i.e.*, do próprio Nietzsche –, «de maneira que tal impressão prodigiosamente heterogênea e no entanto incomparável, de que recebeu a comção, [ficou] isolada, e, como um meteoro misterioso, [extinguir-se-á] depois de transitório brilho. Nesse dia [em que o público assistiu à representação de Lohengrin], porém, foi-lhe dado pressentir o que é o ouvinte estético» (cf. Nietzsche, 1988, 1872¹: 161)²¹². E será esse pressentimento, se devidamente conduzido, que marcará a cesura – explícita o filósofo, citando Goethe – entre os 'antigos', para quem «even subjects of the most intense pathos were merely aesthetic play», e 'nós' ('os modernos', presume-se), pois «truth to nature must be involved if a work of this kind is to be produced» (cf. Nietzsche, 1999, 1872¹: 106)²¹³.

²¹¹ «A tragédia é a imitação da acção, elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração, e que, **por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação** [*katharsis*] de tais paixões» (*Poética*, 1449b; cf. Rocha Pereira, 2003^{8r}: 442. *Sn*). Sobre a catarse como efeito da tragédia – o qual, como sustentou Maria Helena da Rocha Pereira (cf. 1998⁸: 396 sgg), é «talvez o mais discutido de todos os conceitos literários», tendo oscilado os intérpretes em nele privilegiar ora a experiência emocional ora a transformação intelectual –, comenta Nietzsche (1988, 1872¹: 158-159. *Sn*): «[d]epois de Aristóteles, mais ninguém explicou por uma participação estética dos espectadores, – o que pressupõe um estado artístico da alma, – o efeito produzido pela tragédia. Ora dizem que as peripécias mais sombrias devem excitar a nossa piedade e a nossa repulsa até provocarem uma explosão benéfica; ora dizem que devemos sentir-nos engrandecidos e exaltados pela vitória dos bons e nobres princípios, ao vermos o herói sacrificado pelas exigências de uma concepção moral do mundo; e como para muitas pessoas é precisamente isso, e nada mais do que isso, o que constitui o efeito da tragédia, tenho a certeza com igual evidência de que todas essas pessoas, assim como os seus intérpretes esteticistas, nada perceberam da tragédia, porque não a souberam ver como suprema *arte*. **Esse alívio patológico, a catarse de que Aristóteles fala na *Poética*, e a respeito da qual os filósofos não sabem ao certo se deve ser classificada na categoria dos fenómenos terapêuticos ou na dos fenómenos morais [...]**».

²¹² «[...] talvez que algum espírito agraciado com as faculdades mais nobres e delicadas, – se bem que, como eu já disse, ainda debaixo da influência da crítica bárbara, – pudesse ter qualquer coisa a dizer do efeito tão inesperado como incompreensível que se sente, por exemplo, durante uma bela representação da ópera *Lohengrin*» (Nietzsche, 1988, 1872¹: 161). Note-se que já antes ilustrara a causa do «desacordo íntimo» que aborta o «esforço apolíneo» – ou seja, o «encantamento dionisiaco, que levando aparentemente ao apogeu as emoções apolíneas, é todavia bastante poderoso para tirar partido desse transbordar de força apolínea» (*Ibidem*: 157) – citando versos da cena conclusiva de outra ópera wagneriana, *Tristan und Isolde*, apresentada em 1865.

²¹³ Quando a tradução portuguesa de *A origem da tragédia* não se revela suficientemente clara, recorre-se à edição inglesa, saída em 1999, de Raymond Geuss e Ronald Speirs, o qual também traduz do original alemão.

Não é exacto, portanto, que Nietzsche aceite e privilegie «a realidade de Apolo» (cf. *Ibidem*: 49) na sua «admirável ilusão» (cf. Nietzsche, 1988, 1872¹: 172), atendendo a que os «Apolline artistic effects» utilizados na tragédia musical

[...] does *not* engender that static, contented, will-less contemplation which the art of the sculptor and the epic poet (i.e. the true Apolline artists) induces [...], namely the justification of the world of *individuation* attained through contemplation, which is the pinnacle and essence of Apolline art (cf. Nietzsche, 1999, 1872¹: 104).

Na síntese que ocupa o capítulo 25, o último de *A origem da tragédia*, o filósofo (cf. 1988, 1872¹: 157) esclarece devidamente, aliás, que «essas ilusões sem número da bela aparência que tornam, a cada instante, a existência digna de ser vivida e nos incitam a vivê-la no instante seguinte», só se justificam enquanto única via possível para que o homem – mantendo preso «à vida o mundo animado da individuação» e evitando, assim, afundar-se na «subversão violenta» – aceda à «força artística, primitiva e eterna» do «instinto dionisíaco», «que chama à vida o mundo inteiro da aparência» (cf. *Ibidem*: 172):

[m]úsica e mito trágico são, do mesmo modo, expressões da faculdade dionisíaca de um povo, e são inseparáveis. Ambos emanam de uma esfera da arte que está para além da apolínea; ambas iluminam uma região de harmonias gloriosas onde deliciosamente se extingue a dissonância e se desvanece a imagem horrível do mundo; ambas brincam com o aguilhão do desgosto, confiantes na potência infinita dos seus encantamentos; ambas justificam por este jogo a existência até do “pior dos mundos possíveis” (*Ibidem*: 171).

A reiterada afirmação da coexistência de Apolo e Dioniso pressupõe, contudo, o «renascimento do *espectador estético*» (*Ibidem*: 159), figura que Nietzsche contrapõe diametralmente àquela que a substituíra «nos teatros, uma estranha personagem, de pretensões semi-sérias e semi-morais, o chamado “crítico” (*Idem*). «[E]ntidade pretensiosa, vazia e incapaz de sentir» (*Ibidem*: 160), tal figura – proviesse dos jornais ou da universidade – contaminara todo o público com as suas «pretensões críticas», tanto que «the student, the schoolboy, even the most harmless female creature, had all been prepared unknowingly by their education and by journals to perceive a work of art in the same way» (Nietzsche, 1999, 1872¹: 107), ou seja, a percepcionarem como arte o que o filósofo reputa de mero entretenimento, mesmo quando esse seleccionava assuntos grandiloquentes, e a tornarem-se ‘surdos’ ao que deveriam conhecer como ‘cultura’, realidade totalmente diversa que ilustra pela referência aos legados de Shakespeare e Beethoven (cf. Nietzsche, 1988, 1872¹: 161): «[e]nquanto o crítico reinava no teatro e no concerto, o professor na escola, o jornalista na

sociedade, ia a arte degenerando até não ser mais do que um divertimento da espécie inferior, e a crítica estética transformava-se num meio de atrair a atenção de uma sociedade vã, corrupta e egoísta, mas, acima de tudo, miseravelmente vulgar» (*Ibidem*: 160).

Ora, já pelo que atrás se (transcr)escreveu (cf. *supra*, ponto IV: 1; e, ainda, 1927: 240-241), pode supor-se, com relativa segurança, que Eduardo Scarlatti não desdenharia compartilhar com Friedrich Nietzsche o menosprezo pelos críticos, cujos textos revelassem a insciência da obliquidade de um mundo moderno, que – por duas vezes, em «Prolegómenos» (cf. 1945^{2r}, 1929: 11; 15) – o autor de *A religião do teatro* declarara amar com «paixão de poeta», acrescentando em 1945 – em «Mensagem de um veterano» (cf. *Ibidem*: 19. *SdA*) – ser esta «[s]em dúvida – imensa: [p]elo *Teatro*?! – essa transmutação do nosso mundo em espectáculo, pela visão lírica ou caricatural? Naturalmente. Mas também pela *Vida* – razão, sonho, sensibilidade estética, amor – flama precursora. O teatro fôra – como é – o grande pretexto». É evidente, pois, que – quer Nietzsche quer Scarlatti – não questionaram jamais a possibilidade e pertinência da função intelectual da crítica, denunciando, ao invés, alguns dos seus exercícios concretos. Assim sendo, o que verdadeiramente irá apartar o crítico português do filósofo alemão é a perspectiva totalmente divergente sobre o mesmo conceito de modernidade. Atente-se, agora, na transcrição integral do excerto de *A religião do teatro* que se vem glosando neste subponto:

Nietzsche considerou uma ilusão, como o prazer de um sonho, indispensável aos gregos, esta transfiguração apolínea das palavras do Sileno²¹⁴. Mas, contra seus próprios raciocínios, em determinado momento, aceita a realidade de Apolo reconduzindo os seres múltiplos à unidade primitiva da causa inconsciente, ao juntar os fragmentos resultantes da individuação – mediante uma consciência superior adquirida. E o reconhecimento desta verdade constitui o mais precioso legado que nos veio da decadência grega: o princípio nobre da moral e da simpatia humanas (*Ibidem*: 49).

Embora, nos itens subsequentes de «A sinfonia das idéias»²¹⁵, continue a assumir as etapas que, na obra *A origem da tragédia*, Nietzsche demarcara como fundamentais na germinação da «cultura trágica» – v.g., o teatro de William Shakespeare, o sinfonismo de Lud-

²¹⁴ Scarlatti (1945^{2r}, 1929: 48. *SdA*) traduzira, na página anterior, a passagem a que alude neste passo e que se localiza no capítulo 3, de *A origem da tragédia*: «[q]uando o *Sileno* legendário, o companheiro de Dioniso, foi constringido a falar, anunciou uma existência tormentosa: “Raça efêmera e miserável, filha do Acaso e da Dor, porque me obrigas a dizer o que, para teu bem, seria melhor ocultar? A tua felicidade seria não teres vindo ao mundo; e a tua maior aspiração deve ser a morte breve”».

²¹⁵ Cf. títulos dos pontos 6, 7 e 8, respectivamente: «Da música sinfônica à poesia lírica. – A musicalidade das obras de Shakespeare» (cf. *Ibidem*: 73-79); «A *sur-marionette* de Edward Gordon Craig. – A magia das formas. – O valor da interpretação no teatro shakespeariano» (cf. *Ibidem*: 81-86); «Wagner e o problema da fusão das artes. – O lugar geométrico do ritmo unitário» (cf. *Ibidem*: 87-93).

wig van Beethoven e a nova tragédia musical de Richard Wagner –, Eduardo Scarlatti rejeita decidida, mas contraditoriamente, o horizonte pessimista em que o filósofo alemão a perspectivara, no capítulo 18:

[t]he catastrophe slumbering in the womb of theoretical culture is gradually beginning to frighten modern man; in other words, he is beginning to suspect the consequences of his own existence; he therefore dips into his store of experiences for some means of warding off the danger, although he does not really believe in them. [...] The hardest-fought victory of all was won by the enormous courage and wisdom of *Kant* and *Schopenhauer*, a victory over the optimism which lies hidden in the nature of logic and which in turn is the hidden foundation of our culture. Whereas this optimism once believed in our ability to grasp and solve, with the help of the seemingly reliable *aeternae veritates*, all the puzzles of the universe, and treated space, time, and causality as entirely unconditional laws of the most general validity, Kant showed that these things actually only served to raise mere appearance, the work of maya, to the status of the sole and supreme reality and to put this in the place of the innermost and true essence of things, thereby making it impossible really to understand this essence – putting the dreamer even more deeply to sleep, as Schopenhauer put it [...]. This insight marks the beginning of a culture which I now dare to describe as a tragic culture. Its most important feature lies in putting wisdom in place of science as the highest goal. This wisdom is not deceived by the seductive distractions of the sciences; instead it turns its unmoved gaze on the total image of the world, and in this image it seeks to embrace eternal suffering with sympathetic feelings of love, acknowledging that suffering to be its own (Nietzsche, 1999, 1872¹: 87-88. *SdA*).

Ora, tal rejeição advém, justamente, do paradoxo de Scarlatti ter pretendido acolher o modelo dual de Nietzsche, sem que aceitasse o seu epicentro teológico e filosófico, ou seja, o de que – demonstrando a **experiência** que a vida **não** é digna de ser vivida – só poderia o homem aprender «to tolerate the knowledge that it is not» (*i.e.*, de que a via optimista se encerrara pelo esboroamento de «our ability to grasp and solve, with the help of the seemingly reliable *aeternae veritates*, all the puzzles of the universe», cf. *Idem*), imergindo-se na **cultura trágica**, na justa medida em que os «Dionysiac symbols» emergem mediante o processo de negação, no qual se confrontam as «words, images or concepts (the appearances)» com «their own limits as appearances» (cf. Burnham & Jesinghausen, 2010: 142):

The Birth of Tragedy is a specific intervention in a debate that was conducted during the nineteenth century about what form modern society and modern culture should take. Roughly speaking, *The Birth of Tragedy* asks: how can we remedy the ills of ‘modern’ society? Nietzsche’s answer is: by constructing a new ‘tragic culture’ centred on an idealized version of Wagnerism (Geuss, 1999: X).

Aliás, quando o crítico concluiu, num salto lógico aparentemente incompreensível, que «[...] o reconhecimento desta verdade constitui o mais precioso legado que nos veio da de-

cadência grega: o princípio nobre da moral e da simpatia humanas» (1945^{2r}, 1929: 49), essa sua rescrita criativa da frase nietzschiana «[...] it seeks to embrace eternal suffering with sympathetic feelings of love, acknowledging that suffering to be its own» (Nietzsche, 1999, 1872¹: 87-88) abre caminho ao respectivo apostilamento, através de uma afirmação de Jaques Chevalier que, invertendo-lhe em absoluto o sentido cultural, é transcrita – e, desse modo, assumida – sem qualquer matização:

“A descoberta da pluralidade dos sêres, ou da unidade articulada do real, foi a grande inovação de Sócrates, característica das obras de Platão e Aristóteles e, em tôda a sua extensão, uma das mais profundas e mais duráveis do homem; uma descoberta que, na ordem espiritual, não pode ser comparada senão à do fogo na ordem física. ...A verdade, e esta verdade em particular, que ‘tudo é um, tudo é diverso’ deve, pois, ser reafirmada sem cessar, porque é a pedra angular de todo o pensamento humano” (Chevalier, «La science et le réel», *apud* 1945^{2r}, 1929: 49, nota 3).

Aplicando a si mesmo o princípio que enunciara na abertura de «A sinfonia das idéias» – v.g., «[o] génio recusa as leis tutelares – arranca-as de si próprio» (*Ibidem*: 45) –, Eduardo Scarlatti muda tal recusa na potencialidade emancipadora da razão através da sugestão do seu próprio ‘universal de modernidade’ (cf. Coelho, 2004), *i.e.*, acrescentando Eros como um terceiro elemento – «sem o qual a arte humana nunca seria fecundada pelos deuses» (*Ibidem*: 46) –, a fim de «completar o mito da criação artística» (*Ibidem*: 51), o qual condensa na afirmação de «que a evolução progressiva da arte é o resultado da consubstanciação do “espírito apolíneo” e do “espírito dionisíaco” – provocada pela sublimação erótica» (*Idem*):

Apolo e Dioniso, do seu templo em Delfos, vêem induzir-se nas formas. Eros vem oferecer ao homem o condão da imortalidade. Como propulsores da arte de tôdas as épocas, os espíritos destas divindades elevam-se da mitologia e, fulgurando sem cessar, metamorfoseiam-se conforme os diversos períodos de desenvolvimento intelectual – desde a obscuridade mítica à razão científica (Ibidem: 11).

Esclarecendo ter reconhecido «no antigo deus pagão, Eros, o génio humano, a libido de Freud, o vencedor do Tempo» (*Ibidem*: 12), Scarlatti seleccioná-lo-á quer como princípio de insubordinação dialéctica do modelo dual de Nietzsche, quer como ápice e pedra chave da abóbada que fecha o (seu) «mito da criação artística», expressão onde alcançou equilibrar, com elegante concisão, o fazer artístico e a respectiva narrativização, labor do crítico. Simultaneamente, tal escolha evidencia ainda mais o ambivalente jogo espaço-temporal em que, como atrás se frisou, Eduardo Scarlatti ancora a sua concepção de arte. A busca da «imortalidade» que vivifica as «formas» (cf. *Ibidem*: 11), na sua dupla possibili-

dade de horizonte de compreensão da arte e, também, como processo que concorre para tal fim, é aqui reinscrita por Scarlatti através de uma afirmação de Erwin Rohde:

[...] no êxtase, “quando a alma se livra da prisão do corpo e vive em união com o deus, adquire faculdades que ignora na vida ordinária, sob o peso da matéria. Como espírito, estabelece ligação com os espíritos e, soltando-se dos limites do tempo, pode ver as coisas afastadas no tempo e no espaço” (*Ibidem*: 47)²¹⁶.

A «comunhão com os deuses» – admitida pelo «espírito grego» quando assimilou «o culto da exaltação mística proveniente da Trácia» – teria originado, então, o primigénio «sonho de imortalidade» do homem (*i.e.*, a possibilidade de habitar, mesmo se transitoriamente, o tempo para além do tempo) e, desse modo, não só mitigado a sua «mágoa de viver, o seu destino trágico» (ou seja, o finito tempo presente do sujeito que Nietzsche absolutizara), mas ultrapassado, outrossim, «“as barreiras da individualidade do ser isolado. Porque, onde desperta o amor morre o Eu – o déspota sombrio”» (cf. *Ibidem*: 47-48). Socorrendo-se novamente de Rohde – o qual, por sua vez, recorrera a Rumi, poeta e teólogo sufista persa que viveu no século XIII (cf. 1948, 1891-1894¹: 153; 337, nota 130) –, Scarlatti empreende uma arrojada tentativa para, sob o signo da emergência do teatro que a tragédia representou, densificar o sentido do «delírio criador», o qual – enquanto expressão do «desejo apaixonado de regresso a Deus», ou seja, do retorno à unidade (cf. 1945^{2r}, 1929: 47), que se busca «dissolvendo a personalidade até a loucura sagrada, imergindo nas fontes da vida pelo lado do inconsciente», «donde brota o caudal da inspiração melódica e a energia procriadora» – activa, simultânea e paradoxalmente, a possibilidade de fazer derivar dessa «fragmentação da substância única» o surgimento de «formas individuais» (cf. *Ibidem*: 48), entre as quais se poderia contar também a crítica, enquanto hipótese – que já antes se viu ser reclamada por Rónán McDonald (cf. 2007: 48-49) – de «“ver as coisas afastadas no tempo e no espaço”» (1945^{2r}, 1929: 47): «[...] ao sondar o *Destino*, o

²¹⁶ Eduardo Scarlatti (cf. *Ibidem*: 47, nota 3) cita a obra *Psyche / Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* (2 voll, 1891 e 1894), de Erwin Rohde, traduzindo da versão francesa, que se intitula *Psyché / Le culte de l'âme chez les grecs et leur croyance a l'immortalité* (Paris: Payot, 1928). Neste excerto – localizado no capítulo VIII «Origens da fé na imortalidade», ponto «O culto trácio do deus Dioniso», subponto «O êxtase e a mântica do entusiasmo» (cf. Rohde, 1948, 1891-1894¹: 150 sgg) – o classicista alemão caracteriza o êxtase como um delírio temporário provocado pela acção de um deus, acontecimento religioso que a cultura grega teria importado de diferentes tradições, disseminadas, sobretudo, na Ásia Menor. Esta seria, como se sabe, uma das explicações possíveis para o culto grego a Dioniso, cujas lendárias digressões – sempre acompanhado de ruidosas procissões de ménades, sátiros e silenos – teriam inspirado os destemperados cortejos culturais que se realizavam nos festivais gregos em honra do deus e, assim, a consolidação do ditirambo como proto-teatro.

homem apercebeu-se da vida, sem remédio, como decomposição da unidade primitiva, experimentando pela volúpia e em momentos de entusiasmo a beleza enevoada da sua origem» (*Idem*).

Antes, porém, de caracterizar detalhadamente a analogia e a reconstrução sugeridas, impõe-se explicar a função atribuída por Scarlatti – ainda no desenvolvimento da «*concepção mítica*» que introduz logo nos «*Prolegómenos*» (cf. *Ibidem*: 11-12) – aos deuses «*Apolo e Dioniso, [que] do seu templo em Delfos, [vieram] induzir-se nas formas*». É também, nesse prefácio, que os considera «*espíritos animadores*» (*Ibidem*: 12), adiantando que, ao longo da redacção de *A religião do teatro*, lhes talhará «*na unidade divina os [respectivos] atributos*», ou seja, que considerará niveladas e, fundamentalmente, indistinguíveis tanto «*a chama do entusiasmo dionisiaco*» como «*a imaginação plástica de Apolo*» (*Ibidem*: 11). Já no corpo do ensaio, o crítico explicitará a indissociabilidade desta inter-relação, reproduzindo parcialmente o que Edouard Schuré escrevera, em 1889, na obra *Les grands initiés / Esquisse de l'histoire secrète des grands religions*, sobre «*la pensée orphique*»:

[e]ncarados em plena dualidade, os espíritos dionisiaco e apolíneo representam as correntes de iniciação pela mística e pela ciência. Mas, fundamentalmente, são *duas revelações diversas do mesmo ser impedidas de se unificar pela interposição da nossa personalidade. Dioniso, segundo o pensamento órfico, correspondia à verdade esotérica, ao fundo, ao interior das coisas, apenas aberto aos iniciados. Continha os mistérios da vida, as existências passadas e futuras, as relações da alma e do corpo, do céu e da terra. Apolo personificava a mesma verdade aplicada à vida terrestre e à ordem social* (*Ibidem*: 50. *SdA. Sn*)²¹⁷.

²¹⁷ Sublinhou-se o excerto que corresponde a uma tradução literal do texto de Schuré (cf. 1921, 1889¹: 290). Nesse passo – surgido no capítulo 3 do «*Livre VI / Pythagore / (Les mystères de Delphes)*», intitulado «*Le temple de Delphes / La science apollinienne – Théorie de la divination / La pythonisse Théocléa*» –, Schuré procura fazer derivar o facto de, na Grécia antiga, se ter prestado culto simultaneamente a Apolo e a Dioniso, no santuário de Delfos, de aí terem sido acolhidas «*les idées des théosophies antiques*», as quais insinuavam a existência de «*un agent universel impondérable pour expliquer le monde*» – o mesmo que «*la physique moderne a dû reconnaître*» (*Ibidem*: 296) –, acessível através de uma «*théorie de la clairvoyance et de l'extase*» (*Ibidem*: 298), na qual a «*lumière astrale*» é concebida «*comme le médium universel, des phénomènes de vision et d'extase*»: «*[e]lle est à la fois le véhicule qui transmet les mouvements de la pensée et le miroir vivant où l'âme contemple les images du monde matériel et spirituel. Une fois transporté dans cet élément, l'esprit du voyant sort des conditions corporelles. La mesure de l'espace et du temps change pour lui. Il participe en quelque sorte à l'ubiquité du fluide universel. La matière opaque devient transparente pour lui ; et l'âme se dégageant du corps, s'élevant dans sa propre lumière, arrive par l'extase à pénétrer dans le monde spirituel, à voir les âmes revêtues de leurs corps éthérés et à communiquer avec elles*» (cf. *Ibidem*: 298-99). Assim sendo, «*[l]a divination, telle qu'elle s'exerçait à Delphes, était fondée sûr les principes que nous venons d'exposer, et l'organisation intérieure du temple y correspondait. Comme dans les grands temples de l'Égypte, elle se composait d'un art, et d'une science. L'art consistait à pénétrer le lointain, le passé et l'avenir par la clairvoyance ou l'extase prophétique; la science, à calculer l'avenir d'après les lois de l'évolution universelle. Art*

Ao remeter duas vezes para o *best-seller* teosófico de Schuré, cujo apelido grafa repetida e inexplicavelmente como «Shuré» (cf. *Ibidem*: 49, nota 1; 50, nota 3) – em 1921, data da edição consultada nesta tese, o livro, que saíra em 1889, ia já na sua sexagésima primeira edição! –, Scarlatti, mais do que explorar o itinerário exotérico, mostra-se sobretudo interessado em transcorrer uma via que lhe permita contraditar Nietzsche, intento que concretizará redefinindo as funções quer de Apolo – a quem atribui a harmonia terrestre (Schuré especifica, numa frase que o crítico não cita, o que quis dizer quando afirmou que «Apolo personificava a mesma verdade aplicada à vida terrestre e à ordem social»: «Apollon [*était l'*] inspirateur de la poésie, de la médecine et des lois, il était la science par la divination, la beauté par l'art, la paix des peuples par la justice, et l'harmonie de l'âme et du corps par la purification», 1921, 1889¹: 290) –, quer, principalmente, de Dioniso, que volve em fonte de uma sabedoria fundamental, à qual se acederia por uma rota iniciática: «[...] Dionysos ne signifiait rien moins que l'esprit divin en évolution dans l'univers» (*Idem*).

Ora, talvez por se não ter dado conta da relevância assumida pela explícita indicação de contexto com que Schuré iniciara o parágrafo que traduz – «[*d*]ans la pensée orphique» –, Scarlatti, mantendo tal indicação («segundo o pensamento órfico», 1945^{2r}, 1929: 50), apropria-se de ambas as caracterizações, atribuindo-lhes, todavia, um valor ontológico de ‘*aeternae veritates*’, ao arrepio do sentido que lhes conferira o autor francês. A explicação mais razoável para tal tergiversação advirá, presumivelmente, de o crítico ter suposto que assim invertia a causa do pessimismo sinalizada por Nietzsche (cf. 1999, 1872¹: 87). A verosimilhança desta presunção acentuar-se-á, ao tornar-se claro que é precisamente naquele subterfúgio que o crítico ancora, igualmente, uma segunda inversão do quadro nietzschiano, quando atribui ao homem – e não à dissolução ou à inacessibilidade do ser – a responsabilidade pela falta de unidade que afecta o mesmo homem: «[...] fundamentalmente, [Apolo e Dioniso] são *duas revelações diversas do mesmo ser impedidas de se unificar pela interposição da nossa personalidade*» (1945^{2r}, 1929: 50. *SdA*).

Esta viragem existencial, de pendor acentuadamente platónico, impôs ao crítico a resolução de duas perplexidades dela decorrentes, *v.g.*, (i) a sinalização de uma estratégia que, fa-

et science se contrôlaient réciproquement. Nous ne dirons rien de cette science, appelée généthliologie par les anciens, et dont l'astrologie du moyen âge n'est qu'un fragment imparfaitement compris, si ce n'est qu'elle supposait l'encyclopédie ésotérique appliquée à l'avenir des peuples et des individus. Très utile comme orientation, elle demeura toujours très problématique dans l'application» (*Ibidem*: 302-302).

cilitando a saída da ‘caverna’, permitisse ao homem vencer o escolho interposto ‘pela sua personalidade’; e (ii) a adequação dessa mesma estratégia ao ângulo modernista por si acolhido.

Quanto à primeira dificuldade, conjectura-se que a mesma iluminará melhor a razão pela qual Scarlatti propôs a inserção de Eros como factor de síntese, ainda que, nesse reiterado intento, omita a evidente influência do filósofo alemão no desenvolvimento da «théorie de la clairvoyance et de l’extase», avançada por Schuré (cf. 1921, 1889¹: 298). Mas não só. Ao seleccionar «Eros» como o «*elemento [que afinal] não é contrário à idéia de Nietzsche; antes me parece o seu complemento natural apenas por identificar*» (1945^{2r}, 1929: 12-13), o crítico, sem que declaradamente o admita, parece apropriar-se, personificando-o, do «agent universel impondérable pour expliquer le monde», o qual – segundo Schuré (cf. 1921, 1889¹: 296) – tanto o saber Antigo quanto a «physique moderne» acordam em reconhecer. Isso mesmo se depreende, quando afirma:

[e]ntão, se o homem aspira a integrar-se no mistério da vida – ora descendo na *loucura sagrada* ao subsolo dionisíaco, do inconsciente, ora elevando-se à *consciência superior* de Apolo – é porque alguma coisa estabelece nêle o contacto entre êsses *polos sensível e inteligível*, identificando as duas divindades. E, de facto, uma partícula familiar ao homem e aos deuses, que Nietzsche não tomou em consideração – ou, melhor, considerou em luta perpétua – pode transfigurar-se, fazer do *instinto* uma *consciência*. Há uma parcela de acção ininterrupta que constrói a individualidade e, ao mesmo tempo, sublimando-se, pode torná-la transparente até a contemplação da harmonia total: Eros, a *substância fecunda* sem a qual a poesia não poderia nascer. “Anterior a tôdas as gerações divinas, êste elemento domina-as a tôdas. É a personificação mítica de uma das grandes leis da vida”. Sem êle, a arte não seria paralela à natureza. Eros fomenta a reacção trágica entre os espíritos dionisíaco e apolíneo através do homem, essa luta pela anulação do *Eu – o despota sombrio* (1945^{2r}, 1929: 50-51. *SdA*).

A ‘construção e a diafanização da individualidade’, que o homem se empenha em obter, deixando-se purificar no cadinho de Apolo e Dioniso, através de ciclos de ascensão e queda, demonstram – de acordo com Eduardo Scarlatti – a participação desse mesmo homem numa eterna e cíclica aspiração de aceder em «harmonia total» ao «mistério da vida», ou seja, de participar da «substância fecunda» constitutiva dos imortais. Eros, enquanto essência da poesia, é – nela – o mesmo processo de ascese, que tem como preço e consequência a «anulação do *Eu – o despota sombrio*» (*Ibidem*: 51. *SdA*).

Será no tomo I da *Histoire de la littérature grecque*, de Alfred e Maurice Croiset – assinado apenas por este último, intitula-se *Homère, La poésie cyclique, Hésiode* – que o crítico encontrou um reforço argumentativo para privilegiar a supremacia dinâmica de Eros,

face aos demais deuses, enquanto «*substância fecunda* sem a qual a poesia não poderia nascer» (*Idem*). Desse livro, traduz somente a frase «“Anterior a tôdas as gerações divinas, êste elemento [*Eros*] domina-as a tôdas. É a personificação mítica de uma das grandes leis da vida”» (*Idem*; cf. *infra*, texto sublinhado). No entanto, relendo-a no passo de onde foi extraída – ou seja, no ponto III («Unité primitive du poème. Dessein général de l’auteur. Conjonctures sur la date de l’ouvre. Accroissements probables»), do Capítulo XIII («La Théogonie et la poésie généalogique») –, evidencia-se que Maurice Croiset a fizera prece-der da afirmação de Eros como motor primeiro – certamente –, mas da dinamização da ‘matéria’ e do ‘vazio’ primordiais, no caso concreto do labor poético de Hesíodo:

[a] l’origine, il n’y a pour le poète que deux choses, la matière et le vide, une substance et une condition d’existence. Il y ajoute un principe d’union, Éros. Il est vrai qu’il semble ensuite l’oublier; mais le seul fait de l’avoir nommé ainsi au début est de la plus haute importance : Éros, **antérieur à toutes tes générations divines, les domine toutes; il est la personnification mythique d’une des grandes lois de la vie.** Admettons, si l’on veut, que cette idée n’appartienne pas au poète, qu’il l’ait reçue toute faite et qu’il l’ait peut-être comprise qu’a demi; il n’en reste pas moins que nous trouvons une trace incontestable d’une philosophie naissante, dont il a subi l’influence à quelque degré. Une clarté se montre à nous et disparaît (Croiset, 1896^{2r}: 530. *Sn*).

Discutindo a composição do poema *Teogonia*, Croiset intenta aqui apurar o valor filosófico atribuível à ‘unificação e simplificação da mitologia’, ‘ideia fundamental’ que guiou o poeta grego: «tendre vers l’unité, c’est toujours tendre vers la science» (cf. *Ibidem*: 529-530). E é nesse quadro, que julgará ser indubitável entrever em *Teogonia*, «derrière cet immense déroulement de généalogies, une idée plus ou moins claire de l’organisation progressive du monde», nomeadamente nos versos 116 a 122:

Primeiro que tudo houve o Caos, e depois / a Terra de peito ingente, suporte inabalável de tudo quanto existe, / e Eros, o mais belo entre os deuses imortais, / que amolece os membros e, no peito de todos os homens e deuses, / domina o espírito e a vontade esclarecida (cf. Rocha Pereira, 2003^{8r}: 108).

Ora, com a nota que introduziu na revisão de 1945, imediatamente antes da citação de Croiset – precisando que «Nietzsche talvez desprezasse a influência de Eros na obra de arte porque ela ressalta da filosofia de Platão. E o pensador alemão considerava a era de Sócrates e dos seus discípulos como a do aparecimento do *homem teórico*», depois de advertir que «[e]ste assunto é particularmente tratado a seguir, no capítulo sobre “*A substância trágica – a poesia*”» (cf. 1945^{2r}, 1929: 51, nota 1. *SdA*) –, Scarlatti pretende remediar a deriva para uma concepção de Eros que, nesse passo da redacção de 1929, dificilmente poderia

ser aceite como resolução da mecânica dual imposta por Nietzsche. Tal intento fora preanunciado, aliás, no rearranjo de «Prolegómenos», em 1945, quando fez seguir à frase «[a]o princípio, Dionísio, Apolo e Eros são divindades pagãs. A expansão religiosa une-se ao rito do sexo» um trecho que, em 1929 (pp. XVII-XVIII), se ligava à possibilidade de, «[p]artindo do êrro wagneriano», determinar «o lugar geométrico do ritmo unitário»:

Ao princípio, Dioniso, Apolo e Eros são divindades pagãs. A expansão religiosa une-se ao rito do sexo. Seguidamente, Apolo e Dioniso desaparecem num plano secundário. Trata-se de analisar a substância poética. Eros retorna o seu lugar; mas agora como realidade orgânica. Sob a lupa da ciência, a poesia, continuando a preencher uma necessidade do espírito humano, torna-se uma compensação estética da vida trágica (Ibidem: 13. Sn).

No entanto, ambas as correcções não elidem o facto desse desvio atestar muito mais do que uma errância equivocada, na medida em que, a partir daí, o crítico reorientará a tensão entre Apolo e Dioniso através de uma perspectiva complementarmente dupla, ou seja, enquanto processo de esclarecimento, cuja releitura à luz da reminiscência platónica e, ainda, da teoria das formas desenvolvida pelo filósofo grego, melhor se adequaria ao esforço para a avizinhar do seu tempo, no qual «Eros retorna o seu lugar; mas agora como realidade orgânica» (*Idem*). Era já nesse sentido, aliás, que apontava uma nota incluída na página anterior – a qual consta em ambas as edições, note-se (cf. 1929: 62, nota 2 & 1945^{2r}, 1929: 50, nota 4) –, onde Scarlatti cita um excerto de *O banquete* (cf. 202d-e)²¹⁸, mais concretamente o passo em que Diotima caracteriza Eros como um *daemon* que intermedeia entre homens e deuses²¹⁹:

“¿O que é, pois, Eros? ¿Será mortal? / – De maneira nenhuma. / – ¿O que é, então? / – Como já te disse, está entre o mortal e o imortal. / – ¿Mas o que é êle, afinal, Diotime? / – É um grande

²¹⁸ Embora não indicando que versão utiliza de *O banquete*, presume-se que Scarlatti terá traduzido – correctamente, aliás, salvo o pormenor de verter ‘deuses’ por Deus – da versão francesa de Mario Meunier, por si referenciada adiante, na nota 2 à p. 60, de *A religião do teatro* (também aí não esclarecerá se recorreu à primeira edição, de 1911, ou à segunda, saída em 1920, que leva o título de *Le Banquet, ou de l’Amour, traduction intégrale et nouvelle, suivie des commentaires de Plotin sur l’amour, avec avant-propos, prolégomènes et notes*).

²¹⁹ Sobre o significado que a palavra ‘*daemon*’ assume n’*O banquete*, veja-se o comentário de M. Martínez Hernández, tradutor da obra: «[p]referimos traducir los vocablos griegos *daimōn* y *daimōnios* por “démon” y “demónico”, en lugar de por “genio”, “espíritu”, etc., ya que estas traducciones son más usuales en la moderna investigación de la demonología platónica. Se trata de uno de los términos más complejos del vocabulario filosófico y religioso griego. Entre los poetas se usa libremente para expresar la divinidad, bien como sinónimo de *theós* (Homero), bien como designación de seres divinos de rango inferior a los *theoí* (Hesíodo), o bien como hijos simplemente de los dioses (cf. Platón, *Apol.* 27b-e). La caracterización aquí de Eros, por parte de Diotima, como démon hay que entenderla como entidad metafísica cósmica intermediaria entre los dioses y los hombres [...]» (in Platón, *Diálogos*; vol. III. Madrid: Gredos, 1986; pp. 246-247, nota 95).

gênio, Sócrates, porque todo o gênio está entre o que é mortal e o que é divino. / – ¿E qual é a função dos gênios? / – Serem os mensageiros e os intérpretes dos homens para os deuses e dêstes para os homens. ...Preenchendo o intervalo que separa o homem de **Deus**, os gênios unem o grande Todo a si mesmo” (Sn).

A seu ver, nessa qualificação encontra-se a «definição do gênio humano» (*Idem*), comentário através do qual Scarlatti inscreve, definitivamente, a cesura entre a «concepção mítica» (*Ibidem*: 12) e a sua contemporaneidade, à qual – não podendo ser vedada a hipótese de se imaginar abrigada «sob um ideal» sem o que «a vida seria repugnante» (cf. *Ibidem*: 49) – tal ideal («a poesia [enquanto] compensação estética da vida trágica», cf. *Ibidem*: 13) deverá ser reproposto «[s]ob a lupa da ciência», em querendo continuar, na modernidade, «a preencher uma necessidade do espírito humano» (cf. *Idem*). É precisamente como imagem do efeito dessa possibilidade de religação, tão ‘consciente’ quanto apaixonada, entre o uno e o diverso – *i.e.*, Eros – que o crítico refigura o homem na ousadia e sacrifício de Prometeu – aquele que anuncia que «o reino de Júpiter-destino acabará» (*Idem*) –, em contraponto ao vaticínio fatal que Nietzsche ecoara através de Sileno:

[n]ão se trata de uma inversão ilusória das palavras do Sileno, mas de aceitar que, uma vez no mundo, o homem deve lutar pela realização da profecia animadora de Prometeu: “o reino de Júpiter-destino acabará”. Como observou Péladan, na sua *Origem e estética da tragédia grega*, “Nietzsche extasia-se sobre a *Idéia sublime do pecado eficaz*; identifica Eva, o inconsciente, a Prometeu, o previdente, e traduz o mito pela necessidade do crime imposta ao indivíduo que pretende elevar-se até o Titã. Ora, o pensamento dionisíaco é mais profundo: o indivíduo que se liberta da lei da espécie salva a colectividade, sacrificando-se” (*Idem*; cf. *supra*, nota 214).

3.2 ≠ Desenreda-se ‘o papel superior da palavra’

Após o pensamento socrático, vem o cristianismo. E o homem, impelido pela espiritualidade cristã, leva a música desde a dança à sinfonia. Seguindo êste esforço de interiorização da obra de arte, contempla-se o sentimento cristão unido à beleza grega nas composições de Beethoven. Da música sinfônica à poesia lírica desaparece, por momentos, o respeito pela continuidade do tempo. Num vôo genial, o poeta do Hamlet, inconscientemente, criava o movimento sinfônico inteligível. Mas, social e moralmente, a sua obra ficou distante de nós. Porque a musicalidade das suas tragédias, inegável, era ainda, dêsse ponto de vista, ante-beethoveniana. Uma vez indicado o vigor musical do lirismo, é forçoso desenredar o papel superior da palavra. Da reacção contra as teorias paradoxais de Gordon Craig, ela ressalta como a verdadeira sur-marionnette, disciplinada e flexível. Partindo do êrro wagneriano, determina-se o lugar geométrico do ritmo unitário. Naturalmente, o problema da fusão das artes reconduz às conclusões do meu livro Idéias de Outros.

Eduardo Scarlatti, «Prolegómenos», *A religião do teatro* (1945^{2r}, 1929: 13)

Terminou-se o subponto anterior, verificando que Scarlatti intentava fechar definitivamente a discussão a que submetera o dualismo nietzschiano, invocando a autoridade do Joséphin Péladan, através, sobretudo, de uma conclusão formulada pelo polígrafo e esoterista francês em *Origine et esthétique de la tragédie*, uma sua obra de 1905: «[...] o pensamento dionisíaco é mais profundo: o indivíduo que se liberta da lei da espécie salva a colectividade, sacrificando-se»²²⁰. Tal escolha é particularmente interessante, porquanto Péladan (cf. 1905: 37-38) – ao elogiar o auto-sacrifício de Prometeu como adiantamento da emancipação do homem, escravizado à lei da espécie, tutelada por Zeus²²¹ – atinge, refutando-o, o cerne da leitura duplamente ambígua que Nietzsche propusera da mesma tragédia de Ésquilo, *Prometeu agrilhado*²²²: «[t]he double essence of Aeschylus’ Prometheus, his simultaneously Apolline and Dionysiac nature, could therefore be expressed like this: ‘All that exists is just and unjust and is equally justified in both respects.’» (Nietzsche, 1999, 1872¹:

²²⁰ «La pensée dyonisiaque est plus profonde: l’individu qui s’affranchit de la loi d’espèce sauve le collectif, en se sacrifiant» (Péladan, 1905: 38).

²²¹ «Selon la Norme, le feu devait un jour descendre de l’empyrée pour le bien de l’homme; ce jour lointain, Prométhée le devance; son délit ne consiste pas dans l’acte même, mais dans l’heure. Les émancipateurs agissent avec violence» (*Idem*).

²²² *Et pour cause*, tragédia que Eduardo Scarlatti traduzira e prefaciara entretanto, em 1942 (cf. Ésquilo, 1995, 1942¹) e que citará na edição revista de *A religião do teatro* (cf. 1945^{2r}, 1929: 47, nota 4).

51). Antes, mas também neste capítulo 9 de *A origem da tragédia*, o filósofo alemão considerara ‘sublime’ a «Aryan conception» da «true Promethean virtue», justamente quando a fazia residir no «*active sin*» do titã, ou seja, «he commits a great wrong and suffers», ao invés do «Semitic myth of the Fall, where the origin of evil was seen to lie in curiosity, mendacious pretence, openness to seduction, lasciviousness, in short: in a whole series of predominantly feminine attributes» (cf. *Ibidem*: 50-51. *SdA*). Ora, um entendimento do Prometeu esquiliano em que a respectiva *hybris* abre caminho à ascese redentora da humanidade e não apenas à repetição cíclica de uma luta pela (des)individuação – «the ethical foundation of pessimistic tragedy», a qual espelha «the primal contradiction hidden within the things of this world» (*Ibidem*: 50) –, adequa-se particularmente à incessante busca de Scarlatti de uma calha modernista estável para fazer correr a nova ‘religião’ do Eros (conceito que – como se viu – entende quer como síntese, quer como processo, *i.e.*, como via única para o homem decaído reencontrar o Ideal).

À maneira de um epílogo, tal encerramento é graficamente expresso pela inserção de uma esquematização do seu ‘universal de modernidade’²²³ – esquema esse cuja reprodução se adia para a Conclusão (v. *infra*), dada a sua íntima relação com os resultados do método e prática críticas defendidas por Scarlatti – e, ainda, pela transição para o ponto 4 do índice contínuo de *A religião do teatro*, intitulado «*A substância trágica, a poesia. – Eros, o vencedor do tempo. – A arte poética como necessidade humana.*» (1945^{2r}, 1929: 53)²²⁴.

Ao derrogar a ‘grande intuição’ de Nietzsche, é previsível, contudo, que Scarlatti tenha tomado consciência de que se arriscava a ser devolvido ao passado, caso não alcançasse gizar um modo claro para distinguir entre os pressupostos do fazer teatral que vinha alvitrando e os do quadro catártico, pintado pelo naturalismo, socialmente comprometido, de Émile Zola. A possibilidade dessa ameaça antimoderna se ter agigantado ganha particular verosimilhança, lembrando que – ainda em 1945 – Scarlatti compartilhava com o escritor francês a expectativa de que a almejada redignificação do homem pudesse advir da utopia socialista. Frisa-se esta data, na medida em que, na edição desse ano de *A religião do tea-*

²²³ Enunciado – como já se viu (cf. *supra*, subponto IV: 3.1) – na sua frase: «[j]ulgo, pois, completar o *mito da criação artística*, dizendo que a *evolução progressiva da arte é o resultado da consubstanciação do “espírito apolíneo” e do “espírito dionisiaco” – provocada pela sublimação erótica*» (*Ibidem*: 51).

²²⁴ O ponto anterior, que abre o capítulo «A sinfonia das ideias», recebe o título de «*A revelação de Nietzsche sobre o espírito da tragédia. – Apolo e Dioniso. – Eros, o gênio humano*» (cf. *Ibidem*: 45-51).

tro, Scarlatti introduzira na conclusão de «Prolegómenos» uma correcção de significativo alcance político. Assim, no excerto que agora se transcreve, onde em 1945 se lerá «*sonhado por alguns artistas e pensadores*», lia-se, em 1929, «*sonhado por alguns propagandistas russos*»:

[o]u o homem torna a aspiração de disciplina e ordem adaptável ao ideal de amor comum sonhado por alguns *artistas e pensadores*, ou a nossa civilização perecerá, talvez – *¿quem sabe?* – para nunca mais reviver. “*Abraçai-vos, milhões de Seres*”. A obra-prima digna da nossa época forma-se nesta religião: ou a harmonia subjacente na obra de Beethoven se converte num facto ou a arte será expulsa da comunhão dos homens (*Ibidem*: 15. Sn).

Poder-se-ia imaginar que tal rasura dos ‘propagandistas russos’ reflectisse a cautela avisada de quem, certamente, não queria que o seu livro viesse a ser apreendido pela Censura. Conjectura-se, no entanto, que, face ao que escrevera na já citada «Mensagem de um veterano», o novo texto prefacial que acrescenta a *A religião do teatro*, na segunda edição de 1945 – «[e]is o ditame – e o modêlo – estrutural da construção sinfónica: “*abraçai-vos, milhões de seres!*” (fórmula paralela à de Marx – “*milhões de proletários, uni-vos!*” – com vista ao agrupamento da nova cruzada)» (*Ibidem*: 19)²²⁵ –, a modificação resultasse do seu progressivo desencanto com outro socialismo que não fosse um «renôvo» social idealista, já denunciado como uma forma de socialismo «conservador ou burguês», por Marx e Engels, no mesmo *Manifesto do Partido Comunista* que é encerrado pela frase «Proletários de todos os países, uni-vos!», precisamente a que é citada pelo crítico, numa curiosa versão. Relembrando-se que Scarlatti deixara *O diabo* quando o semanário radicalizou à esquerda (cf. *supra*, nota 157), é provável que o seu (involuntário?) desvio ‘feuerbachiano’ merecesse de Engels reparo semelhante ao que dirigira ao autor de *A essência do cristianismo*, no texto de 1886, «Ludwig Feuerbach e o fim da filosofia clássica alemã»²²⁶. Que a

²²⁵ Bom conhecedor da música de Beethoven, é provável que Scarlatti tenha colhido o verso «Seid umschlungen, Millionen!» no poema cantado no quarto andamento da sua nona sinfonia e não directamente da ode «An die Freude» (1785), de Friedrich Schiller.

²²⁶ «Veio então a *Wesen des Christenthums* de Feuerbach. Com *um só golpe*, pulverizou a contradição, ao pôr de novo no trono, sem rodeios, o materialismo. A Natureza existe independentemente de toda a filosofia; ela é a base sobre a qual nós, homens, nós mesmos produtos da Natureza, crescemos; fora da Natureza e dos homens não existe nada, e os seres superiores que a nossa fantasia religiosa criou são apenas o reflexo fantástico do nosso próprio ser. O encantamento foi quebrado; o “sistema” foi feito explodir e atirado para o lado, a contradição, porque existente apenas na imaginação, foi resolvida. – Uma pessoa tem, ela própria, que ter vivido o efeito libertador deste livro, para fazer uma ideia disso. O entusiasmo foi geral: momentaneamente fomos todos feuerbachianos. Quão entusiasticamente Marx saudou a nova concepção e quanto ele – apesar de todas as reservas críticas – foi por ela influenciado, pode ler-se na *Heilige Familie*. Mesmo os erros do livro contribuíram para o seu efeito momentâneo. O estilo beletrístico, em certas passagens mesmo empolado, as-

anarquia das «paixões desabridas» não entusiasmava o seu ânimo pouco dado a revoluções inconsequentes, torna-se claro no aviso do crítico que encerra o preâmbulo agora mencionado, em que se supõe ter querido aludir à experiência da primeira República:

[c]abe [à *juventude*] reacender entusiasmos, encetar o renôvo. Mas – cuidado! – a ausência de auto-crítica em nossos pais, as suas ambições falazes, a anarquia das suas paixões desabridas, sem finalidade útil, permitiram a falsos messias apunhalar por pouco, sem remédio – a liberdade e a cultura (*Ibidem*: 21).

Diante do risco evidente de assim se deixar confinar num beco sem saída, ameaçado pelo espectro de uma indesejada assunção teórica fosse de uma estesia nostálgicamente passadista – o que o reduziria a um entomólogo de almas simbolista, que afinal tão-somente interiorizava o olhar acurado de Zola –, fosse do materialismo – tornando-se em propagador da «libertação da humanidade por intermédio do “amor”» ‘naturalista’, «fraqueza» que Engels recriminara a Feuerbach –, Scarlatti prossegue a investigação de Eros, como via possível de fundamentar cientificamente o «*papel superior da palavra*» (*Ibidem*: 13).

Já seccionado da «*concepção mítica*» (*Ibidem*: 12) e atribuído ao homem tanto como seu motor quanto seu horizonte de superação («[h]á uma parcela de acção ininterrupta que constrói a individualidade e, ao mesmo tempo, sublimando-se, pode torná-la transparente até a contemplação da harmonia total», *Ibidem*: 50-51) – num movimento complexo em que, simultaneamente, o homem se diferencia de «Deus», através do «princípio nobre da moral e da simpatia humanas», herdado da Grécia clássica (*Ibidem*: 49)²²⁷ – Eros é, neste passo, designado por Scarlatti como a **partícula** que, ao transfigurar o «*instinto uma consciência*» (cf. *Ibidem*: 50. *SdA*), assegura a «unidade articulada do real», ou seja, a atribuição de um **sentido** a uma realidade que, não deixando de ser ‘una e diversa’, tal como a apresentara Jaques Chevalier (cf. *Ibidem*: 49, nota 3. V. *supra*, subponto IV: 3.1), sintetiza

segurou-lhe um público numeroso e, de qualquer modo, foi um refrescamento após longos anos de hegélise abstracta e abstrusa. O mesmo vale para o excessivo endeusamento do amor que, perante a soberania tornada insuportável do “pensar puro”, encontrava uma desculpa, se é que não justificação. Mas, o que não devemos esquecer [*é que*]: precisamente, a estas duas fraquezas de Feuerbach se ligou o “socialismo verdadeiro” que, desde 1844, se espalhou pela Alemanha “cult” como uma praga, o qual no lugar do conhecimento científico pôs a frase beletrista, no lugar da emancipação do proletariado pela reorganização económica da produção pôs a libertação da humanidade por intermédio do “amor”, em suma, se perdeu na beletrística e em transportes amorosos desagradáveis...» (cita-se a tradução de José Barata-Moura, segundo o texto da edição de 1888, disponível *online* in <https://www.marxists.org/portugues/marx/1886/mes/fim.htm#tr11>).

²²⁷ Faz-se notar que, quando Eduardo Scarlatti decide – na já citada tradução de *O banquete*, de Platão (cf. *supra*, subponto IV: 3.1) – verter o original ‘deuses’, no plural, por ‘Deus’ – no singular e em maiúscula –, antecipa, subtilmente, que o monoteísmo cristão desempenhará um relevante papel no sistema teórico que desenvolve em torno de Eros.

harmoniosamente o que em Nietzsche fora apresentado como dialéctica neutralizada e neutralizante: «‘[a]ll that exists is just and unjust and is equally justified in both respects.’» (Nietzsche, 1999, 1872¹: 51).

Podendo ser tomada por uma variante sinonímica de «parcela» – palavra que Scarlatti utiliza na frase subsequente, para designar essa mesma realidade –, o termo «partícula» volve-se aqui em conceito: «como **partícula** activa – resultante da pulverização da unidade – nós vivemos submetidos às leis de relatividade; mas, como reflexo do ser-único ao qual aspiramos, somos estranhos a elas» (*Ibidem*: 60. *Sn*).

Páginas antes, Scarlatti admitira que «[a]s conquistas modernas da físico-química levaram a um conhecimento íntimo da matéria e à sua subdivisão em graus elevadíssimos. Não cabe o problema na índole dêste trabalho, e falta-me por completo a competência para me aventurar em tais domínios» (*Ibidem*: 58, nota 1). Embora, como militar e engenheiro naval, não fosse previsivelmente especialista no tema, ao entender como necessário considerar «as grandes aquisições da ciência moderna» – v.g., a «subdivisão extrema da matéria [...] ao domínio intelectual da *unidade da substância*» – para interpretar «*racionalmente* [...] a essência das coisas» (*Ibidem*: 58), o crítico posiciona-se já não apenas como mais um revivalista do Simbolismo, para os quais a intuição de mundo(s) para além do visível os conduziu à sua experienciação alegórica, mas como um intelectual modernista, que não prescinde da ponderação objectiva desse dado novo:

[t]he existence of invisible phenomena that might be intuited by the sensitive artist or poet was already a staple of Symbolist theory, supported by the later nineteenth-century revival of idealist philosophies, a general openness to mysticism and occultism in the period, and the growing dissatisfaction with positivism’s reliance on sense data alone. In 1895, however, everything changed with Röntgen’s discovery of the X-ray. An invisible world beyond human perception was no longer a matter of mystical or philosophical speculation, but was now established empirically by science (Henderson, 2007: 384-385).

A subtracção à história e espaço gregos de Apolo e Dioniso e a sua metamorfose em «two creative elements» (cf. Mozejko, 2007: 20) – ou seja, e nas palavras de Scarlatti, a eventualidade, intuída por Friedrich Nietzsche, de neles personificar o «extraordinário antagonismo» que, «tanto na origem como nos fins», teria existido no «mundo grego» entre «a arte plástica, apolínica» e «a arte despida de formas, a música, a arte de Dioniso» (cf. *A origem da tragédia*, apud *Ibidem*: 46) – justifica, suficientemente, a decisão do crítico de, apesar das reservas que lhe levantará, iniciar o capítulo «A sinfonia das ideias» pelo

cumprimento do plano trabalho antecipado em «Prolegómenos»: «[p]rimeiramente, reproduz-se a tese de Nietzsche sobre a origem do espectáculo trágico e sem a qual andaríamos às cegas entre as obras monumentais do teatro helénico» (cf. *Ibidem*: 12).

No entanto, ao procurar, através de Erwin Rohde, alargar as potencialidades dionisíacas da «construção mítica» (*Ibidem*: 55)²²⁸ que «a substância plástica, ao mesmo tempo divina e humana – Eros» (*Ibidem*: 12) fomentara na Antiguidade – propósito clarificado em nota, quando enfatiza que «[o]s gregos faziam a distinção entre *Eros vulgar* e *Eros sublime*» (*Ibidem*: 51, nota 3) –, Scarlatti demonstra que a tentativa para ultrapassar Nietzsche excede a discordância filosófica, pois que nela se antecipa o deslizamento da sua investigação para as questões da libido e da relatividade que, iconicamente por si consubstanciadas nas figuras de Sigmund Freud e Albert Einstein, considera – já «como *realidade orgânica*» (*Ibidem*: 55) – as sucessoras contemporâneas de Eros enquanto dinamizador da relação entre Apolo e Dioniso: «[n]este momento procura-se, na fisiologia da actividade do sexo, não a metafísica do amor nas relações individuais, mas a expansão da energia criadora; trata-se de reconstruir, sobre novos conhecimentos, toda a missão do Eros helénico» (*Ibidem*: 53). Eduardo Scarlatti caracteriza, assim, o segundo grande momento do «*vigor musical do lirismo*» que individuara nos «Prolegómenos» (cf. *Ibidem*: 13):

[a]o princípio, Dioniso, Apolo e Eros são divindades pagãs. A expansão religiosa une-se ao rito do sexo. Seguidamente, Apolo e Dioniso desaparecem num plano secundário. Trata-se de analisar a substância poética. Eros retorna o seu lugar; mas agora como realidade orgânica. Sob a lupa da ciência, a poesia, continuando a preencher uma necessidade do espírito humano, torna-se uma compensação estética da vida trágica (*Idem*).

Ora, através deste excerto, começa a tornar-se claro que o jogo do autor de *A religião do teatro* com um conceito ambivalente de tempo lhe serve, afinal, um duplo e complexo objectivo. Assim, em primeiro lugar, poder-se-á concluir que Scarlatti visa subtrair o conceito de teatro à sua consecutiva problematização temporal, nomeadamente no âmbito da teorização sofrida pelos géneros literários durante a vigência da poética clássica, para substituir o lugar distinto que, face à narrativa e à lírica, lhe fora unânime e continuamente atribuído²²⁹, por uma sua reclassificação enquanto «poesia» – ou, mais exactamente,

²²⁸ Ou «concepção mítica», nos «Prolegómenos» (cf. *Ibidem*: 12).

²²⁹ García Berrio & Huerta Calvo (1992: 199) sublinham a relativa estabilidade do género, na sua tendência ontológica que alcança até a contemporaneidade: «[...] tal vez sea el teatro el género más conservador e inmóvil, aquel en que, a un nivel sustancial, menos cambios se han operado. Pues [...] casi todas las

como ‘poesia *vivida*’, «a mais bela prova da aristocracia humana» –, a qual «pela sua semelhança – a mais completa – com o nosso ser espiritual, é o condutor supremo da arte»:

[e]la diz, simultâneamente, a realidade inconsciente e a revelação apolínica – a *sensação* e a *percepção*. É música – ou poesia pura como pretende Bremond. Porém, é muito mais: pela permeabilidade das suas imagens inteligíveis, provoca uma corrente de harmonia dentro do nosso ser – é a imitação total da energia criadora da universalidade do homem. E quando a esta imitação literária se ajunta a *interpretação*, a arte oferece-nos o espectáculo das suas fontes. Deixa de ser *imaginada* para ser *vivida* (cf. *Ibidem*: 58-59. *SdA*).

Em tal trânsito, é difícil não suspeitar da influência – mesmo que indirecta, já que Scarlatti nunca cita o filósofo alemão – da ‘transferência simbólico-referencial das modalidades genológicas’, designação atribuída por García Berrio & Huerta Calvo (1992: 30) ao processo de releitura dos géneros literários, levado a cabo por Georg Wilhelm Friedrich Hegel, na sua obra *Estética* (1818-1829)²³⁰. Evitando o desenvolvimento de uma hipótese que, só indirectamente, poderá clarificar o pensamento de Scarlatti, não pode rasurar-se, todavia, que, aqui, o crítico aplica ao teatro «[e]l conocido principio hegeliano de que el arte [es] la representación sensible de la idea y una de las vías, por tanto, de aproximarse al despliegue de lo Absoluto», através do qual «emplaza la relación del hombre con la realidad en el centro de la peculiar transfiguración cognoscitiva del arte», dado que «[l]o peculiar del proceso artístico es que se produzca una transformación que “aleja el entendimiento meramente abstracto y coloca en su lugar la determinación real”» (*Ibidem*: 31):

[p]artiendo pues del esquema tradicional clasicista de la mimesis como instrumento de modelización simbólica de la realidad – de lo objetivo, o mejor de la realidad objeto –, el mayor esfuerzo del Hegel intensamente penetrado por la cultura y la sensibilidad románticas de las *Lecciones de Estética* se emplaza en la modulación ilimitada del trayecto íntimo – subjetivo si se quiere – de la imaginación simbolizante poética. Es con esta inquisición, profunda y más que justificada, sobre el espacio en que se resuelve la instancia transfigurante de la simbolización referencial poética con la que se corresponde, a nuestro juicio, la iniciativa hegeliana de transferir la tipología tradicional de las modalidades expresivas de representación literaria a una nueva doctrina dialéctica de los géneros como formas alternativas de focalización simbólica (*Ibidem*: 33).

innovaciones que se pretenden radicales en el teatro del siglo XX no son, en el fondo, sino tentativas por recobrar lo que Henri Gouhier llamó “la esencia del teatro”, por volver – como propuso Nietzsche – al origen de la teatralidad primitiva».

²³⁰ Na bibliografia, García Berrio & Huerta Calvo (cf. 1992: 244) informam citar a *Estética* (*Vorlesungen über die Ästhetik*), de Hegel, a partir da tradução espanhola de A. Llanos (Buenos Aires: Siglo XX, 1986) e da tradução francesa de S. Jankélévitch (Paris: Flammarion, 1979).

Também quando classifica a ‘poesia *vivida*’ como «a mais bela prova da aristocracia humana» presume-se que Scarlatti poderia querer referir-se ao teatro como ‘síntese’ histórica, resultante da superação da ‘tese’ lírica e da ‘antítese’ épica. Cruzando as teses sobre a modernidade de Brian McHale (1987) e de Eduardo Prado Coelho (2004), poder-se-ia, então, sugerir que o crítico não só privilegiou «the question of cognition» face ao «problem of existence»²³¹, como tornou Eros, ou seja, o motor da ‘interpretação’ e do próprio ‘movimento’ «das grandes realidades interiores» (cf. 1927: 14), na (sua) ‘particularidade’, que intentou universalizar como única chave do acto teatral²³².

²³¹ Antítese em que, com agudeza, Mozejko (cf. 2007: 13) sintetiza a tese que McHale defendeu em *Postmodernist fiction*, obra de 1987, sobre a alteração de dominante entre o modernismo e o pós-modernismo «[...] McHale formulates two different dominants for modernist and postmodernist fiction. The first one is of an epistemological nature and in the second, ontological features clearly prevail. In other words, the transition from modernism to postmodernism implies a shift from the question of cognition to the problem of existence» (Mozejko, 2007: 13). Utilizado por Mozejko não para secundar a tese nele recompilada, mas «to demonstrate how the attempts to deal with postmodernism constitute a prerequisite to examine the period which preceded postmodernism» (*Idem*), este resumo cita-se aqui, por duas razões: porque sinaliza o contexto em que a discussão acerca do (pós)modernismo se torna produtiva, já que pressupõe a distinção entre os conceitos de modernismo / modernidade *versus* pós-modernidade / pós-modernismo – *v.g.*, um enquadramento cultural de uma sucessão, ou mesmo, de uma reacção **poética**, e não uma moldura temporal de superação do passado através de uma «hypothetical writing of the future» (cf. McHale, 1987: 5) –; e na medida em que, nele, se convoca a tese de McHale – aqui acolhida – a qual, na sua condensação iluminadora, não só subsume as diversas num único par mínimo ultrapassa «[w]ith the help of this conceptual tool, we can both elicit the systems underlying these heterogeneous catalogues, and begin to account for historical change».

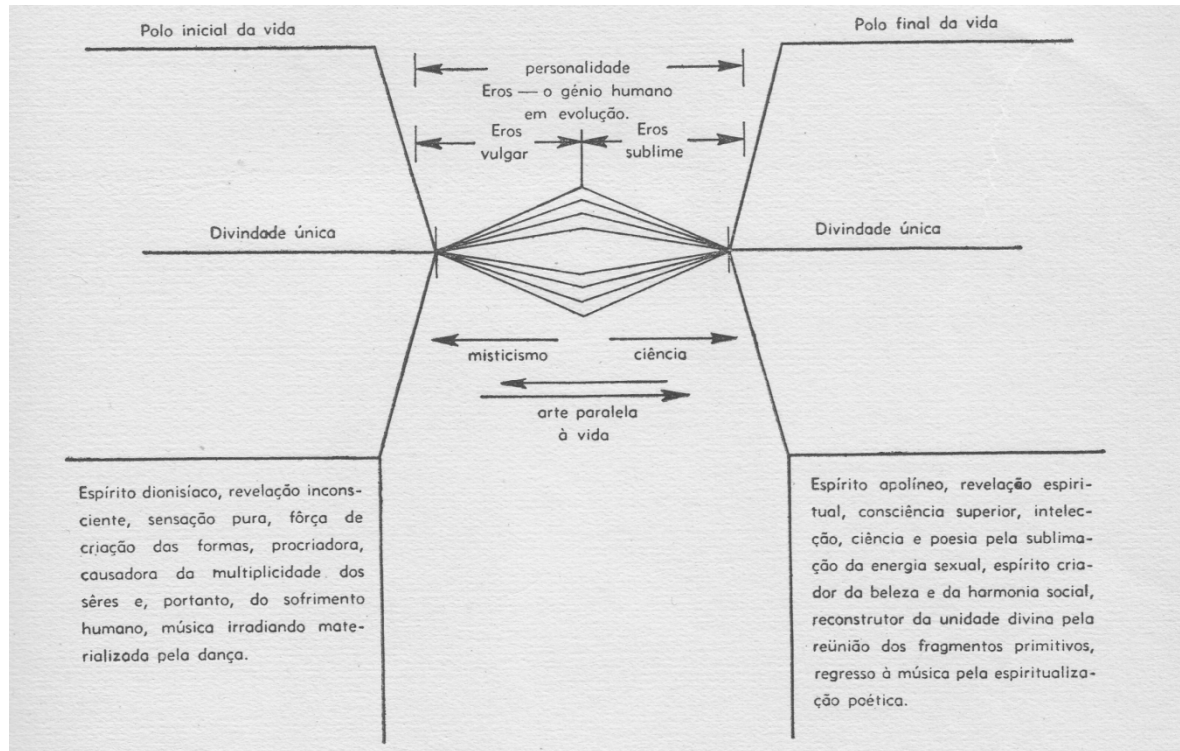
²³² «O universal da modernidade alicerçava-se na convicção política de que qualquer grupo particular legitimava a sua afirmação em nome de um ideal generalizável a toda a sociedade. E, tendo em conta as equivalências que na modernidade se estabelecem entre o político e o estético, podemos também dizer que qualquer particularidade se legitimava em nome de valores potencialmente universalizáveis» (Coelho, 2004: 119-120).

CONCLUSÃO



≠ O ELOGIO DOS PÁSSAROS:

UMA VIA DE DUPLO SENTIDO PARA A CRÍTICA JORNALÍSTICA DE TEATRO



«Julgo, pois, completar o mito da criação artística, dizendo que a evolução progressiva da arte é o resultado da consubstanciação do “espírito apolíneo” e do “espírito dionisíaco” — provocada pela sublimação erótica. / Poderá, então, explicar-se, em síntese, êste conceito, no seguinte esquema»

Eduardo Scarlatti, *A religião do teatro* (1945^{2r}, 1929: 51)

Uma mulher muito bela aproxima-se da costa, num pequeno bote a motor, que guia sozinha. A enquadrá-la, uma apaziguadora disseminação cromática de verdes e cinzentos que irradia desde o dourado pastel do seu penteado, elegantemente negligente, afectando a sua maquilhagem, o triângulo do vestido que se descobre sob um soberbo casaco de peles, a incharacterística paisagem rural de que se afasta, o entardecer nublado, o enrugamento manso da água. O ronronar do motor não distrai o olhar trocista da mulher, que só se altera, num trejeito estudado, quando, na margem de que se aproxima, vislumbra um homem, tão descontraidamente desalinhado como os aparelhos amontoados no cais. E é então que tudo

muda. O desfecho de uma sequência de sedução, na sua previsível alternância de campo / contracampo, é interrompido pelo voo picado de uma gaivota que fere a mulher na testa e a faz sangrar. E logo a ela, que, numa sumptuosa gaiola dourada, acabara de oferecer à jovem irmã daquele homem dois encantadores periquitos (*'lovebirds'*, em inglês). Teria o mundo entrado em desconcerto, mudando-se a natureza de seres leves que não 'passam despercebidos diante de Deus', pois «não semeiam nem colhem, não têm despensa nem celeiro, e Deus alimenta-os» (cf. Lc, 12, 7; 24)? Como é que pacíficos descerebrados – e em nome de quem ou de quê – decidiram executar uma imperscrutável justiça?

Após a redacção desta tese, é difícil assistir a esta breve sequência de *The birds*, o filme que Alfred Hitchcock realizou em 1963, sem refigurar no espanto de Melanie Daniels e de Mitch Brenner – a mulher e o homem que a protagonizam – a surpresa indagadora do encenador (ou do dramaturgo, ou do actor ou mesmo do académico) ao sentir-se bicado por um crítico, afinal, não mais do que um entre os espectadores, que ele supusera existirem para observarem a sua obra a uma distância prudente e, se agradados, chilrearem alegremente a maravilha das gaiolas douradas das suas ficções (Steiner).

Para nomear tal alvoroço Manuel Gusmão (cf. 2011: 175-176) recorreu ao vocábulo 'desajuste', enfatizando, todavia, que a «crítica sofre e participa» de um estranhamento gerado pelo próprio «acontecimento enunciativo da poesia», pois 'o poema cria o seu próprio contexto'. Dito de outro modo, a gaivota só pôde atacar Melanie porque ela se recusou a permanecer em São Francisco e – na sua indelével caracterização de mulher sofisticada ('determinada' pelo cabelo dourado, pelo casaco de peles, pelo elegante conjunto verde, pelo colar de ouro, pelas luvas de pele, pelos sapatos altos) – decidiu (re)enunciar a modesta e pacata Bodega Bay, enquanto contexto da sua perseguição amorosa a Mitch. Assim começou o poema nas «suas determinações poéticas e retóricas, estéticas e cognitivas, culturais e ideológicas» e assim se inaugurou, também, a impossibilidade de manter a salvo os *'lovebirds'*, na sua gaiola dourada.

Se a inevitabilidade da crítica no próprio fazer da arte é a primeira conclusão desta tese, a auto-reflexividade da linguagem em que ela assenta assegura, outrossim, que «a cognição ou a produção de sentido / ou valor» nela visada já constitui, em si mesma, um gesto teórico (cf. Gusmão, 2011: 55). Esse foi o ponto, aliás, que se discutiu no primeiro capítulo, intentando esmiuçar duas possibilidades diferentes: (i) aquela em que se analisou se a prática crítica poderia ou, até, se deveria resistir ao ocaso dos *meta-récits*, um outro

modo de formular a questão acerca da sobrevivência do projecto da modernidade, na sua articulação dinâmica entre ‘*critique*’ e ‘*criticism*’ (cf. Vattimo, 1990); e (ii) aquela outra em que se verificou se a crítica jornalística, enquanto ‘*special kind of writing*’ (cf. Serôdio, 2001a), alguma vez chegou a ter lugar nesse projecto ou se – enquanto, talvez, prefiguração do ‘*savage criticism*’ pós-moderno (cf. Vattimo, 1990) – se limitou a surpreender o sistema cultural de um modo tão inexplicável como, no filme de Hitchcock, gratuito pareceu ser o ataque da gaivota a Melanie.

Contra a opinião de Patrice Pavis (cf. 1999, 1996²: 81), quando concluiu que «não parece ser possível definir um discurso típico da crítica dramática» – modo subtil de reclamar a invenção de um ‘terceiro crítico’ –, iniciou-se a exploração do primeiro sentido da via em que se desloca a crítica jornalística de teatro, aceitando-se – axiomáticamente – que «there is no way of preventing the critic from being, for better or worse, the pioneer of education and the shaper of cultural tradition» (Frye, 1990, 1957¹: 4). Tal decisão não resultou de mero capricho, reflectindo, antes, a verosímil hipótese de todo o discurso partilhado no espaço público modelar, necessariamente, a tradição cultural. Insistir na suposição inversa acarretaria um silenciamento que torna balbuciantes as intervenções supervenientes, reduziria o teatro – à semelhança, aliás, da tendência verificada na historiografia teatral portuguesa – à incompletude de se manifestar, apenas, enquanto texto dramático e retiraria qualquer responsabilidade ética e política à crítica jornalística, assim volvida no autêntico ‘*savage criticism*’.

A revisitação, *in breve*, das duas grandes tradições reflexivas acerca do problema – a europeia, continental (mais interessada na ‘*critique*’, continuadora – como sublinha Judith Butler – da «“high Kantian enterprise”») e a anglo-saxónica (sobretudo inclinada a tornar o ‘*criticism*’ sustentado e sustentável) – demonstrou que a insistência no(s) terceiro(s) crítico(s) é um outro modo de ponderar o confronto já intuído por Northrop Frye, *i.e.*, do efectivo comprometimento do gesto crítico na modelação efectiva da cultura. No entanto, até T. S. Eliot, em 1956 (527), se deixa atemorizar pelo avanço reterritorializador da crítica universitária, duvidando da pertinência e actualidade do anterior «serious literary journalism». Mas, a ponderação – no segundo capítulo – da acção concreta desenvolvida por variadíssimos ‘*frontline critics*’ evidenciou que o (pre)conceito relativamente às suas intervenções advém, maioritariamente, de um total desconhecimento das fontes primárias, perdendo, assim, relevância teórica a oposição depreciativa entre académicos, ensaístas e crí-

ticos jornalísticos, já que será esta última designação a revelar-se mais adequada para recobrir todo o tipo de escrita que se joga na ‘autobiografia reflexiva’ a que aludia Manuel Gusmão.

Bert Cardullo demonstra suficientemente, aliás, que só mediante a prossecução desse trabalho histórico e genológico se poderá intentar gizar um cânone crítico que provoque uma efectiva rescrita da história do teatro. Ao ser aduzida esta nova abordagem do problema, tornou-se necessário discutir o modo de incluir / excluir críticos, para que se não regressasse a uma valorização anacronicamente esteticizante da crítica. Tal ‘busca de um lugar’ ancorou-se no modelo do polissistema, defendido por Itamar Even-Zohar, atendendo precisamente à possibilidade por ele aberta de descrever acontecimentos e movimentos sistémicos que, no seu conflito centro / periferia, iluminam inter-relacionalmente zonas antes totalmente sombreadas. Reconheceu-se, ainda, que só a fluidificação teórica do conceito de teatro fez emergir a performatividade inerente a todas as actividades que com ele se articulam.

Tais transformações da ‘lei’ e das ‘linguagens da lei’, já sinalizadas por Jacques Derrida (cf. Derrida & Dhombres, 2005, 1997: 7) – e relembre-se o ‘diálogo’ reclamado por um Isabel Capelo Gil (2012) – confirmaram que a crítica jornalística habita num território *in between*, que instancia, prestando-se, desse modo, à detecção de uma *liminal-norm*, quer através do reconhecimento da sua capacidade transgressora – insubmissa face tanto ao sistema artístico, quanto ao sistema universitário ou ainda à crítica de literatura, seu ponto de partida –, quer admitindo a sua potencialidade de resistir à hegemonia daqueles dois sistemas.

Quando, no capítulo terceiro, se iniciou a exploração do segundo sentido da via em que se desloca a crítica jornalística de teatro – olhando com particular atenção o caso português –, verificou-se que a sua indiscutível extemporaneidade, face à já sustentada robustez de outras metacríticas, indiciava, simultaneamente, um (ainda muito) precário reconhecimento da questão. Ora, o esforço desenvolvido no capítulo quarto visou, portanto, enrugando mais esta tela ainda por explorar. Atendendo, precisamente, à incipiência reconhecida, concentrou-se a análise na aquilatação da modernidade do pensamento de Eduardo Scarlatti, não tanto para o posicionar enquanto tal, mas, sobretudo, para provar que o principal resultado do seu método crítico – entendido este como um permanente vai-e-vem entre ensaio e crítica jornalística – só pode ser valorizado enquanto contributo polissistémico que, exorci-

zando determinado fazer teatral, contribuiu objectivamente, pelo seu posicionamento temporariamente central, para a alteração substantiva do mesmo (no limite, poder-se-ia entender o seu ‘esquema’ destaque em epígrafe como um ‘manifesto’ que veio a ser acolhido).

Faltaria agora editar criticamente os seus textos críticos e densificar, em cada caso concreto, como é que esse manifesto se disseminou quer ‘inter’ quer intrassistemicamente. Adiado esse programa para um indispensável prosseguimento da investigação, acrescenta-se que a documentação deixada inédita por Scarlatti – nomeadamente as suas memórias, redigidas já no final da sua vida – se não viria alterar o valor da série discursiva aqui estudada, permitiria aceder à evolução de um pensamento, que – pelo que se deixou registado – se caracteriza por uma invulgar singularidade na reflexão metateatral portuguesa e, assim, justifica plenamente o elogio da revolta dos pássaros.

BIBLIOGRAFIA



- AAVV (2009), *The American theatre reader / Essays and conversations from American theatre magazine*; foreword by Paula Vogel. New York: The Communications Group.
- ACKERMAN, Alan & PUCHNER, Martin (eds.) (2006), *Against theatre / Creative destructions on the Modernist stage*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan (*Performance interventions*).
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max (2002, 1947²; 1944¹), *Dialectic of Enlightenment / Philosophical fragments*; edited by Gunzelin Schmid Noerr; translated by Edmund Jephcott: Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften: Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940–1950* (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1987) / *Philosophische Fragmente* (1944¹) / *Dialektik der Aufklärung* (1947²). Stanford: Stanford University Press (*Cultural memory in the present*).
- ADORNO, Theodor W. (1983, 1955¹), *Prisms / Studies in contemporary German social thought*; translated from the German by Samuel and Shierry Weber: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Cambridge, MA: MIT.
- ADORNO, Theodor W. (1996, 1970¹), *Aesthetic theory*; Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, editors; newly translated, edited, and with a translator's Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press (*Theory and history of literature*; 88).
- ADORNO, Theodor W. (2008, 1970¹), *Teoria estética*; ed. póstuma de 1970, por Gretel Adorno & Rolf Tiedemann; tradução de Artur Morão: *Ästhetische Theorie*. Lisboa: 70 (*Arte e comunicação*; 14).
- ALLAIN, Paul (1997), *Gardzienice / Polish theatre in transition*. Amsterdam: Harwood Academic (*Contemporary theatre studies*; 22).
- ALLAIN, Paul & HARVIE, Jen (2006), *The Routledge companion to theatre and performance*. London / New York: Routledge.
- ALLEN, Graham (2003), *Roland Barthes*. London / New York: Routledge. (*Critical thinkers*).
- ALLEN, Robert C. (ed.) (1992²), *Channels of discourse, reassembled / Television and contemporary criticism*. London / New York: Routledge.
- ANGLADE, Sandrine (1998), *Les journalistes, critiques de théâtre / Émergence et construction d'une identité professionnelle / Histoire de l'Association de la Critique Dramatique et Musicale (1899-1937)*; thèse de doctorat, présentée à l'Université de la Sorbonne Nouvelle / Paris III (Sciences de l'Information et de la Communication), sous la direction de Michael Palmer. Paris: édition à compte d'auteur / imp. Diffusion ANRT / Thèse à la carte.
- ARAGAY, Mireia et al. (eds.) (2007), *British theatre of the 1990s / Interviews with directors, playwrights, critics and academics*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan.
- ASHCROFT, Bill et al. (eds.) (1995), *The post-colonial studies reader*. London / New York: Routledge.
- ASHPLANT, T. G. & SMYTH, Gerry (eds.) (2001), *Explorations in cultural history*. London / Sterling, VA: Pluto.
- ATIA, Nadia & DAVIES, Jeremy (2010), «Nostalgia and the shapes of history: Editorial», *Memory studies*, 3 (3): 181-186.
- AUGÉ, Marc (2000, 1992), *Los 'no lugares', espacios del anonimato / Una antropología de la sobremodernidad*; traducción de Margarita Mizraji: *Non-lieux / Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Barcelona: Gedisa.
- AUSLANDER, Philip (1997), *From acting to performance / Essays in modernism and postmodernism*. London / New York: Routledge.
- AUSLANDER, Philip (ed.) (2003), *Performance / Critical concepts in literary and cultural studies*; 4 voll. London / New York: Routledge.
- AUSTIN, John Langshaw (1962), *How to do things with words / The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*; ed. J. O. Urmson. Oxford: Clarendon.
- AZEVEDO, Manuela (2009), *Memória de uma mulher de letras / Poesia, dramaturgia, ficção e ensaio jornalístico*. Lisboa: Museu Nacional da Imprensa / Afrontamento.
- BAINES, Roger; MARINETTI, Cristina; & PERTEGHELLA, Manuela (eds.) (2011), *Staging and performing / Translation text and theatre practice*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan.
- BAL, Mieke (ed.) (1999), *The practice of cultural analysis / Exposing interdisciplinary interpretation*. Stanford: Stanford University Press (*Cultural memory in the present*).

- BAL, Mieke (ed.) (2002), *Travelling concepts in the humanities / A rough guide*. Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press (*Green College lectures*).
- BALDICK, Chris (1990), *The concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford: Oxford University Press (*Paperback reference*).
- BALME, Christopher B. (2008), *The Cambridge introduction to theatre studies*. Cambridge: Cambridge University Press (*Introductions*).
- BANU, Georges (éd.) (2000), *Les cités du théâtre d'art / De Stanislavski à Strehler*. Montreuil-sous-Bois: Éditions Théâtrales / Académie expérimentale des théâtres.
- BANU, Georges (2009), *Miniatures théoriques / Repères pour un paysage de la scène moderne*. Arles: Actes sud (*Le temps du théâtre*).
- BANU, Georges (2013), *Amour et désamour du théâtre d'art*. Arles: Actes sud (*Le temps du théâtre*).
- BARA, Olivier (2008), «Éléments pour une poétique du feuilleton théâtral», in (BURY & LAPLACE-CLAVERIE, 2008: 21-30).
- BARATA, José de Oliveira (1991), *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta (*Texto de base*; 21).
- BARATA, José de Oliveira (2009), *Máscaras da utopia / História do teatro universitário em Portugal (1938-74)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BARBETTI, Claire (2009), *Ekphrastic medieval visions / A new discussion in ekphrasis and interarts theory*; a dissertation submitted to the McAnulty College and Graduate School of Liberal Arts, Duquesne University, in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy; supervised by Dr. Anne Brannen. Pittsburgh, PA: author's edition. [Online: <http://digital.library.duq.edu/cgibin/showfile.exe?CISOROOT=/etd&CISOMODE=print&CISOPTR=118984&filename=119222.cpd>]
- BARISH, Jonas (1981), *The antitheatrical prejudice*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- BARKER, Chris & GALASIŃSKI, Dariusz (2001), *Cultural studies and discourse analysis / A dialogue on language and identity*. Los Angeles / London / New Delhi: SAGE.
- BARKER, Chris (2002), *Making sense of cultural studies / Central problems and critical debates*. Los Angeles / London / New Delhi: SAGE.
- BARKER, Chris (2004), *The SAGE dictionary of cultural studies*. Los Angeles / London / New Delhi: SAGE.
- BARTHES, Roland (1964), *Essais critiques*. Paris: Seuil (*Tel quel*).
- BARTHES, Roland (1967), «Le discours de l'histoire», *Studies in semiotics / Recherches sémiotiques*, December, 6 (6): 65-75.
- BARTHES, Roland (1972), *Le degré zéro de l'écriture / suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil (*Points / Essais*; 35).
- BARTHES, Roland (1984), *Le bruissement de la langue / Essais critiques IV*. Paris: Seuil.
- BARTHES, Roland (1997, 1966¹), *Crítica e verdade*; tradução de Madalena da Cruz Ferreira: *Critique et vérité*. Lisboa: 70 (*Signos*; 14).
- BARTHES, Roland (2002, ...¹), *Écrits sur le théâtre*; textes réunis et présentés par Jean-Loup Riviere / Extraits de *Mythologies*, 1957; *Essais critiques*, 1964; *L'obvie et l'obtus*, 1982; *Le bruissement de la langue*, 1984; *Œuvres complètes*, tome I, 1993. Paris: Seuil (*Points / Essais*; 492).
- BARTHES, Roland (2002^{2r}), *Œuvres complètes*; 5 voll.; nouvelle édition, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil; vol. I: 1942-1961.
- BASÍLIO, Kelly et al. (eds.) (2007), *Concerto das artes*. Lisboa: Campo das Letras.
- BASSNETT, Susan & LEFEVERE, André (1998), *Constructing cultures / Essays on literary translation*. Clevedon: Multilingual Matters (*Topics in translation*).
- BASTOS, António de Sousa (1994, 1908¹), *Dicionário de teatro português*; versão fac-similada do *Diccionario de Theatro portuguez*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva. Coimbra: Minerva.

- BAUDRILLARD, Jean (1993, 1976¹), *Symbolic exchange and death*; with an introduction by Mike Gane; translated by Iain Hamilton Grant: *L'échange symbolique et la mort*. Los Angeles / London / New Delhi: SAGE (*Theory, Culture & Society*).
- BAWARSHI, Anis S. & REIFF, Mary Jo (2010), *Genre / An introduction to history, theory, research, and pedagogy*. West Lafayette, IN: Parlor / The WAC Clearinghouse (*Reference guides to rhetoric and composition*).
- BEASLEY, Rebecca (2007), *Theorists of modernist poetry / T. S. Eliot, T. E. Hulme, Ezra Pound*. London / New York: Routledge (*Critical thinkers*).
- BELL, Daniel (1978²), *The cultural contradictions of capitalism*. New York: Basic Books.
- BELL, David (2007), *Cyberculture theorists / Manuel Castells and Donna Haraway*. London / New York: Routledge (*Critical thinkers*).
- BENJAMIN, Walter (1993, 1920¹), *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*; tradução de Márcio Seligmann-Silva: *Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik*. São Paulo: Iluminuras.
- BENJAMIN, Walter (2004, 1927¹), *Origem do drama trágico alemão*; edição, apresentação e tradução de João Barrento: *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*. Lisboa: Assírio & Alvim (*Obras escolhidas de W. B.*; 1).
- BENNETT, Alma J. (2010), *American women theatre critics / Biographies and selected writings of twelve reviewers, 1753-1919*. Jefferson, NC / London: McFarland.
- BENNETT, Bridget & TREGLOWN, Jeremy (eds.) (1998), *Grub Street and the Ivory Tower / Literary journalism and literary scholarship from fielding to the internet*. Oxford: Clarendon.
- BENNETT, Susan (1997^{2r}), *Theatre audiences / A theory of production and reception*. London / New York: Routledge.
- BENTLEY, Michael (ed.) (2006), *Companion to historiography*. London / New York: Routledge.
- BERGER, Maurice (ed.) (1998), *The crisis of criticism*. New York: The New Press.
- BERTHIER, Patrick (19XX), *La presse littéraire et dramatique au début de la Monarchie de Juillet (1830-1836)*. Paris: édition à compte d'auteur / imp. Diffusion ANRT / Thèse à la carte.
- BERTHOLD, Margot (2001, 1968¹), *História mundial do teatro*; tradução coordenada por J. Guinsburg: *Weltgeschichte des Theaters*. São Paulo: Perspectiva.
- BESSAI, Diane (1999), «Journalist or critic? Brian Brennan at the *Calgary herald*, 1975-1988», in (WAGNER, 1999a: 336-353).
- BIAL, Henry (ed.) (2004²), *The performance studies reader*. London / New York: Routledge.
- BIAL, Henry & MAGELSEN, Scott (eds.) (2010), *Theater historiography / Critical interventions*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- BIEBRICHER, Thomas (2005), «Habermas, Foucault and Nietzsche / A double misunderstanding», *Foucault studies*, November, 3: 1-26.
- BILLINGTON, Michael (2001^{2r}), *One night stands / A critic's view of modern British theatre*. London: Nick Hern.
- BIRNBAUM, Daniel & GRAW, Isabelle (eds.) (2008), *Canvases and careers today / Criticism and its markets*. Berlin: Sternberg.
- BIRNBAUM, Daniel & GRAW, Isabelle (eds.) (2010), *The power of judgment / A debate on aesthetic critique*. Berlin: Sternberg.
- BLANC, André (1983), recensão a (DESCOTES, 1980), in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Jan.-Feb., 83e année, 1: 133-135.
- BLANKENSHIP, Mark (2008), «Should you take a critic to lunch?», *American theatre*, February: 34-37 & 69.
- BLAU, Herbert (2002), *The dubious spectacle / Extremities of theater, 1976-2000*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press.
- BLEEKER, Maaïke (2008), *Visuality in the theatre / The locus of looking*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan.
- BLOOM, Harold; DE MAN, Paul; DERRIDA, Jacques; HARTMAN, Geoffrey H.; & MILLER, J. Hillis (1979), *Deconstruction and criticism*. London / Henley: Routledge & Kegan Paul.

- BOLTANSKI, Luc (2011, 2009¹), *On critique / A sociology of emancipation*; translated by Gregory Elliott: *De la critique*. Cambridge / Maiden, MA: Polity.
- BOLTER, Jay David & GRUSIN, Richard (1999), *Remediation / Understanding new media*. Cambridge, MA: MIT.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; & SCHERER, Jacques (eds.) (2004, 1982¹), *Estética teatral / Textos de Platão a Brecht*; tradução de Helena Barbas: *Esthétique théâtrale / Textes de Platon à Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (*Manuais universitários*).
- BOUCHER, Geoff (2011), «The politics of aesthetic affect / A reconstruction of Habermas' art theory», *Parrhesia*, 13: 62-78.
- BOURDIEU, Pierre & PASSERON, Jean-Claude (1971), *La reproduction / Éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris: Minuit (*Le sens commun*).
- BOURDIEU, Pierre (2010, 1979¹), *A distinção. Uma crítica social da faculdade do juízo*; «Introdução» de Diogo Ramada Curto, Nuno Domingos & Miguel Bandeira Jerónimo; tradução de Pedro Elói Duarte: *La distinction / Critique sociale du jugement*. Lisboa: 70 (*História e sociedade*; 2).
- BOURDIEU, Pierre (2011, 1989¹), *O poder simbólico*; «Introdução» de Diogo Ramada Curto, Nuno Domingos & Miguel Bandeira Jerónimo. Lisboa: 70 (*História e sociedade*; 6).
- BOVÉ, Paul A. (1990), «Discourse», in (LENTICCHIA & MCLAUGHLIN, 1990: 177-185).
- BRANCO, João de Freitas (1989), «Entrevista / Madalena Perdigão», *São Carlos / Revista*, Maio, 9: 17-26.
- BRATTON, Jacky (2003), *New readings in theatre history*. Cambridge: Cambridge University Press (*Theatre and performance theory*).
- BRENKMAN, John (2000), «Extreme criticism», in (BUTLER, GUILLORY & THOMAS, 2000: 114-136).
- BROCKETT, Oscar G. & HILDY, Franklin J. (2010^{10r}), *History of the theatre; international edition*. Boston: Pearson.
- BROOKER, Jewel Spears (ed.) (2004), *T. S. Eliot / The contemporary reviews*. Cambridge: Cambridge University Press (*American critical archives*; 10).
- BROOKER, Peter & THACKER, Andrew (eds.) (2009), *The Oxford critical and cultural history of modernist magazines*; 3 voll. Oxford: Oxford University Press; vol. I: *Britain and Ireland / 1880-1955*.
- BROUWER, Daniel C. & ASEN, Robert (eds.) (2010), *Public modalities / Rhetoric, culture, media, and the shape of public life*. Tuscaloosa: University of Alabama Press (*Rhetoric, culture & social critique*).
- BROWN, Keith (ed.) (2005^{2r}), *Encyclopedia of language and linguistics*; 14 voll. Maryland Heights, MO: Elsevier, S&T.
- BURKE, Kenneth (1969, 1945¹), *A grammar of motives*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- BURKE, Kenneth (1969, 1950¹), *A rhetoric of motives*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
- BURKE, Kenneth (2003), *On human nature / A gathering while everything flows, 1967-1984*; edited by William H. Rueckert and Angelo Bonadonna; arranged and annotated by William H. Rueckert. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- BURNHAM, Douglas & JESINGHAUSEN, Martin (2010), *Nietzsche's The birth of tragedy / A reader's guide*. London / New York: Continuum (*Reader's guides*).
- BURY, Marianne & LAPLACE-CLAVERIE, Hélène (eds.) (2008), *Le miel et le fiel / La critique théâtrale en France au XIXe siècle*. Paris: Press d'Université Paris-Sorbonne (*Theatrum mundi*).
- BUTLER, Judith (2006, 2002¹), «What is critique? An essay on Foucault's virtue», in *transversal / EIPCP multilingual webjournal*, August (*critique kritik crítica*), s/n (<http://transform.eipcp.net/transversal/0806>).
- BUTLER, Judith; GUILLORY, John; & THOMAS, Kendall (eds.) (2000), *What's left of theory? / New work on the politics of literary theory*. London / New York: Routledge (*Essays from the English institute*).

- BUTT, Gavin (ed.) (2005a), *After criticism / New responses to art and performance*. Oxford / Malden, MA: Blackwell (*New interventions in art and history*; 4).
- BUTT, Gavin (2005b), «Introduction / The paradoxes of criticism», in (BUTT, 2005a: 1-19).
- BYGRAVE, Stephen (1993), *Kenneth Burke / Rhetoric and ideology*. London / New York: Routledge (*Critics of the twentieth century*).
- CÁDIMA, Francisco Rui (1996), *História e crítica da comunicação*. Lisboa: Século XXI.
- CALADO, Mariana Carvalho (2010), *Francine Benoît e a cultura musical em Portugal / Estudo das críticas e crónicas publicadas entre 1920's e 1950*; dissertação de mestrado apresentada na FCSH da UNL, em Ciências Musicais, sob orientação de Mário Vieira de Carvalho. Lisboa: ed. de autor.
- CANNING, Charlotte M. & POSTLEWAIT, Thomas (eds.) (2010), *Representing the past / Essays in performance historiography*. Iowa: University of Iowa Press (*Studies in theatre history and culture*).
- CAPELOA GIL, Isabel (2008), «O que significa Estudos de Cultura? / Um diagnóstico cosmopolita sobre o caso da cultura alemã», *Comunicação & cultura / Revista da FCH da UCP*, Outono-Inverno, 6 (*Cultura lite*): 137-166.
- CAPELOA GIL, Isabel (2011a), «O que é a literacia visual ou o estranho caso do coelho-pato», in (CAPELOA GIL, 2011b: 11-30).
- CAPELOA GIL, Isabel (2011b), *Literacia visual / Estudos sobre a inquietude das imagens*. Lisboa: 70 (*Arte & comunicação*; 97).
- CAPELOA GIL, Isabel (2012), «Cosmopolitismo e diálogo religioso», *Gaudium sciendi*, Julho, 2: 40-50.
- CARCHIA, Gianni & D'ANGELO, Paolo (eds.) (2009, 1999¹), *Dicionário de estética*; tradução de Abílio Queirós & José Jacinto Correia Serra; revisão de Pedro Bernardo & Maria de Lurdes Afonso: *Dizionario di estetica*. Lisboa: 70.
- CARDULLO, Bert & KNOPE, Robert (2001), *Theater of the avant-garde, 1890-1950 / A critical anthology*. New Haven / London: Yale University Press.
- CARDULLO, Bert (2007), *American drama / critics: writing and reading*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- CARDULLO, Bert (2008a), «Thinking about the theatre and theatre critics / An interview with Robert Brustein»; conducted by Bert Cardullo (New York City, 2008 July), *Theatre history studies*, 30: 220-234.
- CARDULLO, Bert (2008b), *Serious dialogue / Interviews with theatre critics*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- CAREY, John (1992), *The intellectuals and the masses / Pride and prejudice among the literary intelligentsia, 1880-1939*. London: Faber and Faber.
- CAREY, John (2005), *What good are the arts?*. London: Faber and Faber.
- CARLSON, Marvin (1995, 1993^{2r}), *Teorias do teatro / Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*; tradução de Gilson César Cardoso de Souza: *Theories of the theatre / A historical and critical survey from the Greeks to the present*. São Paulo: UNESP.
- CARLSON, Marvin (2003), «Theatrical performance / Illustration, translation, fulfillment, or supplement?», in (AUSLANDER, II, 2003: 79-85).
- CARLSON, Marvin (2003^{2r}), *The haunted stage / The theatre as memory machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press (*Theater: Theory / Text / Performance*).
- CARLSON, Marvin (2004^{2r}), *Performance / A critical introduction*. London / New York: Routledge.
- CARLSON, Marvin (2006), *Speaking in tongues / Languages at play in the theatre*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- CARLSON, Marvin (2007^{2r}), «Semiotics and its heritage», in (REINELT & ROACH, 2007^{2r}: 13-25).
- CARROLL, Noël (1988), *Mystifying movies / Fads and fallacies in contemporary film theory*. New York: Columbia University Press.
- CARROLL, Noël (2009), *On criticism*. London / New York: Routledge (*Thinking in action*).
- CARVALHO, Manuela & DI PASQUALE, Daniela (eds.) (2012), *Depois do labirinto / Teatro e tradução*. Lisboa: Vega (*Outras obras*).

- CARVALHO, Paulo Eduardo de (2006), *Ricardo Pais / Actos e variedades*. Porto: Campo das Letras.
- CASALS CARRO, María Jesús & SANTAMARÍA SUÁREZ, Luisa (2000), *La opinión periodística / Argumentos y géneros para la persuasión*. Madrid: Fragua.
- CASTELLS, Manuel (2007, 2000^{2a}), *A era da informação / Economia, sociedade e cultura*; 3 voll; tradução de Alexandra Lemos, Catarina Lorga e Tânia Soares; coordenação de José Manuel Paquete de Oliveira e Gustavo Leitão Cardoso: *The information age / Economy, society and culture*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (*Manuais universitários*); vol. I: *A sociedade em rede / The rise of the network society* (1996¹).
- CASTELLS, Manuel (2007, 2000^{2b}), *A era da informação / Economia, sociedade e cultura*; 3 voll; tradução de Alexandra Figueiredo e Rita Espanha; coordenação de José Manuel Paquete de Oliveira e Gustavo Leitão Cardoso: *The information age / Economy, society and culture*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (*Manuais universitários*); vol. III: *O fim do milénio / End of millennium* (1998¹).
- CASTELLS, Manuel (2007, 2004²), *A era da informação / Economia, sociedade e cultura*; 3 voll; tradução de Alexandra Lemos e Rita Espanha; coordenação de José Manuel Paquete de Oliveira e Gustavo Leitão Cardoso: *The information age / Economy, society and culture*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (*Manuais universitários*); vol. II: *O poder da identidade / The power of identity* (1997¹).
- CASTRO, Aníbal Pinto de (1973), *Retórica e teorização literária em Portugal / Do humanismo ao neoclassicismo*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
- CASTRO, Fernanda de (1988, 1986¹), *Ao fim da memória*; 2 voll. Lisboa: Verbo; vol. I: *Memórias (1906-1939)*.
- CASTRO, Fernanda de (1988, 1987¹), *Ao fim da memória*; 2 voll. Lisboa: Verbo; vol. II: *Memórias (1939-1987)*.
- CAZEAUX, Clive (ed.) (2000), *The continental aesthetics reader*. London / New York: Routledge.
- CHAMBERS, Colin (ed.) (2002), *The continuum companion to twentieth century theatre*. London / New York: Continuum.
- CLARK, Maribeth (2001), «Bodies at the Ópera: art and the hermaphrodite in the dance criticism of Théophile Gautier», in (PARKER & SMART, 2001a: 237-253).
- CLÜVER, Claus (2006), «Inter textus / Inter pares / Inter media», *Aletria / Revista de estudos de literatura*, Julho-Dezembro, 14 (*Intermedialidade*): 11-41.
- CLÜVER, Claus (2011), «Intermedialidade», tradução de Elcio Loureiro Cornelson e revisão do autor *et al.*, *Pós: / Revista do programa de pós-graduação em artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Novembro, 1 (2): 8-23.
- COELHO, Eduardo Prado (2004), «As lógicas da cultura», in *Situações de infinito*. Porto: Campo das Letras (*Campo da Filosofia*; 20), pp. 117-121.
- COLEBROOK, Claire (2002), *Gilles Deleuze*. London / New York: Routledge (*Critical thinkers*).
- COLLINI, Stefan (1998), «The critic as journalist / Leavis after Scrutiny», in (BENNETT & TREGLOWN, 1998: 151-176).
- CONACHIE, Bruce A. & POSTLEWAIT, Thomas (eds.) (1989), *Interpreting the theatrical past / Essays in the historiography of performance*. Iowa: University of Iowa Press (*Studies in theatre history and culture*).
- CONBOY, Martin (2010), *The language of newspapers socio-historical perspectives*. London / New York: Continuum (*Advances in sociolinguistics*).
- COOK, David (1985), *Northrop Frye / A vision of the new world*. Montréal: Ctheory Books (*New world perspectives*).
- COOPER, John Xiros (2006), *The Cambridge introduction to T. S. Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press (*Introductions to literature*).
- COPELAND, Roger (ed.) (2008), «The critic as thinker / How Eric Bentley, Robert Brustein and Stanley Kauffmann reimagined American theatre criticism»; a discussion at the Philoctetes Center of New York City moderated by Roger Copeland, *American theatre*, February: 30-33 & 65-68.

- CORVIN, Michel (ed.) (2008), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: Bordas.
- COSTA, Elisabete (2011), *Braz Burity / Ommes pro veritate*; dissertação de mestrado apresentada na FLUL, em Estudos de Teatro, sob orientação de Maria Helena Serôdio. Lisboa: edição de autor.
- COSTA, Iná Camargo (1986-87), «O ensaio de Adorno e a produção social da forma», *Trans/Form/Ação*, 9/10: 41-49.
- COYLE, Martin *et al.* (eds.) (1990), *Encyclopedia of literature and criticism*. London / New York: Routledge.
- CREMONA, Vicky Ann; EVERSMAAN, Peter; MAANEN, Hans van; SAUTER, Willmar; & TULLOCH, John (eds.) (2004), *Theatrical events / Borders, dynamics, frames*; official publication of the International Federation for Theatre Research / Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale (Theatrical event working group). New York / Amsterdam: Rodopi.
- CRESPO, Nuno (2011), *Wittgenstein e a estética*. Lisboa: Assírio & Alvim (*Diotima*; 6).
- CROISSET, Maurice (1896^{2r}), *Homère, La poésie cyclique, Hésiode*; tome premier de CROISSET, Alfred & CROISSET, Maurice (1896^{2r}), *Histoire de la littérature grecque*. Paris: Librairie Thorin et fils / Albert Fontemoing.
- CRUZ, Duarte Ivo (2001), *História do teatro português*. Lisboa: Verbo.
- CULL, Laura (ed.) (2009), *Deleuze and performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press (*Deleuze connections*).
- CUNHA, Tito Cardoso e (2000), «As noções de autor e de género na argumentação da crítica de cinema», *Comunicação e sociedade 2 / Cadernos do Noroeste, série Comunicação*, 14 (1-2): 113-120.
- DANESI, Marcel (2009), *Dictionary of media and communications*; foreword by Arthur Asa Berger. Armonk, NY / London: M. E. Sharpe.
- DANTO, Arthur C. (1996), «From aesthetics to art criticism and back», *The journal of aesthetics and art criticism*, Spring, 54 (2): 105-115.
- DAVIS, Jim & EMELJANOW, Victor (2001), *Reflecting the Audience / London Theatregoing, 1840-1880*. Iowa: University of Iowa Press (*Studies in theatre history and culture*).
- DAVIS, Todd F. & WOMACK, Kenneth (2002), *Formalist criticism and reader-response theory*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan (*Transitions*).
- DAVIS, Tracy C. & POSTLEWAIT, Thomas (eds.) (2003), *Theatricality*. Cambridge: Cambridge University Press (*Theatre and performance theory*).
- DAVIS, Tracy C. & POSTLEWAIT, Thomas (eds.) (2007), *The performing century / Nineteenth-century theatre's history*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan (*Redefining British theatre history*).
- DAVIS, Tracy C. (ed.) (2008), *The Cambridge companion to performance studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DE MAN, Paul (1985), «'Conclusions' Walter Benjamin's 'The task of the translator'», *Yale French studies*, 69 (*The lesson of Paul de Man*): 25-46.
- DE MARINIS, Marco (1993, 1982¹), *The semiotics of performance*; translated by Áine O'Healy: *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*. Bloomington: Indiana University Press (*Advances in semiotics*).
- DELABASTITA, Dirk; D'HULST, Lieven; & MEYLAERTS, Reine (eds.) (2006), *Functional approaches to culture and translation / Selected papers by José Lambert*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins (*Translation library / EST subseries*; 69).
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1973^{2r}), *L'Anti-Œdipe / Capitalisme et schizophrénie*; nouvelle édition augmentée. Paris: Minuit (*Critique*).
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1980), *Mille Plateaux / Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit (*Critique*).
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1987, 1980¹), *A thousand plateaus / Capitalism and schizophrenia*; translation and foreword by Brian Massumi: *Mille Plateaux / Capitalisme et schizophrénie 2*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press.

- DELEUZE, Gilles (2009, 1963¹), *A filosofia crítica de Kant*; tradução de Germiniano Franco: *La philosophie critique de Kant*. Lisboa: 70 (*O saber da filosofia*; 3).
- DELGADO, Maria M. & REBELLATO, Dan (eds.) (2010), *Contemporary European theatre directors*. London / New York: Routledge.
- DELILE, Maria Manuela Gouveia & MINGOCHO, Maria Teresa Delgado (1980), *A recepção do teatro de Schiller em Portugal no século XIX*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica / Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra (*Textos de literatura*; 6); vol. I: *O drama Die Räuber*.
- DELILE, Maria Manuela Gouveia (ed.) (1991), *Do pobre B. B. em Portugal / Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*; prefácio de M. M. Gouveia Delile; estudos de Maria Esmeralda Castendo, Ana Maria Ramalheira, Maria Tereza Cortez & Maria Cristina Carrington. Aveiro: Estante.
- DELILE, Maria Manuela Gouveia (ed.) (1998), *Do pobre B. B. em Portugal / A recepção dos dramas Mutter Courage und ihre Kinder e Leben des Galilei*; prefácio de M. M. Gouveia Delile; estudos de Maria Antónia Gaspar Teixeira & Maria de Fátima Gil. Coimbra: Minerva / Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos.
- DERRIDA, Jacques & DHOMBRES, Dominique (2005, 1997), «The Principle of hospitality»; an interview with Dominique Dhombres for *Le monde*, December 2, 1997; translated by Ashley Thompson, *parallax*, 11 (1): 6-9.
- DERRIDA, Jacques (1992, ...¹), *Acts of literature*; edited by Derek Attridge. London / New York: Routledge.
- DERRIDA, Jacques (1994), *Politiques de l'amitié / suivi de / L'oreille de Heidegger*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1995, 1994¹), «Archive fever: a Freudian impression»; translated by Eric Prenowitz: «Mal d'archive: Une impression freudienne», *Diacritics*, Summer, 25 (2): 9-63.
- DERRIDA, Jacques (2004, 1980), «Punctuations: the time of a thesis», in *Eyes of the university / Right to philosophy 2*; translated by Jan Plug et al.: *Du droit a la philosophie*. Stanford: Stanford University Press (*MERIDIAN / Crossing aesthetics*); pp. 113-128.
- DESCOTES, Maurice (1980), *Histoire de la critique dramatique en France*. Tübingen / Paris: Gunter Narr / Jean-Michel Place (*Études littéraires françaises*; 14).
- DIAS, Luís Augusto Chaves da Costa (2011), *O «vértice» de uma renovação cultural / Imprensa periódica na formação do neo-realismo (1930-1945)*; tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em História, especialidade de História da Cultura, sob orientação de Luís Manuel dos Reis Torgal e António Pedro Couto da Rocha Pita. Lisboa: edição de autor.
- DIDEROT, Denis (1771), *Oeuvres du théâtre de M. Diderot, avec un discours sur la poésie dramatique*; tome premier. Paris: La veuve Duchesne.
- DOLORES, Carmen (2013), *Carmen Dolores / No palco da memória*. Lisboa: Sextante (*Não ficção*).
- DONSBACH, Wolfgang (ed.) (2008), *The international encyclopedia of communication*. Malden, MA / Oxford / Carlton, Victoria: Blackwell.
- DORT, Bernard (1971), *Théâtre réel / Essais de critique*. Paris: Seuil.
- DORT, Bernard (1986), *Théâtres / Essais*. Paris: Seuil (*Points/Essais*; 185).
- DORT, Bernard (1995), *Le jeu du théâtre / Le spectateur en dialogue*; préface de Jacques Lassalle. Paris: P.O.L.
- DORT, Bernard (2001), *L'Écrivain périodique*; édition établie et présentée par Chantal Meyer-Plantureux. Paris: P.O.L.
- DOSTAL, Robert J. (ed.) (2002), *The Cambridge companion to Gadamer*. Cambridge: Cambridge University Press (*Companions to philosophy*).
- DOUGLAS, George H. (1999), *The golden age of the newspaper*. Westport, CT / London: Greenwood.
- DROMGOOLE, Nicholas (2010), *The role of the critic*. London: Oberon (*Masters*).
- DUCREY, Guy (2008), «Comment échapper au résumé?», in (BURY & LAPLACE-CLAVERIE, 2008: 31-42).
- DUFF, David (ed.) (1999), *Modern genre theory*. London / New York: Longman (*Critical readers*).

- DURHAM, Meenakshi Gigi & KELLNER, Douglas M. (2006^{2r}), *Media and cultural studies / Key-Works*. Malden, MA / Oxford / Carlton: Blackwell (*KeyWorks in cultural studies*).
- DURING, Simon (ed.) (1999^{2r}), *The cultural studies reader*. London / New York: Routledge.
- EAGLETON, Terry (1981), *Walter Benjamin or towards a revolutionary criticism*. London: Verso & NLB.
- EAGLETON, Terry (1990), *The ideology of the aesthetic*. Malden, MA / Oxford / Carlton, Victoria: Blackwell.
- EAGLETON, Terry (2003), *After theory*. New York: Basic Books.
- EIRAS, Pedro (1999), «Gerard Genette / A escrita de Figures IV», *Línguas e literaturas / Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, XVI: 209-218.
- ELAM, Keir (2002^{2r}), *The semiotics of theatre and drama*. London / New York: Routledge (*New accents*).
- ELIOT, Thomas Stearns (1934^{2r}), *Selected essays* (1932¹). London: Faber and Faber.
- ELIOT, Thomas Stearns (1956), «The frontiers of criticism», *The Sewanee review*, Oct.-Dec., 64 (4): 525-543.
- ELKINS, James (2003), *What happened to art criticism?* Chicago: Prickly Paradigm.
- ELKINS, James & NEWMAN, Michael (eds.) (2008), *The state of art criticism*. London / New York: Routledge (*The art seminar*; 4)
- ELKINS, James (ed.) (2010), *Visual cultures*. Bristol / Chicago: Intellect.
- ENGEL, Lehman (1976), *The critics*. New York: Macmillan.
- ENGLISH, John W. (1979), *Criticizing the critics / Humanistic studies in the communication arts*. Winter Park, FL: Hastings House.
- ERLL, Astrid & NÜNNING, Ansgar (2008), *Cultural memory studies / An international and interdisciplinary handbook*. Berlin / New York: Walter de Gruyter (*Media and cultural memory / Medien und kulturelle Erinnerung*; 8).
- ÉSQUILO (1995, 1942¹), *Prometeu agrilhoado*; tradução, prefácio e notas de Eduardo Scarlatti. Lisboa: Frenesi.
- ESQUÍVEL, Patrícia (2007), *Teoria e crítica de arte em Portugal (1921-1940)*. Lisboa: Colibri / IHA da FSCH da UNL (*Teses*; 5).
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1978), *Papers in historical poetics*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics / Tel Aviv University Press (*Papers on poetics and semiotics*; 8). [Online: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/php1978.pdf>]
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990, 1978¹), «The position of translated literature within the literary polysystem», *Poetics today*, 11 (1): 45-51. [Online: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>]
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1997), «Factors and dependencies in culture / A revised outline for polysystem culture research», *Canadian review of comparative literature*, XXIV (1): 15-34. [Online: http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/EvenZohar_1997-Factors%20and%20Dependencies%20in%20Culture.pdf]
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1997, 1990¹), «Polysystem theory (revised)» in (EVEN-ZOHAR, 2010: 39-50).ⁱ
- EVEN-ZOHAR, Itamar (2007), *Polisistemas de cultura / Un libro electrónico provisorio*. Tel Aviv: Laboratorio de investigación de la cultura / Universidad de Tel Aviv. [Online: http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf]
- EVEN-ZOHAR, Itamar (2007, 1986¹), «La búsqueda de leyes y sus implicaciones para el futuro de la ciencia de la literatura»; versión basada sobre la traducción de Desiderio Navarro publicada en *Criterios*, 13-20: 241-247: «The quest for laws and its implications for the future of the science of literature», in (EVEN-ZOHAR, 2007: 49-54).
- EVEN-ZOHAR, Itamar (2010), *Papers in culture research*. Tel Aviv: Unit of Culture Research / Tel Aviv University Press. [Online: http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005_2010.pdf]ⁱⁱ

- EYSTEINSSON, Astradur & LISKA, Vivian (2007), *Modernism*; vol. XXI (1-2) of *A comparative history of literatures in European languages / L'Histoire comparée des littératures de langues européennes*; 26 voll. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.
- FAVORINI, Attilio (2008), *Memory in play / From Aeschylus to Sam Shepard*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan (*Studies in theatre and performance history*).
- FERAL, Josette (2011), *Théorie et pratique du théâtre / Au-delà des limites*. Montpellier: L'Entre-temps (*Champ théâtral*).
- FERGUSON, Marjorie & GOLDING, Peter (1997), *Cultural studies in question*. Los Angeles / London / New Delhi: SAGE.
- FERREIRA, António Joaquim da Costa (1985), *Uma casa com janelas para dentro (Memórias)*; prefácio de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: INCM / SPA (*Arte e artistas*).
- FERREIRA, António Mega (ed.) (1998), *Viagem ao século XX / A walk through the century*. Lisboa: Expo-98.
- FERRIS, David S. (2004), *The Cambridge companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press (*Companions to philosophy*).
- FISCHER, Gerhard & GREINER, Bernhard (2007), *The play within the play / The performance of meta-theatre and self-reflection*. Amsterdam / New York: Rodopi (*Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft*; 112).
- FISCHER-LICHTE, Erika (1992, 1983¹), *The semiotics of theater*; translated by Jeremy Gaines & Doris L. Jones: *Semiotik des Theaters*. Bloomington: Indiana University Press (*Advances in semiotics*).
- FISCHER-LICHTE, Erika (2002, 1990¹), *History of European drama and theatre*; translated by Jo Riley: *Geschichte des Dramas (bande 1 & 2)*. London / New York: Routledge.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2005), *Theatre, sacrifice, ritual / Exploring forms of political theatre*. London / New York: Routledge.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2008, 2004¹), *The transformative power of performance / A new aesthetics*; translated by Saskya Iris Jain: *Ästhetik des Performativen*. London / New York: Routledge.
- FLUDERNIK, Monika (2009, 2006¹), *An introduction to narratology*; translated by Patricia Häusler-Greenfield & Monika Fludernik: *Einführung in die Erzähltheorie*. London / New York: Routledge.
- FORD, Andrew (2002), *The origins of criticism literary culture and poetic / Theory in classical Greece*. Princeton / Oxford: Princeton University Press.
- FOUCAULT, Michel (1969), «Qu'est-ce qu'un auteur», in (FOUCAULT, 2001^{2a}: 817-849).
- FOUCAULT, Michel (1990), «Qu'est-ce que la critique? Critique et *Aufklärung*», *Bulletin de la Société française de philosophie*, Avril / Juin, 84 (2): 35-63.
- FOUCAULT, Michel (1997, 1971¹), *A ordem do discurso / Aula inaugural no Collège de France, pronunciada a 2 de Dezembro de 1970*; tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio; revisão de Nuno Nabais: *L'ordre du discours / Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Lisboa: Relógio d'Água (*Filosofia*).
- FOUCAULT, Michel (1997, 1975¹), *Vigiar e punir / Nascimento da prisão*; tradução de Raquel Ramalhete: *Surveiller et punir / Naissance de la prison*. Petrópolis: Vozes.
- FOUCAULT, Michel (2001^{2a}), *Dits et écrits*; 2 voll; édition établie sous le direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris: Gallimard (*Quarto*); vol. I: 1945-1975.
- FOUCAULT, Michel (2001^{2b}), *Dits et écrits*; 2 voll; édition établie sous le direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange. Paris: Gallimard (*Quarto*); vol. II: 1976-1988.
- FOUCAULT, Michel (2002, 1966¹), *As palavras e as coisas*; prefácios de Eduardo Lourenço & Vergílio Ferreira; tradução de Isabel Braga: *Les mots et les choses / Une archéologie des sciences humaines*. Lisboa: 70 (*Signos*; 47).
- FOUCAULT, Michel (2005, 1969¹), *A arqueologia do saber*; «Nota de apresentação» de Fernando Cascais; tradução de Miguel Serras Pereira: *L'Archéologie du savoir*. Coimbra: Almedina (*Studium*).

- FOUCAULT, Michel (2011, ...¹), *Sobre la Ilustración*; estudio preliminar de Javier de la Higuera; traducción de de Javier de la Higuera, Eduardo Bello y Antonio Campillo / «Qu'est-ce que la critique? Critique et *Aufklärung*» (1990¹); «Qu'est-ce que les Lumières?» (1984¹); «What is Enlightenment?» (1984¹). Madrid: Tecnos (*Clásicos del pensamiento*).
- FOX-GENOVESE, Elizabeth (1989), «Literary criticism and the politics of the new historicism», in (VEESER, 1989: 213-223).
- FRANCO, Renato (2000), «A relação entre teoria e praxis segundo Adorno», *Perspectivas / Revista de ciências sociais*, 23: 85-99.
- FRANK, Marcie (2011, 2003¹), *Gender, theatre, and the origins of criticism / From Dryden to Manley*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FRANKLIN, Bob *et al.* (2005), *Key concepts in journalism studies*. Los Angeles / London / New Delhi: SAGE (*Key concepts*).
- FRANKLIN, Bob (ed.) (2008), *Pulling newspapers apart / Analysing print journalism*. London / New York: Routledge.
- FRAZÃO, Francisco & SIMÃO, António (eds.) (2007), «A crítica vista dos bastidores / Mesa-redonda moderada por A. S. & F. F., em que participaram os críticos de teatro Tiago Bartolomeu Costa, João Carneiro, Rita Martins, Rui Pina Coelho & Miguel-Pedro Quadrio», *Artistas Unidos / Revista*, 20: 3-15.
- FREELAND, Cynthia (2008), «Danto and art criticism», *Contemporary aesthetics / Online journal*, 6. [http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=507#FN_28]
- FRENCH, Patrick & LACK, Roland-Francois (1998), *The Tel quel reader*. London / New York: Routledge.
- FRIED, Michael (1998, ...¹), *Art and objecthood / Essays and reviews*. Chicago / London: The University of Chicago Press.
- FRYE, Northrop & MACPHERSON, Jay (2004), *Biblical and classical myths / The mythological framework of western culture*. Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press.
- FRYE, Northrop (1990, 1957¹), *Anatomy of criticism / Four essays*; foreword by Harold Bloom. Princeton / Oxford: Princeton University Press.
- FRYE, Northrop (1991), *The double vision / Language and meaning in religion*. Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press.
- GADAMER, Hans-Georg (1999^{3r}, 1986^{5r}), *Verdade e método / Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*; tradução de Flávio Paulo Meurer; revisão de Ênio Paulo Giachini: *Wahrheit und Methode*. Petrópolis: Vozes.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001), *Cómo se comenta una obra de teatro / Ensayo de método*. Madrid: Síntesis (*Teoría de la literatura y literatura comparada*; 24).
- GARCÍA BERRIO, Antonio & HUERTA CALVO, Javier (1992), *Los géneros literarios / Sistema e historia (Una introducción)*. Madrid: Cátedra (*Crítica y estudios literarios*).
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1989), *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra (*Crítica y estudios literarios*).
- GARNETT, Edward (1922), *Friday nights, literary criticism and appreciations*. New York: Alfred A. Knopf. [Facsimiled ed.: Charleston: Bibliolife, s/d]
- GAUT, Berys & LOPES, Dominic McIver (eds.) (2001), *The Routledge companion to aesthetics*. London / New York: Routledge (*Companions to philosophy*).
- GEERTZ, Clifford (1994, 1983¹), *Conocimiento local / Ensayos sobre la interpretación*; traducción de Alberto López Bargados: *Local knowledge / Further essays in interpretative anthropology*. Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós.
- GENER, Randy (ed.) (2009), «Criticism in the hybrid newsroom / A panel discussion about the current crisis in theatre criticism with Alisa Solomon, Erik Piepenburg, Johanna Keller, Jonathan Kalb & Trey Graham»; moderated by AT senior editor Randy Gener, *American theatre*, July / August, s/n: 44-50.
- GENETTE, Gérard (1980, 1972¹), *Narrative discourse / An essay in method*; translated by Jane E. Lewin: «Discours du récit», *Figures III*; foreword by Jonathan Culler. Ithaca, New York: Cornell University Press.

- GENETTE, Gérard (1992, 1979¹), *The architext*; translated by Jane E. Lewin: *Introduction à l'architexte*; revised and modified by G. Genette; foreword by Robert Scholes. Berkeley: University of California Press.
- GENETTE, Gérard (1997, 1987¹), *Paratexts: thresholds of interpretation*; translated by Jane E. Lewin: *Seuils*; foreword by Richard Macksey. Cambridge: Cambridge University Press (*Literature, culture, theory*; 20).
- GENETTE, Gérard (2002, 1987¹), *Seuils*. Paris: Seuil (*Points/Essais*; 473).
- GENETTE, Gérard (2004, ...¹), *Fiction et diction* (1991¹) / précédé de *Introduction à l'architexte* (1979¹). Paris: Seuil (*Points/Essais*; 511).
- GENETTE, Gérard (2007, ...¹), *Discours du récit / Essai du méthode*; la présent ouvrage regroupe «Discours du récit», in *Figures III* (1972¹), et *Nouveaux discours du récit* (1983¹). Paris: Seuil (*Points/Essais*; 581).
- GENETTE, Gérard (2010), *L'ouvre d'art*. Paris: Seuil (*Poétique*).
- GENETTE, Gérard (2012), *Des genres et des oeuvres*; la présent ouvrage regroupe une sélection de textes issus de *Figures IV* (1999¹) et *Figures V* (2002¹). Paris: Seuil (*Points/Essais*; 691).
- Gil, Isabel Capeloa* ver *CAPELOA GIL, Isabel*
- GOLDBERG, Roselee (1996, 1988^{2r}), *Performance art / Desde el futurismo hasta el presente*; traducción de Hugo Mariani: *Performance art / From Futurism to the present* (1979¹). Thames / Hudson: Destino.
- GOODMAN, Lizbeth & GAY, Jane de (eds.) (2000), *The Routledge reader in politics and performance*. London / New York: Routledge.
- GORDON, Paul (1994), *Critical double / Figurative meaning in aesthetic discourse*; with a foreword by J. Hillis Miller. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- GRANADO, António (ed.) (2005²), *Livro de estilo*. Lisboa: Público.
- GRANT, Michael (ed.) (1982), *T. S. Eliot*; 2 voll; compilation, introduction, notes and index by Michael Grant. London / New York: Routledge (*The critical heritage*).
- GREGOR, Brian (2007), «Hermeneutics, scripture, & faithful philosophizing / An interview with Merold Westphal», *Journal of philosophy and scripture*, Spring, 4 (2): 26-40.
- GREHAN, Helena (2009), *Performance, ethics and spectatorship in a global age*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan (*Studies in international performance*).
- GROYS, Boris (2005, 1992¹), *Sobre lo nuevo / Ensayo de una economía cultural*; traducción de Manuel Fontán del Junco: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. Valencia: Pre-textos (*Ensayo*; 727).
- GROYS, Boris (2008, 2000¹), *Bajo sospecha / Una fenomenología de los medios*; traducción de Manuel Fontán del Junco & Alejandro Matín Navarro: *Unter Verdacht*. Valencia: Pre-textos (*Ensayo*; 940).
- GRUCKER, Émile (1883), *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne*. Paris / Nancy: Berger-Levrault et C^{ie}.
- GUERREIRO, Mónica (2004), «Essencialidade, austeridade, silêncio», *Sinais de cena*, Dezembro, 2: 18-21.
- GUERREIRO, Mónica (2007), *Olga Roriz*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- GEUSS, Raymond (1999), «Introduction», in (NIETZSCHE, 1999, 1872¹: VII-XXX).
- GUILLÉN, Cláudio (2005²), *Entre lo uno y lo diverso / Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets (*Marginales*; 229).
- GUILLORY, John (1990), «Canon», in (LENTRICCHIA & MCLAUGHLIN, 1990: 177-185).
- GUSMÃO, Manuel (2011), *Uma razão dialógica / Ensaios sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria*. Lisboa: Avante! (*Confrontos*; 5).
- GUTTING, Gary (2005^{2r}), *The Cambridge companion to Foucault*. Cambridge: Cambridge University Press (*Companions to philosophy*).
- GUY, Boquet (1966), recensão a «DESCOTES, Maurice (1964), *Le public de théâtre et son histoire*. Paris: PUF», *Annales / Économies, sociétés, civilisations*, 21 (2): 452-454.
- GUY, Boquet (1973), recensão a (DORT, 1971), *Annales / Économies, sociétés, civilisations*, 28 (6): 1537-1539.

- GUYER, Paul (ed.) (2006), *The Cambridge companion to Kant and modern philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press (*Companions to philosophy*).
- HAAS, Tanni & STEINER, Linda (2001), «Public journalism as a journalism of publics / Implications of the Habermas-Fraser debate for public journalism», *Journalism*, 2(2): 123-147.
- HABERMAS, Jürgen (1981), «Modernity versus postmodernity»; translated by Seyla Ben-Habib, *New german critique*, Winter (special issue on modernism), 22: 3-14.
- HABERMAS, Jürgen (2002, ...¹), *Racionalidade e comunicação*; tradução de Paulo Rodrigues: *On the pragmatics of communication* (capp. I, IV, VI e VII). Lisboa: 70 (*Biblioteca de filosofia contemporânea*; 32).
- HABERMAS, Jürgen (2010, 1985¹), *O discurso filosófico da modernidade*; tradução de Ana Maria Bernardo et al.: *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Alfragide: Texto.
- HALL, Stuart et al. (eds.) (1980), *Culture, media, language / Working papers in cultural studies, 1972-79*. London / New York: Routledge / Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham Press.
- HAMBURGER, Käte (1995, 1957¹), *La lógica de la literatura*; traducción de José Luis Arántegui: *Die Logik der Dichtung*. Madrid: Visor (*Literatura y debate crítico*; 18).
- HAMILTON, Clayton (1913), *The theory of the theatre and other principles of dramatic criticism*. New York: Henry Holt.
- HARDING, James M. & ROSENTHAL, Cindy (eds.) (2011), *The rise of performance studies / Rethinking Richard Schechner's broad spectrum*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan (*Studies in international performance*).
- Harding, Jason ver J. HARDING
- HARRIS, Andrea (ed.) (2006), *Before, between, and beyond / Three decades of dance writing / Sally Banes*; with an introduction by Andrea Harris; forewords by Joan Acocella and Lynn Garafola. Madison: The University of Wisconsin Press.
- HART, Jonathan (1994), *Northrop Frye / The theoretical imagination*. London / New York: Routledge (*Critics of the twentieth century*).
- HAUPTFLEISCH, Temple; LEV-ALADGEM, Shulamith; MARTIN, Jacqueline; SAUTER, Willmar; & SCHOENMAKERS, Henri (eds.) (2007), *Festivalising! / Theatrical events, politics and culture*; official publication of the International Federation for Theatre Research / Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale (Theatrical event working group). New York / Amsterdam: Rodopi (*Themes in theatre / Collective approaches to theatre and performance*; 3).
- HAUSENDORF, Heiko & BORA, Alfons (eds.) (2006), *Analysing citizenship talk / Social positioning in political and legal decision-making processes*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins (*Discourse approaches to politics, society and culture*; 19).
- HEFFERNAN, James A. W. (2006), *Cultivating picturacy / Visual art and verbal interventions*. Waco: Baylor University Press.
- HEMMINGS, F. W. J. (1993), *The theatre industry / Nineteenth-century France*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HENDERSON, Linda Dalrymple (2007), «Modernism and science» in (EYSTEINSSON & LISKA, 2007: 383-403).
- HERBERT, Ian & JUHÁSZ, Dóra (eds.) (2008), *Theatre. Criticism. Today*; publication issue of the young critics' international seminar and conference / Contemporary drama festival, Budapest 2008. [Online: <http://www.theatre.sk/sk/02/kod/download/zbornik/2010-01.pdf>]
- HERMANS, Theo (1999), *Translations in systems / Descriptive and system-oriented approaches explained*. Manchester: St. Jerome.
- HERMANS, Theo (2002), «The production and reproduction of translation / System theory and historical context», in (PAKER, 2002: 175-194).
- HOY, David Couzens (2004), *Critical resistance / From poststructuralism to post-critique*. Cambridge, MA / London: MIT.
- HUXLEY, Michael & WITTS, Noel (2002^{2r}), *The twentieth-century performance reader*. London / New York: Routledge.
- J. HARDING (ed.) (2011), *T. S. Eliot in context*. Cambridge: Cambridge University Press.

- JACKSON, Shannon (2004), *Professing performance / Theatre in the academy from philology to performativity*. Cambridge: Cambridge University Press (*Theatre and performance theory*).
- JACKSON, Shannon (2005), «Performing show and tell / Disciplines of visual culture and performance studies», *Journal of visual culture*, 2005, 4 (2): 163-177.
- JACKSON, Shannon (2011), *Social works / Performing art, supporting publics*. London / New York: Routledge.
- JONES, Paul & HOLMES, David (2011), *Key concepts in media and communications*. Los Angeles / London / New Delhi: SAGE (*Key concepts*).
- JORDANOVA, Ludmilla (2012), *The look of the past / Visual and material evidence in historical practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JOST, Walter & OLMSTED, Wendy (eds.) (2004), *A companion to rhetoric and rhetorical criticism*. Malden, MA / Oxford / Carlton, Victoria: Blackwell (*Companions to literature and culture*).
- JÚDICE, Nuno (2010), *ABC da crítica*. Alfragide: Dom Quixote.
- JUHEL, François & VANOYE, Francis (eds.) (2011, 2008²), *Dicionário da imagem*; tradução de Victor Silva; revisão de Luís Abel Ferreira: *Dictionnaire de l'image*. Lisboa: 70.
- KANT, Immanuel (1989, 1787^{2a}), *Crítica da razão pura*; introdução e notas de Alexandre Fradique Morujão; tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão: *Kritik der reinen Vernunft*. Lisboa: Gulbenkian (*Textos clássicos*).
- KANT, Immanuel (2000, 1790¹), *Critique of the power of judgment*; edited by Paul Guyer; translated by Paul Guyer & Eric Matthews: *Kritik der Urteilskraft*. Cambridge: Cambridge University Press (*The Cambridge edition of the works of Immanuel Kant*).
- KANT, Immanuel (2012, 1764¹), *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime, & Ensaio sobre as doenças mentais*; tradução e introdução de Pedro Panarra: *Betrachtungen über die Schönheit und Erhabenen & Versuch über die Krankheit des Kopfes*. Lisboa: 70 (*Textos filosóficos*; 63).
- KÉBÉ, Serigne Mahanta (1994), *Crítica teatral de posguerra en el periódico madrileño Arriba*; tesis doctoral dirigida por Andrés Amorós Guardiola, presentada en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid: ed. de autor.
- KELLNER, Douglas M. (1995), *Media culture / Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern*. London / New York: Routledge.
- KERSHAW, Baz & NICHOLSON, Helen (eds.) (2011), *Research methods in theatre and performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press (*Research methods for the arts and humanities*).
- KHONSARY, Jeff & O'BRIAN, Melanie (eds.) (2010), *Judgment and contemporary art criticism*. Vancouver: Artspeak & Fillip Editions (*Folio series*; A).
- KING, Matthew (2009), «Clarifying the Foucault-Habermas debate / Morality, ethics, and 'normative foundations'», *Philosophy & social criticism*, 35 (3): 287-314.
- KIVY, Peter (ed.) (2004), *The Blackwell guide to aesthetics*. Malden, MA / Oxford / Carlton, Victoria: Blackwell (*Blackwell philosophy guides*; 15).
- KNOWLES, Ric; TOMPKINS, Joanne; & WORTHEN, W. B. (eds.) (2003, 2000-2001¹), *Modern drama / Defining the field*. Toronto: University of Toronto Press.
- KNOWLES, Ric (2004), *Reading the material theatre*. Cambridge: Cambridge University Press (*Theatre and performance theory*).
- KOZICKA, Dorota (2011), «Stanisław Brzozowski's performative criticism», *Studies east European thought*, 63: 257-266.
- KRABBE, Erik C. W. & VAN LAAR, Jan Albert (2011), «The ways of criticism», *Argumentation*, 25: 199-227.
- KUYPERS, Jim A. (ed.) (2009), *Rhetorical criticism / Perspectives in action*. Lanham: Lexington (*Studies in political communication*).
- LAGEIRA, Jacinto (2011), «Respiração crítica», in (SARDO, 2011: 9-11).
- LAIRD, Andrew (ed.) (2006), *Oxford readings in ancient literary criticism*. Oxford: Oxford University Press (*Readings in classical studies*).
- LAWN, Chris & KEANE, Niall (2011), *The Gadamer dictionary*. London / New York: Continuum.

- LAZZARATO, Maurizio (2011), «The misfortunes of the ‘artistic critique’ and of cultural employment», in (RAUNIG, RAY & WUGGENIG, 2011: 41-56).
- LE GOFF, Jacques (1984, 1977¹), «Documento / Monumento», in *Enciclopédia Einaudi*; tradução de Suzana Ferreira Borges. Vol I: *Memória e história*. Lisboa: INCM; pp. 95-106.
- LEACH, Robert (2008), *Theatre studies / The basics*. London / New York: Routledge.
- LEÇA, Carlos de Pontes (1972), «História dum festival», *Colóquio / Artes*, Abril, 7: 40-51.
- LEE, Nam-Seong (2003), *Identité langagière du genre / Analyse du discours éditorial*. Paris / Budapest / Torino: L’Harmattan (*Espaces discursifs*).
- LEFEVERE, André (1992), *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. London / New York: Routledge.
- LEHMANN, Hans-Thies (2006, 1999¹), *Postdramatic theatre*; translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby: *Postdramatisches Theater*. London / New York: Routledge.
- LENOE, Matthew (2004), *Closer to the Masses / Stalinist culture, social revolution, and soviet newspapers*. Cambridge, MA / London: Harvard University Press (*Russian research center studies*; 95)
- LENTRICCHIA, Franck & MCLAUGHLIN, Thomas (eds.) (1990), *Critical terms for literary study*. Chicago: Chicago University Press.
- LEONE, Carlos (2005a), *Portugal extemporâneo*; 2 voll. Lisboa: INCM (*Temas portuguesas*); vol. I: *História do discurso crítico moderno (séculos XVI-XIX)*.
- LEONE, Carlos (2005b), *Portugal extemporâneo*; 2 voll. Lisboa: INCM (*Temas portuguesas*); vol. II: *História das ideias do discurso crítico português no século XX*.
- LESLIE, Esther (2007), *Walter Benjamin*. London: Reaktion Books (*Critical lives*).
- LEVIN, Harry (1963), *The gates of horn / A study of five French realists*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- LEVIN, Harry (1987), *Playboys and killjoys / An essay on the theory and practice of comedy*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- LÍVIO, Tito (2009), *Teatro Moderno de Lisboa (1961-1965) / Um marco na história do teatro português*; com a colaboração de Carmen Dolores; prefácio de Luiz Francisco Rebello; posfácio de Eugénia Vasques. Lisboa: Caminho.
- LONGMAN, Stanley Vincent (ed.) (1997), *Drama as rhetoric / rhetoric as drama: An exploration of dramatic and rhetorical criticism*. Tuscaloosa: Southeastern Theatre Conference / The University of Alabama Press (*Theatre Symposium*; 5).
- LOPES, Maria Alexandra Ambrósio (2010), *Poéticas da imperfeição / Autores e tradutores na primeira metade de Oitocentos / Walter Scott e A. J. Ramalho e Sousa*; tese de doutoramento apresentada na UCP, em Estudos de Tradução, sob orientação de João de Almeida Flor e Teresa Seruya. Lisboa: edição de autor.
- LOPES, Silvina Rodrigues (1994), *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos (*Literatura*; 5).
- LOUW, P. Eric (2001), *The media and cultural production*. Los Angeles / London / New Delhi: SAGE.
- LÖWY, Michael (2005, 2001¹), *Fire alarm / Reading Walter Benjamin’s «On the concept of history»*; translated by Chris Turner: *Walter Benjamin, avertissement d’incendie: une lecture des thèses «Sur le concept d’histoire»*. London / New York: Verso.
- LOXLEY, James (2007), *Performativity*. London / New York: Routledge (*The new critical idiom*).
- LUCET, Sophie (2008), «La critique théâtrale en questions dans la *Revue d’art dramatique* (1886-1909)», in (BURY & LAPLACE-CLAVERIE, 2008: 55-67).
- LUHMANN, Niklas (1995, 1984¹), *Social systems*; translated by John Bednarz, Jr., with Dirk Baecker: *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*; foreword by Eva M. Knodt. Stanford: Stanford University Press.
- LUHMANN, Niklas (1996²), «A obra de arte e a auto-reprodução da arte», in OLINTO, Heidrun Krieger (1996), *Histórias de literatura / As novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática.
- LUHMANN, Niklas (2005, 1995¹), *El arte de la sociedad*; traducción de Javier Torres Nafarrate con la colaboración de Brunhilde Erker, Silvia Pappé y Luis Felipe Segura: *Die Kunst der Gesellschaft*. México: Herder.

- LUÍS, Sara Belo & FERREIRA, Luísa (2002), «A cena do texto / Entrevista a Luís Miguel Cintra», *Ler / Livros e leitores*, Inverno, 57: 12-27. [Entrevista conduzida por Sara Belo Luís; fotografias de Luísa Ferreira.]
- LUKÁCS, György (1974, 1911¹), «On the nature and form of the essay», in LUKÁCS, György (1974), *Soul and form*; translated by Anna Bostock. Cambridge, MA: MIT; pp. 1-18.
- MACEDO, Ana Gabriela; SOUSA, Carlos Mendes de; & MOURA, Vítor (eds.) (2012), *Estética, cultura material e diálogos intersemióticos / Actas do XIII Colóquio de Outono*. Vila Nova de Famalicão: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho / Húmus.
- MACKENZIE, Iain (2004), *The idea of pure critique*. New York / London: Continuum (*Transversals / New directions in philosophy*).
- MARINI, Francesca (2007), «Archivists, librarians, and theatre research», *Archivaria / The journal of the Association of Canadian Archivists*, Spring, 63: 7-33.
- MARQUES, Diana Dionísio Monteiro (2007), *Um teatro com sentido / A voz crítica de Manuela Porto*; dissertação de mestrado apresentada na FLUL, em Estudos de Teatro, sob orientação de Maria Helena Serôdio. Lisboa: edição de autor.
- MARRANCA, Bonnie (1986), recensão a «CARLSON, Marvin (1984¹), *Theories of the theatre...*», *Performing arts journal*, 10 (1): 116.
- MARRANCA, Bonnie (1996), *Ecologies of theatre / Essays at the century turning*. Baltimore / London: The John Hopkins University Press (*PAJ books*).
- MARRANCA, Bonnie (2008), *Performance histories*. New York: PAJ.
- MARRANCA, Bonnie (ed.) (1996^{2r}), *The theatre of images*; whit introductory essays and a new afterword (1977¹). Baltimore / London: The John Hopkins University Press (*PAJ books*).
- MASSUMI, Brian (1987, 1980¹), «Pleasures of philosophy», foreword to (DELEUZE & GUATTARI, 1987, 1980¹: IX-XV).
- Mateus, José Alberto Osório de Almeida ver OSÓRIO MATEUS, José Alberto
- MATZ, Robert (2000), *Defending literature in early modern England / Renaissance literary theory in social context*. Cambridge: Cambridge University Press (*Studies in renaissance literature and culture*; 37).
- MCCARTHY, Thomas (1995, 1981²), *The critical theory of Jürgen Habermas (1976¹)*. Cambridge, MA / London: MIT.
- MCCONACHIE, Bruce & HART, Elizabeth (eds.) (2006), *Performance and cognition / Theatre studies and the cognitive turn*. London / New York: Routledge (*Advances in theatre and performance studies*; 4).
- MCCONACHIE, Bruce (1992), *Melodramatic formations / American theatre and society, 1820-1870*. Iowa: University of Iowa Press (*Studies in theatre history & culture*).
- MCCONACHIE, Bruce (2003), *American theater in the culture of the Cold War / Producing and contesting containment, 1947-1962*. Iowa: University of Iowa Press (*Studies in theatre history & culture*).
- MCCONACHIE, Bruce (2008), *Engaging audiences / A cognitive approach to spectating in the theatre*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan (*Cognitive studies in literature and performance*).
- MCDONALD, Rónán (2007), *The death of the critic*. London / New York: Continuum.
- MCFEE, Graham (2011), *Artistic judgement / A framework for philosophical aesthetics*. Dordrecht / Heidelberg / London / New York: Springer (*Philosophical studies series*; 115).
- MCHALE, Brian (1987), *Postmodernist fiction*. London / New York: Routledge.
- MCKENZIE, Jon (2001), *Perform or else / From discipline to performance*. London / New York: Routledge.
- MCQUILLAN, Martin; MACDONALD, Graeme; THOMSON, Stephen; & PURVES, Robin (eds.) (1999), *Post-theory / New directions in criticism*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MELO, Jorge (2007), *Século passado*. Lisboa: Cotovia.
- MELVILLE, Stephen (2008), «Is this anything? Or, criticism in the university», in (ELKINS & NEWMAN, 2008: 111-126).

- MENEZES, Luís Miguel Pulido Garcia Cardoso de (2010), «A revolta Mendes Norton de 1935», *Cadernos vianenses*, 44: 257-293.
- MEY, Jacob L. (ed.) (2009^{2r}), *Concise encyclopedia of pragmatics*. Oxford: Elsevier.
- MEYER, Michel (1998, 1993¹), *Questões de retórica / Linguagem, razão e sedução*; tradução de António Hall: *Questions de rhétorique / Langage, raison et séduction*. Lisboa: 70 (Nova biblioteca; 10).
- MEYER-PLANTUREUX, Chantal (2003), *Un siècle de critique dramatique*; préface de Thomas Ferenzi. Bruxelles: Complexe (*Le théâtre en question*).
- MILLS, Sara (2003), *Michel Foucault*. London / New York: Routledge (*Critical thinkers*).
- MITCHELL, W. J. Thomas (1986), *Iconology / Image, text, ideology*. Chicago / London: Chicago University Press.
- MITCHELL, W. J. Thomas (1996), «What do pictures ‘really’ want?», *October*, Summer, 77: 71-82.
- MITCHELL, W. J. Thomas (2002), «Showing seeing / A critique of visual culture», *Journal of visual culture*, 1 (2): 165-181.
- MITCHELL, W. J. Thomas (2005), *What do pictures want? / The lives and loves of images*. Chicago / London: Chicago University Press.
- MONTEIRO, Manuel Hermínio (1998), «Fronteira, fronteiras», in (FERREIRA, 1998: 187-198).
- MONTEIRO, Paulo Filipe (2010), *Drama e comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- MOODY, A. David (1994), *The Cambridge companion to T. S. Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press (*Companions to literature*).
- MOŽEJKO, Edward (2007), «Tracing the modernist paradigm / Terminologies of modernism», in (EYSTEINSSON & LISKA, 2007: 11-33).
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005), *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- MURPHY, Russell Elliott (2007), *Critical companion to T. S. Eliot / A literary reference to his life and work*. New York: Facts On File (*Library of the American literature*).
- NELSON, Cary & GROSSBERG, Lawrence (eds.) (1988), *Marxism and the interpretation of culture*. Urbana / Chicago: University of Illinois Press.
- NEVES, Catarina (2007), *Jorge de Faria / Para um retrato inacabado do crítico (1931-1934)*; dissertação de mestrado apresentada na FLUL, em Estudos de Teatro, sob orientação de Maria João Brilhante e José Oliveira Barata. Lisboa: edição de autor.
- NEWBOLD, Chris; BOYD-BARRETT, Oliver; & VAN DEN BULCK, Hilde (eds.) (2002), *The media book*. London: Arnold.
- NIETZSCHE, Friedrich (1988, 1872¹), *A origem da tragédia*; tradução de Álvaro Ribeiro: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Lisboa: Guimarães.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999, 1872¹), *The birth of tragedy and other writings*; edited by Raymond Geuss & Ronald Speirs; translated by Ronald Speirs: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Cambridge: Cambridge University Press (*Cambridge texts in the history of philosophy*).
- NIKČEVIĆ, Sanja (ed.) (2001), *Theatre criticism today / Pula 1998, Pula 1999, Zagreb 2000 / A selection of papers from three years of International Theatre Forum in Croatia*. Zagreb: Croatian Centre of ITI-UNESCO.
- NORRIS, Christopher (1990), «Criticism», in (COYLE, 1990: 27-65).
- NORRIS, Christopher (2002^{3r}), *Deconstruction / Theory and practice*. London / New York: Routledge.
- O'DONNELL, Victoria J. (2012²), *Television criticism*. Los Angeles / London / New Delhi: SAGE.
- O'SULLIVAN, Lisa (2010), «Lost imagination / French nostalgia and the turn to memory», *Memory studies*, 3 (3): 192-195.
- O'SULLIVAN, Tim; HARTLEY, John; SAUNDERS, Danny; MONTGOMERY, Martin; & FISKE, John (1994), *Key concepts in communication and cultural studies*. London / New York: Routledge (*Studies in culture and communication*).
- ODDEY, Alison & WHITE, Christine (2009), *Modes of spectating*. Bristol / Chicago: Intellect.

- ONG, Walter J. (2002^p, 1982¹), *Orality and literacy / The technologizing of the word*. London / New York: Routledge (*New accents*).
- OSÓRIO MATEUS, José Alberto (2002), *De teatro e outros escritos*; organização de Maria João Brillhante, José Camões e Helena Reis Silva. Lisboa: Quimera / FLUL CET.
- PAKER, Saliha (ed.) (2002), *Translations / (Re)shaping of literature and culture*. Istanbul: Boğaziçi University Press.
- PALMER, Richard H. (1988), *The critic's canon / Standards of theatrical reviewing in America*. Westport / London: Greenwood.
- PANIAGUA SANTAMARÍA, Pedro (2009), *Información e interpretación en periodismo / Hacia una nueva teoría de los géneros*. Barcelona: UOC (*Comunicación*; 140).
- PAPASTERGIADIS, Nikos (2005), «Hybridity and ambivalence / Places and flows in contemporary art and culture», *Theory culture society*, 22(4): 39-64.
- PAPASTERGIADIS, Nikos (2010, 2006¹), *Spatial aesthetics / Art, place, and the everyday*. Amsterdam: Institute of Network Cultures (*Theory on demand*; 5).
- PARKER, Roger & SMART, Mary Ann (2001a), *Reading critics reading / Opera and ballet criticism in France from the revolution to 1848*. Oxford: Oxford University Press.
- PARKER, Roger (2001b), «Introduction / On reading critics reading», in (PARKER & SMART, 2001a: 1-9).
- PATAI, Daphne & CORRAL, Will H. (2005) (eds), *Theory's empire / An anthology of dissent*. New York: Columbia University Press.
- PAVIS, Patrice (1980, 1978¹), «The semiotics of theatre»; translated by Tjaart Potgieter: «Débat sur la sémiologie du théâtre», *Critical arts / South-north cultural and media studies*, 1 (3): 1-10.
- PAVIS, Patrice (1997), «The state of current theatre research», *Applied semiotics / Sémiotique appliquée*, 1 (3): 203-230.
- PAVIS, Patrice (1999, 1996²), *Dicionário de teatro*; tradução de J. Guinsburg & Maria Lúcia Pereira: *Dictionnaire du théâtre*. São Paulo: Perspectiva.
- PAVIS, Patrice (2000, 1996¹), *El análisis de los espectáculos / Teatro, mimo, danza, cine*; traducción de Enrique Folch González: *L'analyse des spectacles*. Barcelona: Paidós (*Comunicación*; 121).
- PELADAN, Joséphin (1905), *Origine et esthétique de la tragédie*. Paris: E. Sansot et C^{ie} (*Scripta brevia*).
- PEREIRA, José Pacheco (2001), *Álvaro Cunhal / Uma biografia política*; 3 voll. Lisboa: Temas e debates; vol. II: «Duarte» / *O dirigente clandestino (1941-1949)*.
- PEREIRA, José Pacheco (2007), «Memórias / Sabia demais», recensão a (MELO, 2007), *Público, suplemento Ípsilon*, 11 de Maio, p. 44.
- Pereira, Maria Helena da Rocha* ver ROCHA PEREIRA, Maria Helena da
- PERNES, Fernando (ed.) (2002), *Século XX / Panorama da cultura portuguesa*; 3 voll. Porto: Afrontamento / Serralves; vol. II: *Arte(s) e letras I*.
- PHELAN, Peggy & LANE, Jill (eds.) (1998), *The ends of performance*. New York / London: New York University Press.
- PHELAN, Peggy (1993), *Unmarked / The politics of performance*. London / New York: Routledge.
- PHELIX, Pauline (2011), *Entre regard et participation / Théâtre et critique dramatique dans les années 1950*. Saarbrücken: Éditions Universitaires Européennes.
- PIANA, Romain (2008), «La diversifications du discours critique après le Second Empire: la rubrique de "soirée"», in (BURY & LAPLACE-CLAVERIE, 2008: 43-54).
- PICCHIO, Luciana Stegagno (1969, 1964), *História do teatro português*; tradução de Manuel de Lucena, sobre a 1.^a edição italiana, corrigida e aumentada pela autora: *Storia del teatro portoghese*. Lisboa: Portugália.
- PINTO RIBEIRO, António (1997), *Corpo a corpo / Possibilidades e limites da crítica*. Lisboa: Cosmos.
- PINTO RIBEIRO, António (2002), «A dança em Portugal. Uma série de episódios», in (PERNES, 2002: 145-185).

- PINTO RIBEIRO, António (2007), «Arte», in BARRETO, António (ed.) (2007), *Fundação Calouste Gulbenkian / Cinquenta anos / 1956-2006*; 2 voll. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; vol. I: 237-408.
- PINTO RIBEIRO, António (2011), *Questões permanentes / Ensaios escolhidos sobre cultura contemporânea*. Lisboa: Cotovia (Três razões).
- PLASS, Ulrich (2007), *Language and history in Theodor W. Adorno's notes to literature*. London / New York: Routledge (*Studies in philosophy*).
- POSTLEWAIT, Thomas (2009), *The Cambridge introduction to theatre historiography*. Cambridge: Cambridge University Press (*Introductions to literature*).
- POWER, Cormac (2008), *Presence in play / A critique of theories of presence in the theatre*. Amsterdam / New York: Rodopi (*Consciousness, literature and the arts*; 12).
- PREZIOSI, Donald (1985), «That obscure object of desire / The art of art history», *boundary 2*, Winter / Spring (*On humanism and the university II: The institutions of humanism*), 13 (2/3): 1-41.
- QUADRIO, Miguel-Pedro (2004), «O espelho de Cristina: Cristina Reis», *Sinais de cena*, Dezembro, 2: 13-15.
- QUADRIO, Miguel-Pedro (2007), «O triunfo do cenógrafo / Esboços dramaturgicos de João Mendes Ribeiro», in FORTUNA, Catarina & RIBEIRO, João Mendes (eds.), *Arquitecturas em palco / Architectures on stage*; catálogo da representação oficial portuguesa na Quadrienal de Praga de 2007. Lisboa: MC / IA & Almedina; pp. 61-68 [Seguido da tradução inglesa do texto, por Daniel Boyce, «The triumph of scenography: the dramaturgical sketches of João Mendes Ribeiro», pp. 69-76.]
- QUADRIO, Miguel-Pedro (2011b), «De Scribe a Garrett, uma peça (muito) bem feita», in QUADRIO, Miguel-Pedro (ed.) (2011a), *Falar verdade a mentir / de Almeida Garrett; O mentiroso verídico / de Eugène Scribe; O 'improptu' de Sintra / de Almeida Garrett*; separata especial dos Textos d'Almada; 44. Almada: Companhia de Teatro de Almada; pp. 2-5.
- QUARESMA, José & DIAS, Fernando Rosa (eds.) (2011), *Revisitação da querela modernidade / pós-modernidade*. Lisboa: Ur.
- QUEVEDO, Wagner de Ávila (2008), «O conceito de crítica de arte no primeiro romantismo alemão», *Exagium / Revista eletrônica de filosofia*, Dezembro, IV. [Online: <http://www.revistaexagium.com.br/edicoes/edicao%204/wquevedo.pdf>]
- RABINOW, Paul (ed.) (1984), *The Foucault reader*. New York: Pantheon.
- RABKIN, Gerald (1992), «Waiting for Foucault / New theatre theory», *Performing arts journal*, September, 14 (3): 90-101.
- RABY, Peter (ed.) (1997), *The Cambridge companion to Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press (*Companions to literature*).
- RADSTONE, Susannah (2010), «Nostalgia: Home-comings and departures», *Memory studies*, 3 (3): 187-191.
- RAMOS, Fernando Moura; RODRIGUES, Américo; FERREIRA, José Luís; PORTELA, Manuel (2009), *Quatro ensaios à boca de cena / Para uma política teatral e da programação*; prefácio de José Gil. Lisboa: Cotovia (Três razões).
- RANCIÈRE, Jacques (2010, 2008¹), *O espectador emancipado*; tradução de José Miranda Justo: *Le spectateur émancipé*. Lisboa: Orfeu Negro.
- RANCIÈRE, Jacques (2011, 2003¹), *O destino das imagens*; tradução de Luís Lima: *Le destin des images*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Raposo, Eduardo Scarlatti Quadrio ver SCARLATTI, Eduardo
- RAUNIG, Gerald & RAY, Gene (eds.) (2009a), *Art and contemporary critical practice / Reinventing institutional critique*. S/l: MayFly.
- RAUNIG, Gerald (2009b), «What is critique? / Suspension and re-composition in textual and social machines»; translated by Aileen Derieg: «Was ist Kritik? / Aussetzung und Neuzusammensetzung in textuellen und sozialen Maschinen», in (RAUNIG & RAY, 2009a: 113-130).

- RAUNIG, Gerald; RAY, Gene; & WUGGENIG, Ulf (eds.) (2011), *Precarity, subjectivity and resistance in the 'creative industries'*. S/l: MayFly.
- RAW, Laurence (1998), «Cultural studies, history, and the concept of difference», in RAW, Laurence *et al.* (eds.) (1998), *The culture of history / The history of culture*. Ankara: The British Council; pp. 1-14.
- READ, Alan (1995, 1993), *Theatre and everyday life / An ethics of performance*. London / New York: Routledge.
- REBELLO, Luiz Francisco (ed.) (1957), *Teatro moderno / Caminhos e figuras / Antologia*. Lisboa: edição de autor.
- REBELLO, Luiz Francisco (1961), *Imagens do teatro contemporâneo*. Lisboa: Ática (*Ensaio*).
- REBELLO, Luiz Francisco (1979), *O teatro simbolista e modernista (1890-1939)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa / Secretaria de Estado da Cultura / Presidência do Conselho de Ministros (*Biblioteca breve*; 40).
- REBELLO, Luiz Francisco (1984a), *História do teatro de revista*; 2 voll. Lisboa: Dom Quixote; vol. I: *Da Regeneração à República*.
- REBELLO, Luiz Francisco (1984b), *História do teatro de revista*; 2 voll. Lisboa: Dom Quixote; vol. II: *Da República até hoje*.
- REBELLO, Luiz Francisco (1990), «No desaparecimento de Eduardo Scarlatti», *Colóquio / Letras*, Setembro, 117/118: 263.
- REBELLO, Luiz Francisco (1991), *História do teatro*. Lisboa: Europália 91 / INCM (*Sínteses da cultura portuguesa*).
- REBELLO, Luiz Francisco (1999), «Teatro, tempo e história», *Colóquio / Letras*, Janeiro, 151/152: 143-150.
- REBELLO, Luiz Francisco (2004), *O passado na minha frente / Memórias*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- REBELLO, Luiz Francisco (2005), «Um duplo centenário / O 'Teatro Livre' e o 'Teatro Moderno'», *Sinais de cena*, Julho, 3: 57-70.
- REDONDO JÚNIOR, José (1955), *Pano de ferro / Crítica, polémica, ensaios de estética teatral*; prefácio de Eduardo Scarlatti. Lisboa: Século.
- REINELT, Janelle G. & Roach, Joseph R. (eds.) (2007^{2r}), *Critical theory and performance*; revised and enlarged edition. Ann Arbor: The University of Michigan Press (*Theater: Theory / Text / Performance*).
- REINELT, Janelle G. (2007^{2r}), «Performance analysis», in (REINELT & ROACH, 2007^{2r}: 7-12).
- REIS, Carlos (2001²), *O conhecimento da literatura / Introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina.
- REY, Sandra (2008), «A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea», *Pós: / Revista do programa de pós-graduação em artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Maio, 1 (1): 8-15.
- Ribeiro, António Pinto ver PINTO RIBEIRO, António
- RICHARDS, I. A. (1926^{2r}), *Principles of literary criticism*. London / New York: Routledge (*Classics*).
- RICHARDS, I. A. (1930^{2r}), *Practical criticism / A study of literary judgment*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
- RICHARDSON, John E. (2007), *Analysing newspapers / An approach from critical discourse analysis*. New York: Palgrave Macmillan.
- RICHTER, David H. (ed.) (2007³), *The critical tradition / Classic texts and contemporary trends*. Boston / New York: Bedford / St. Martin's.
- RICHTER, Sandra (2010), *A history of poetics / German scholarly aesthetics and poetics in international context, 1770-1960*; with bibliographies by Anja Zenk, Jasmin Azazmah, Eva Jost & Sandra Richter. Berlin / New York: De Gruyter.
- RICOEUR, Paul (1967), «New developments in phenomenology in France / The phenomenology of language», *Social research*, Spring, 34 (1): 1-30.

- RICOEUR, Paul (1970, 1965¹), *Freud / Una interpretación de la cultura*; traducción de Armando Suárez, con la colaboración de Miguel Olivera y Esteban Inciarte: *De l'interprétation / Essai sur Freud*. México: Siglo XXI.
- RICOEUR, Paul (1975), «Phenomenology and hermeneutics», *Noûs*, 9 (1): 85-102.
- RINGOOT, Roselyne & UTARD, Jean-Michel (eds.) (2009), *Les genres journalistiques / Savoirs et savoir-faire*. Paris: L'Harmattan (*Communication et civilisation*).
- ROCHA PEREIRA (1998^{8r}), *Estudos de história de cultura clássica*; 2 voll. Lisboa: Gulbenkian (*Manuais universitários*); vol. I: *Cultura grega*.
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (2003^{8r}), *Hélade / Antologia de cultura grega*. Lisboa: Asa.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1961a) *Noites de teatro*; 2 voll. Lisboa: Ática; vol. I.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1961b) *Noites de teatro*; 2 voll. Lisboa: Ática; vol. II.
- ROGOFF, Irit (2006, 2003¹), «From criticism to critique to criticality», in *transversal / EIPCP multilingual webjournal*, August (*critique kritik crítica*), s/n (<http://eipcp.net/transversal/0806/rogoffi/en>).
- ROHDE, Erwin (1948, 1891-1894¹), *Psique / La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*; traducción de Wenceslao Roces: *Psyche / Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Madrid / México: Fondo de Cultura Económica.
- ROSS, Karen & NIGHTINGALE, Virginia (2003), *Media and audiences / New perspectives*. Maidenhead: Open University Press (*Issues in cultural and media studies*).
- ROSS, Trevor (2010), recensão a (FRANK, 2011, 2003¹), *Modern philology*, May, 107 (4): E113-E116.
- ROYLE, Nicholas (2003), *Jacques Derrida*. London / New York: Routledge (*Critical thinkers*).
- SALAVISA, Jorge (2012), *Dançar a vida / Memórias*. Lisboa: D. Quixote.
- SALIH, Sara (2002), *Judith Butler*. London / New York: Routledge (*Critical thinkers*).
- SALUSINSZKY, Imre (2006, 2002¹), «Northrop Frye (1912-1991)», in (WOLFREYS, 2006c, 2002¹: 19-26).
- SÁNCHEZ DE LEÓN, María José Rodríguez (2009), «Géneros, canon y metodología crítica en el Memorial literario (1784-1797)», *Dieciocho*, Fall, 32 (2): 365-385.
- SANTOS, Vítor Pavão dos (2002), «Guia breve do século XX teatral», in (PERNES, 2002: 187-312).
- SARDO, Delfim (2011), *A visão em apneia / Escritos sobre artistas*; prefácio de Jacinto Lageira. Lisboa: Athena.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2009, 2000¹), *Critique du théâtre / De l'utopie au désenchantement*. Belval: Circé (Penser le théâtre).
- SAUKKO, Paula (2003), *Doing research in cultural studies / An introduction to classical and new methodological approaches*. Los Angeles / London / New Delhi: SAGE.
- SAUTER, Willmar (2000), *The theatrical event / Dynamics of performance and perception*. Iowa: University of Iowa Press (*Studies in theatre history & culture*).
- SCARLATTI, Eduardo (1925), *Argila sagrada*. Lisboa: ed. autor [Officinas da Ottosgrafica].
- SCARLATTI, Eduardo (1927), *Ideias de outros / Ensaio sobre estética e teoria teatral seguidos de uma novela*. Lisboa: A Peninsular.
- SCARLATTI, Eduardo (1929), *A religião do teatro*. Lisboa: A Peninsular.
- SCARLATTI, Eduardo (1939, 1931¹), *Um método crítico e os seus resultados*; comunicação feita ao 5.º Congresso Internacional da Crítica. Lisboa: Seara Nova (*Cadernos da «Seara Nova» / Secção de estudos de arte*).
- SCARLATTI, Eduardo (1943a), *Em casa de O diabo / Subsídios para a história do teatro*; 4 voll. Lisboa: Livraria Luso-Espanhola; vol. II.
- SCARLATTI, Eduardo (1943b), *Em casa de O diabo / Subsídios para a história do teatro*; 4 voll. Lisboa: Livraria Luso-Espanhola; vol. III.
- SCARLATTI, Eduardo (1945^{2r}, 1929), *A religião do teatro*. Lisboa: Ática.
- SCARLATTI, Eduardo (1946), *Em casa de O diabo / Subsídios para a história do teatro*; 4 voll. Lisboa: Livraria Luso-Espanhola; vol. IV.
- SCARLATTI, Eduardo (1948, 1936¹), *Em casa de O diabo / Subsídios para a história do teatro*; 4 voll. Lisboa: Livraria Luso-Espanhola; vol. I.

- SCHECHNER, Richard (1965), «Theatre criticism», *The Tulane drama review*, Spring, 9, 3: 13-24.
- SCHECHNER, Richard (1974), «A critical evaluation of Kirby's criticism of criticism», *TDR: The drama review*, December, 18, 4 (*Indigenous theatre issue*): 116-118.
- SCHECHNER, Richard (1992), «A new paradigm for theatre in the academy», *TDR: The drama review*, Winter, 36, 4: 7-10.
- SCHECHNER, Richard (2003²), *Performance studies / An introduction*. London / New York: Routledge (*Classics*).
- SCHECHNER, Richard (2003^{3r}), *Performance theory*; revised and expanded edition, with a new preface by the author. London / New York: Routledge (*Classics*).
- SCHIEI, Timothy (2000), «Performance degree zero / Barthes, body, theatre», *Theatre journal*, May, 52 (2): 161-181.
- SCHIEI, Timothy (2006), *Performance degree zero / Roland Barthes and theatre*. Toronto: University of Toronto Press.
- SCHMIDT, James (ed.) (1996), *What is enlightenment? / Eighteenth-century answers and twentieth-century questions*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press (*Philosophical traditions*; 7).
- SCHURE, Edouard (1921, 1889¹): *Les grands initiés / Esquisse de l'histoire secrète des grands religions / Rama, Krishna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon, Jésus*. Paris: Librairie Académique / Perrin et C^{ie}.
- SELA-SHEFFY, Rakefet & TOURY, Gideon (eds.) (2011), *Culture contacts and the making of cultures / Papers in homage to Itamar Even-Zohar*. Tel Aviv: Tel Aviv University Press / Unit of Culture Research. [Online: http://www.tau.ac.il/tarbut/Publications/IEZ-Homage/Even-Zohar_Homage_Book.pdf]
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (2007a), «Más allá de lo 'propio': sobre la crítica y la necesidad de los Estudios Culturales», *Hispanic issues on line / Revista da University of Minnesota*, Fall, 2 (*Estudios hispánicos: perspectivas internacionales*): 41-46.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (2007b), «Quando a teoria reencontra o campo visual / Passagens de Walter Benjamin», *Concinnitas / Revista do Instituto de Artes da UERJ*, ano 8, Dezembro, 2 (11): 102-115.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (2008), «Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje», *Comunicação & cultura / Revista da FCH da UCP*, 5 (*Terror e terrorismos*): 95-108.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (2009a), «De Flusser a Benjamin – do pós-aurático às imagens técnicas», *Flusser studies / Multilingual e-journal for cultural and media theory*, May, 8. [Online: <http://www.flusserstudies.net/pag/08/seligmann-flusser-benjamin.pdf>]
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (2009b), «Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras na América Latina», *Temas em psicologia*, 17 (2): 311-328.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (2010a), «Obra de Walter Benjamin é essencial para pensar 'século de catástrofes'», in *Deutsche Welle-Brasil* (sítio), 30 de Junho. [Online: <http://www.dw.de/dw/article/0,,5738787,00.html>]
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (2010b), «Walter Benjamin e a tarefa da crítica», *Cult*, Março, 106 (*Walter Benjamin / Crítica e redenção*). [Online: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/walter-benjamin-e-a-tarefa-da-critica/>]
- SELL, Mike (2005), *Avant-garde performance & the limits of criticism / Approaching the Living Theatre, Happenings / Fluxus, and the Black Arts Movement*. Ann Arbor: The University of Michigan Press (*Theater: Theory / Text / Performance*).
- SENA, Jorge de (1988): *Do teatro em Portugal*; organização, prefácio e notas bibliográficas de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: 70 (*Obras de Jorge de Sena*).
- SERÓDIO, Maria Helena (2001a), «Words framing images / Variations on theatre criticism», in (NIKČEVIĆ, 2001: 160-169).
- SERÓDIO, Maria Helena (2001b), *Questionar apaixonadamente / O teatro na vida de Luís Miguel Cintra*. Lisboa: Cotovia.

- SERÔDIO, Maria Helena (2003), «Uma paixão estética para a crítica», in (SERÔDIO *et al.*, 2003: 161-165).
- SERÔDIO, Maria Helena *et al.* (eds.) (2003), *Teatro em debate(s); actas do I Congresso do Teatro Português (1993) e do colóquio «O homem de costas / O corpo no teatro, cinema, fotografia e artes plásticas» (2002)*. Lisboa: Horizonte (*Horizonte universitário*).
- SERÔDIO, Maria Helena (2013), *Joaquim Benite desafiou Próspero... / e inscreveu o mundo no seu teatro*. Almada: Companhia de Teatro de Almada.
- SHEPHERD, Simon & WALLIS, Mick (2004), *Drama / Theatre / Performance*. London / New York: Routledge (*The new critical idiom*).
- SHRUM JR., Wesley Monroe (1996), *Fringe and fortune / The role of the critics in high and popular art*. Princeton: Princeton University Press.
- SHUSTERMAN, Richard (ed.) (1999), *Bourdieu / A critical reader*. Oxford / Malden, MA: Blackwell.
- SIGG, Eric (1989), *The American T. S. Eliot / A study of the early writings*. Cambridge: Cambridge University Press (*Studies in American literature and culture*).
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e Silva (2005), *Ensaio sobre Eurípides*. Lisboa: Cotovia (*Ensaio*).
- SIMÕES, João Gaspar (2004, 1985¹), *Crítica*; 6 voll. Lisboa IN-CM (*Temas portuguesas*); vol. VI: *O teatro contemporâneo / 1942-1982*
- SIMONSEN, Peter (2007), *Wordsworth and word-preserving arts / Typographic inscription, ekphrasis and posterity in the later work*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan.
- SLOTERDIJK, Peter (2012, 2009¹), *Temperamentos filosóficos / Um breviário de Platão a Foucault*; tradução de João Tiago Proença: *Philosophische Temperamente. Von Platon bis Foucault* (2009). Lisboa: 70 (*Biblioteca de filosofia contemporânea*).
- SMALLWOOD, Philip (2002), «'More creative than creation' / On the idea of criticism and the student critic», *Arts & humanities in higher education*, 1 (1): 59-71.
- SMALLWOOD, Philip (2004), *Johnson's critical presence / Image, history, judgement*. Hampshire: Ashgate (*Studies in early modern literature*).
- SMITH, Barbara Herrnstein (1990, 1987¹), «Value / Evaluation», in (LENTRICCHIA & MCLAUGHLIN, 1990: 177-185).
- SMITH, Robert (1995), *Derrida and autobiography*. Cambridge: Cambridge University Press (*Literature, culture, theory*; 16).
- SMITH, Susan Harris (2007), *Plays in American periodicals, 1890-1918*. New York: Palgrave Macmillan (*Studies in theatre and performance history*).
- SODERHOLM, James (ed.) (1997), *Beauty and the critic / Aesthetics in an age of cultural studies*; with an introduction by J. SODERHOLM. Tuscaloosa / London: The University of Alabama Press.
- SOLOMON, Alisa (1997), *Re-dressing the canon / Essays on theater and gender*. London / New York: Routledge.
- SONTAG, Susan (2009, 1966¹), *Against Interpretation and other essays*. London: Penguin (*Modern classics*).
- SOUSA, Alexandre Barros de (2013), *Teatro Estúdio do Salitre, um teatro improvável entre a arte e a política*; dissertação de mestrado apresentada na FCSH da UNL, em História Contemporânea, sob orientação de José Viegas Neves. Lisboa: edição de autor.
- STATES, Bert O. (2007^{2r}), «The phenomenological attitude», in (REINELT & ROACH, 2007^{2r}: 26-36).
- STEFANOVA, Kalina (2000), *Who keeps the score on the London stages*; interviews with London drama critics; playwrights, directors, producers, press-agents and a publisher. Amsterdam: Harwood Academic Publishers (*Contemporary theatre studies*; 36).
- STEINER, George (2006, 2003¹), *Os logocratas*; tradução de Miguel Serras Pereira: *Les logocrates*. Lisboa: Relógio D'Água (*Antropos*; 72).
- STOKES, Jane (2003), *How to do media & cultural studies*. Los Angeles / London / New Delhi: SAGE.

- STOKES, John (1998), «Saving lives / Kenneth Tynan and the duties of dramatic criticism», in (BENNETT & TREGLOWN, 1998: 177-199).
- STUCKY, Nathan & WIMMER, Cynthia (eds.) (2002), *Teaching performance studies*; with a foreword by Richard Schechner. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- STYAN, J. L. (1975), *Drama, stage and audience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SUCHER, C. Bernd (1999, 1995¹), *O teatro das décadas de oitenta e noventa*; tradução Manuela Nunes: *Das Theater der achtziger und neunziger Jahre*. Lisboa: Gulbenkian (*Manuais universitários*).
- SUSEN, Simon (2011), «Critical notes on Habermas's theory of the public sphere», *Sociological analysis*, Spring, 5 (1): 37-62.
- TALBOT, Mary (2007), *Media discourse / Representation and interaction*. Edinburgh: Edinburgh University (*Media topics*).
- TASKER, Yvonne (1993), *Spectacular bodies / Gender, genre and the action cinema*. London / New York: Routledge (*Comedia*).
- TAYLOR, Scott (2005), «Multilateral and holistic perspectives in contemporary performance theory / Understanding Patrice Pavis's integrated semiotics», *Journal of dramatic theory and criticism*, Spring, XIX (2): 87-108.
- TEIXEIRA, Lúcia (2006), «Razão e afeto: a argumentação na crítica de arte», *Alfa*, 50 (1): 145-158.
- TEN EYCK, Toby A. & BUSCH, Lawrence (2012), «Justifying the art critique: Clement Greenberg, Michael Kimmelman, and orders of worth in art criticism», *Cultural sociology*, 6: 217-231.
- TOMPKINS, Jane P. (ed.) (1980), *Reader-response criticism / From formalism to post-structuralism*. Baltimore / London: The Johns Hopkins University Press.
- TRAPNELL, William (1974), recensão a «DESCOTES, Maurice (1972), *Les grands rôles du théâtre de Marivaux*. Paris: PUF», *Études littéraires*, 7 (2): 322-326.
- TURNER, Victor W. & BRUNER, Edward M. (eds.) (1986), *The anthropology of experience*; with an epilogue by Clifford Geertz. Urbana / Chicago: University of Illinois Press.
- TYNAN, Kenneth (2007), *Theatre writings*; selected and edited by Dominic Shellard; preface by Matthew Tynan; foreword by Tom Stoppard. London: New Hern.
- UBERSFELD, Anne (1996a), *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil (*Mémo*; 21).
- UBERSFELD, Anne (1996b^{2r}), *Lire le théâtre*; 3 voll. Paris: Belin (*Sup lettres*); vol. I.
- UBERSFELD, Anne (1996c^{2r}), *Lire le théâtre*; 3 voll. Paris: Belin (*Sup lettres*); vol. II: *L'école du spectateur*.
- UBERSFELD, Anne (1996d^{2r}), *Lire le théâtre*; 3 voll. Paris: Belin (*Sup lettres*); vol. III: *Le dialogue de théâtre*.
- VAÏS, Michel (2005), *L'accompagnateur / Parcours d'un critique de théâtre*; préface de Lorraine Pintal. Montréal: Varia (*Mémoires et souvenirs*).
- VAJDA (1986), György M., «Second thoughts about literary systems», *Neohelicon*, 13 (1): 149-157.
- VAN DIJK, Teun A. (1988a), *News analysis / Case studies of international and national news in the press*. Hillsdale, NJ / Hove / London: Lawrence Erlbaum Associates (*Communication*).
- VAN DIJK, Teun A. (1988b), *News as discourse*. Hillsdale, NJ / Hove / London: Lawrence Erlbaum (*Communication*).
- VAN DIJK, Teun A. (2008), *Discourse and context / A sociocognitive approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VAN DIJK, Teun A. (2009), *Society and discourse / How social contexts influence text and talk*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VAN DIJK, Teun A. (ed.) (1997), *Discourse as structure and process*. Los Angeles / London / New Delhi: SAGE (*Discourse studies / A multidisciplinary introduction*; 1).
- VAN DIJK, Teun A. (ed.) (2007), *Discourse studies*; 4 voll. Los Angeles / London / New Delhi / Singapore: SAGE (*Benchmarks in discourse studies*).
- VARGAS, António Pinho (2011), *Música e poder / Para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*. Coimbra: Almedina (*Literatura e arte*; 1).
- VATTIMO, Gianni (1990), «Postmodern criticism: postmodern critique», in (WOOD, 1990: 57-66).
- VEESER, Harold Aram (ed.) (1989), *The new historicism*. London / New York: Routledge.

- VELLÓN LAHOZ, Francisco Javier (2002), «La crítica teatral periodística: entre l'espectacle i la cultura», *Anuari de l'Agrupació Borrianenca de Cultura: revista de recerca humanística i científica*, 13 (*Criticar no és ofendre. L'estat de la crítica literària entre segles*): 43-61.
- VEYNE, Paul (1984, 1971¹): *Writing history / Essay on epistemology*; translated by Mina Moore-Rivoluceri: *Comment on écrit l'histoire / Essai d'épistémologie*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- VIDAL, Isabel Alice Radburn Nunes (2009), *Um olhar sobre a actividade teatral, em Portugal, nos anos trinta do século XX*; dissertação de mestrado apresentada na FLUL, em Estudos de Teatro, sob orientação de Maria João Brilhante. Lisboa: edição de autor.
- WAGNER, Anton (1999b), «Establishing our boundaries: English-Canadian theatre criticism», in (WAGNER, 1999a: 3-58).
- WAGNER, Anton (ed.) (1999a), *Establishing our boundaries / English-Canadian theatre criticism*. Toronto: University of Toronto Press.
- WANG, Q. Edward & IGGERS, Georg G. (eds.) (2002), *Turning points in historiography / A cross-cultural perspective*. Rochester, NY / Woodbridge, UK: The University of Rochester Press (*Rochester studies in historiography*).
- WARDLE, Irving (1992), *Theatre criticism*. London / New York: Routledge (*Theatre concepts*).
- WATT, Stephen (1998), *Postmodern / Drama: reading the contemporary stage*. Ann Arbor: The university of Michigan (*Theater: Theory / Text / Performance*).
- WEISS, Gilbert & WODAK, Ruth (eds.) (2003), *Critical discourse analysis / Theory and interdisciplinarity*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan.
- WESS, Robert (1996), *Kenneth Burke / Rhetoric, subjectivity, postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press (*Literature, culture, theory*; 18).
- WHITE, Stephen K. (ed.) (1995), *The Cambridge companion to Habermas*. Cambridge: Cambridge University Press (*Companions to philosophy*).
- WILDE, Oscar (1992, 1891¹), *Intenções / Quatro ensaios sobre estética*; tradução e posfácio de António M. Feijó: *Intentions*. Lisboa: Cotovia.
- WILES, David (1997), *Tragedy in Athens / Performance space and theatrical meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WILES, David (2003), *A short history of western performance space*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WILES, David (2011), *Theatre and citizenship / The history of a practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WILKINSON, Kate (2009), «Theatre reviewing: performance versus criticism», *Style*, Spring, 43 (1): 109-123.
- WILLIAMS, Gary Jay (ed.) (2010^{2r}), *Theatre histories / An introduction*. London / New York: Routledge.
- WILLIAMS, Raymond (1977), *Marxism and literature*. Oxford / New York: Oxford University Press.
- WILLIAMS, Raymond (1983^{2r}), *Keywords / A vocabulary of culture and society* (1976¹). London / New York: Fontana Paperbacks / Oxford University Press.
- WILLIAMS, Raymond (1989), *Resources of hope / Culture, democracy, socialism*; edited by Robin Gablin; with a introduction by Robin Blackburn. London / New York: Verso.
- WILLIAMS, Raymond (2002, 1979^{2r}), *Tragédia moderna*; tradução de Betina Bischof: *Modern tragedy* (1966¹). São Paulo: Cosac & Naify (*Cinema, teatro e modernidade*).
- WILMER, S. E. (ed.) (2004), *Writing & rewriting national theatre histories*. Iowa: University of Iowa Press (*Studies in theatre history and culture*).
- WOLFREYS, Julian (ed.) (2002), *Introducing criticism at the 21st century*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- WOLFREYS, Julian (ed.) (2006a, 2002¹), *Modern British and Irish criticism and theory / A critical guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- WOLFREYS, Julian (ed.) (2006b, 2002¹), *Modern European criticism and theory / A critical guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- WOLFREYS, Julian (ed.) (2006c, 2002¹), *Modern North American criticism and theory / A critical guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- WOOD, David (ed.) (1990), *Writing the future*. London / New York: Routledge (*Warwick studies in philosophy and literature*).
- WORTHEN, W. B. (1992), *Modern drama and the rhetoric of theatre*. Berkeley / Los Angeles / Oxford: University of California Press.
- WORTHEN, W. B. (2003, 1998¹), «Drama, performativity, and performance», in (AUSLANDER, II, 2003: 86-108).
- WORTHEN, W. B. (2010), *Drama / Between poetry and performance*. Malden, MA / Oxford: Blackwell.
- WORTHEN, W. B. (ed.) (1995a), *Modern drama*; 2 voll. S/l: Heinle & Heinle; vol. I: *Unit 1 / The emergence of modern drama: 1850-1950 & Unit 2 / Revolution and reaction: 1950-1975*.
- WORTHEN, W. B. (ed.) (1995b), *Modern drama*; 2 voll. S/l: Heinle & Heinle; vol. II: *Unit 3 / Modern/Postmodern: 1975-... & Unit 4 / Criticism and theory of the modern stage*.
- YATES, W. E. (1996), *Theatre in Vienna: a critical history, 1776-1995*. Cambridge: Cambridge University Press (*Studies in German*).
- ZARHY-LEVO, Yael (2001), *The theatrical critic as cultural agent / Constructing Pinter, Orton and Stoppard as absurdist playwrights*. New York: Peter Lang (*Artists and issues in the theatre*; 12).
- ZARHY-LEVO, Yael (2008), *The making of theatrical reputations / Studies from the modern London theatre*. Iowa: University of Iowa Press (*Studies in theatre history and culture*).
- ZARRILLI, Phillip B. (1995^{2r}), *Acting (re)considered / A theoretical and practical guide*. London / New York: Routledge.
- ZINK, Michel (ed.) (2002), *L'oeuvre et son ombre. Que peut la littérature secondaire?* Paris: Fallois.
- ZOLA, Émile (1912, 1881¹), *Le naturalisme au théâtre / Les théories et les exemples*. Paris: Charpentier (*Ouvrages d'Émile Zola*).
- ZUCKER, Carole (1990), *recensão a (CARROLL, 1988), Cinémas / Revue d'études cinématographiques / Cinémas / Journal of film studies*, 1, (1-2): 154-162.
- ZURBACH, Christine & CARAVELA, Célia (eds.) (2012), *Tradução, dramaturgia, encenação (I)*. S/l: Licome (*Teatro-materiais*; 3).

¹ Nota inserta na p. 39: «A revised version (written 1997) of 'Polysystem Theory,' in *Polysystem studies* [= *Poetics Today*, 11:1] 1990, pp. 9-26. First version was published in *Poetics today* I: 1-2 (1979), pp. 287-310».

ⁱⁱ Indicada como a edição mais recente no site <http://www.tau.ac.il/~itamarez/>, onde se publicam *online* quase todas as obras de Itamar EVEN-ZOHAR, nela se assinala, porém, que «this is a temporary electronic version and is likely to change. Please check the latest version before quoting» [p. 2].

ÍNDICE REMISSIVO



**AUTORES, INSTITUIÇÕES,
COMPANHIAS E PERIÓDICOS**

Neste índice remissivo, registam-se os autores pelo(s) apelido(s) utilizados no corpo do texto, grafando-os em maiúsculas e em cursivo (as remissões surgem em itálico); as instituições, companhias e periódicos registam-se pela primeira palavra da sua designação oficial, depois do artigo inicial, caso exista (à excepção das elisões, em francês), grafando-a em minúsculas e em cursivo (instituições e companhias) ou em minúsculas mas em itálico (periódicos).

A

ABREU, Miguel ◊ 171, 172
 ACKERMAN, Alan ◊ 4, 127, 128
Adelphi, The ◊ 65
 ADORNO, Theodor W. ◊ 35, 75, 77, 78, 234, 235
 ALMEIDA, Maria João ◊ 192
 ALTIERI, Charles ◊ 69
 ALVES, Vasco Mendonça ◊ 214
 AMARAL, Francisco Keil do ◊ 213
American theatre ◊ 126
 ANDRADE, Carlos Drummond de ◊ 28
 ANGLADE, Sandrine ◊ 88, 89, 91, 110, 111, 112
 ANTOINE, André ◊ 97, 210
 APOLLINAIRE, Guillaume ◊ 167, 174
 ARDEN, John ◊ 118
 ARISTÓTELES ◊ 6, 71, 124, 128, 131, 138, 228, 241, 245
 ARNOLD, Matthew ◊ 62, 63, 71
 ARTAUD, Antonin ◊ 180, 187
 Artistas Unidos ◊ 149
Artistas Unidos / Revista ◊ 28
 Associação Portuguesa de Críticos de Teatro (APCT) ◊ 44, 186
 Association de la Critique Dramatique et Musicale ◊ 111
 Association for Theatre in Higher Education (ATHE) ◊ 45
 AUGÉ, Marc ◊ 52, 154

AUSTIN, John Langshaw ◊ 132
 AVILEZ, Carlos ◊ 161, 165, 166
 AZEVEDO, Manuela ◊ 148

B

BABBITT, Irving ◊ 63
 BAHR, Hermann ◊ 234
 BAKHTIN, Mikhail ◊ 132
 Ballet Gulbenkian (FCG) ◊ 169
 Ballets Russes ◊ 50
 BALME, Christopher B. ◊ 34
 Bando, O ◊ 170
 BANU, Georges ◊ 96
 BARA, Olivier ◊ 99, 100, 101, 109
 BARATA, José de Oliveira ◊ 155, 159
 BARBA, Eugenio ◊ 197
 BARISH, Jonas ◊ 127
 BARRADAS, Mário ◊ 165, 166
 BARTHES, Roland ◊ 6, 7, 10, 11, 13, 35, 75, 76, 171, 194, 195, 197
 BASTOS, António de Sousa ◊ 184
 BATESON, Gregory ◊ 132
 BAUDELAIRE, Charles ◊ 63, 64, 167, 174, 234
 BAUER, Gerard ◊ 111
 BAUMAN, Richard ◊ 132
 BAUSCH, Pina ◊ 170
 BEASLEY, Rebecca ◊ 69
 BEETHOVEN, Ludwig van ◊ 37, 53, 242, 244, 253, 255
 BENITE, Joaquim ◊ 22, 115, 158, 159, 172

BENJAMIN, Walter ◊ 18, 35, 49, 75, 78, 165, 181, 234
 BENOÎT, Francine ◊ 156
 BENTLEY, Eric ◊ 126
 BERGSON, Henri ◊ 217, 227
 BERNHARDT, Sarah ◊ 102
 BERTHIER, Patrick ◊ 33, 157
 BESSAI, Diane ◊ 114, 115, 116
 Bibliotecário de Babel ◊ 45
 BIDOÛ, Henri ◊ 93
 BIEBRICHER, Thomas ◊ 79
 Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies, The ◊ 8
 BLAKE, William ◊ 72
 BLANC, André ◊ 93, 108
 BLAU, Herbert ◊ 193, 200
 BLOOM, Harold ◊ 30
BloombergNews.com ◊ 126
 BOLTANSKI, Luc ◊ 9
 BOURDIEU, Pierre ◊ 9, 47, 117, 204
 BRANCO, João de Freitas ◊ 169, 170
 BRECHT, Bertolt ◊ 158, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 171, 180, 187, 191, 204
 BRENKMAN, John ◊ 14, 15
 BRENNAN, Brian ◊ 114, 115, 116
 BRIEUX, Eugène ◊ 210
 BRILHANTE, Maria João ◊ 192
 BRISSON, Pierre ◊ 93
 BRITES, João ◊ 170
 BROCKETT, Oscar G. ◊ 237
 BROOK, Peter ◊ 121, 180, 187
 BRUSTEIN, Robert ◊ 126

Bulletin de la Société française de philosophie ↔ 76

BURKE, Kenneth ↔ 132

BURNHAM, Douglas ↔ 244

BURY, Marianne ↔ 33, 61, 88, 89, 91, 92, 94, 98, 105, 107, 120, 157

BUTLER, Judith ↔ 3, 14, 28, 30, 35, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 124, 132, 167, 235, 265

BUTT, Gavin ↔ 5, 14, 43, 45, 46, 47, 50, 54

C

CAGE, John ↔ 132

CALADO, Mariana Carvalho ↔ 156

Calgary herald ↔ 114

CALLE, Mónica ↔ 171

CÂMARA, João da ↔ 214, 223

CAMÕES, José ↔ 192

CAPELOA GIL, Isabel ↔ 25, 26, 30, 31, 45, 48, 86, 113, 114, 139, 183, 232, 266

CARDULLO, Bert ↔ 88, 89, 113, 117, 122, 123, 124, 125, 126, 266

CAREY, John ↔ 5

CARINHAS, Nuno ↔ 171

CARLSON, Marvin ↔ 129, 132

CARMONA, António Óscar Fragoso ↔ 213

CARNEIRO, João ↔ 44

CARRAPATO, Júlio Almeida ↔ 213

CARRINGTON, Maria Cristina ↔ 161, 162, 165, 191, 192

CARVALHO, Joaquim Ribeiro de ↔ 213

CARVALHO, Mário Vieira de ↔ 170

CARVALHO, Paulo Eduardo ↔ 44, 45

CASTELLS, Manuel ↔ 26

CASTENDO, Maria Esmeralda ↔ 161, 162, 164, 165, 191, 192

CASTRO, Aníbal Pinto de ↔ 15

CASTRO, Fernanda de ↔ 111, 112

CASTRO, Luciano de ↔ 210

Centro Cultural de Belém (CCB) ↔ 172

Centro Cultural de Évora (CENDREV) ↔ 165

Centro de Arte Moderna (CAM) / (FCG) ↔ 169

Centro de Estudos de Teatro (CET) / (FLUL) ↔ 154, 155, 185, 192

CERVANTES, Miguel de ↔ 217, 218

CHANDLER, Daniel ↔ 64

CHAPELAIN, Jean ↔ 93

CHECA, Natxo ↔ 172

CHEVALIER, Jaques ↔ 245, 256

CHIAPELLO, Eve ↔ 9

CIDRAIS, Maria Fernanda ↔ 170

CINTRA, Luís Miguel ↔ 158, 159, 164, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 189, 191, 193, 195, 196, 197, 198, 202, 203, 204, 205

Círculo de Cultura Teatral ↔ 214

CLARK, Maribeth ↔ 109

COELHO, Eduardo Prado ↔ 44, 47, 48, 245, 260

COLEBROOK, Claire ↔ 190

COLERIDGE, Samuel Taylor ↔ 66

Colóquio / Letras ↔ 231

Comédie Française ↔ 94

Commentary ↔ 126

Commonweal ↔ 126

Compagnie Sandrine Anglade ↔ 110

Companhia de Teatro de Almada (CTA) ↔ 158, 172

Compañía Rivera-De Rosas ↔ 215

Comuna – Teatro de Pesquisa ↔ 148

COOPER, John Xiros ↔ 63

CORDES, João José Sinel de ↔ 213

CORREIA, Hélia ↔ 170

CORREIA, Natália ↔ 47

CORTESÃO, Jaime ↔ 213

CORTEZ, Maria Tereza ↔ 161, 162, 191, 192

CORVIN, Michel ↔ 171

COSTA, Elisabete ↔ 156

COSTA, Tiago Bartolomeu ↔ 45, 149

COURTELINE, Georges ↔ 210

CRAIG, Edward Gordon ↔ 243, 253

criterion, The ↔ 35, 66, 67

Critical stages | Scènes critiques / IATC Webjournal | Revue web de l'AICT ↔ 44

CROISET, Alfred ↔ 249

CROISET, Maurice ↔ 249, 250

CRUZ, Duarte Ivo ↔ 144, 155

Culturgest ↔ 149, 168, 181

CUNHA, José Alves da ↔ 210

CUNNINGHAM, Merce ↔ 132

CUREL, François de ↔ 210, 232

D

DACOSTA, Fernando ↔ 47

Danças na Cidade ↔ 172

DANESI, Marcel ↔ 64

DANTE ALIGHIERI ↔ 63

DANTO, Arthur C. ↔ 51

DEFOE, Daniel ↔ 65

DELEUZE, Gilles ↔ 189, 190, 193

DELILE, Maria Manuela Gouveia ↔ 158, 161, 162, 163, 165, 166, 178, 191, 192, 201, 204

DEPUTTER, Mark ↔ 172

DERRIDA, Jacques ↔ 30, 31, 32, 38, 46, 55, 132, 201, 266

- DESCOTES, Maurice ↔ 51, 54, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 103, 108, 111
- DESFONTAINES, Pierre ↔ 93
- DEUTSCH, Michel ↔ 192
- DEWEY, Ken ↔ 132
- DHOMBRES, Dominique ↔ 32, 266
- diabo, O / Semanário de crítica literária e artística* ↔ 22, 54, 107, 154, 157, 210, 214, 215, 219, 220, 223, 232, 255
- DIAGHILEV, Sergei ↔ 50
- Diário de Lisboa* ↔ 161, 164, 165
- Diário de notícias* ↔ 148, 212, 216, 218
- Diário popular* ↔ 164, 165, 166
- Dias, Luís Augusto Chaves da Costa ↔ 215
- Direcção Geral das Artes (DGA) / (SEC) ↔ 172
- DOLORES, Carmen ↔ 42
- DONSBACH, Wolfgang ↔ 61
- DORT, Bernard ↔ 61
- DOSTAL, Robert J. ↔ 136
- DROMGOOLE, Nicholas ↔ 50, 51
- Duas colunas / Notícias do Teatro Nacional São João* ↔ 44
- Dublin Shakespeare Company ↔ 115
- DUCHAMP, Marcel ↔ 47
- DUCREY, Guy ↔ 100, 101, 102, 103, 104, 210
- E**
- EAGLETON, Terry ↔ 11, 12, 38, 174
- Edinburgh Festival Fringe ↔ 117
- Edinburgh International Festival ↔ 117
- EINSTEIN, Albert ↔ 258
- ELIOT, Thomas Stearns ↔ 3, 10, 26, 35, 38, 50, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 123, 124, 174, 218, 219, 229, 265
- EMPSON, William ↔ 50
- Encontros ACARTE (FCG / CAM) ↔ 169, 170
- ENGEL, Lehman ↔ 117
- ENGELS, Friederich ↔ 255, 256
- English Stage Company ↔ 118
- ENGLISH, John W. ↔ 117
- Espaço do Tempo, O ↔ 172
- ÉSQUILO ↔ 236, 253, 254
- EURÍPIDES ↔ 236
- Evening Standard* ↔ 121
- EVEN-ZOHAR, Itamar ↔ 54, 56, 86, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 266
- EWEN, Frederic ↔ 165
- Expresso* ↔ 45, 166
- EYSTEINSSON, Astradur ↔ 15
- F**
- Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa (FCSH da UNL) ↔ 167
- Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL) ↔ 154, 155, 185, 192
- FARIA, Jorge de ↔ 22, 156
- FAZENDA, Maria José ↔ 171
- FEIJÓ, António M. ↔ 44
- FERNANDES, Arnaldo Constantino ↔ 213
- FERREIRA, António ↔ 44
- FERREIRA, José Luís ↔ 44
- FERREIRA, Luísa ↔ 195
- FERRO, António ↔ 111, 112
- Festival Gulbenkian de Música ↔ 169, 170
- Festival Internacional de Teatro de Almada (FITA) ↔ 158
- Festival Internacional de Teatro de Almada (FITA) / (CTA) ↔ 172
- Festival of Britain ↔ 156
- FEUERBACH, Ludwig Andreas ↔ 255, 256
- FÈVRE, Henry ↔ 97
- FIGUEIREDO, Fernando Homem de ↔ 213
- FONTE, José Ribeiro da ↔ 181
- FOUCAULT, Michel ↔ 3, 6, 8, 11, 28, 35, 54, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 184, 192
- FRANCE, Anatole ↔ 237
- FRANCISCO (Papa) ↔ 32
- FRANCO, Renato ↔ 78, 79
- FRAZÃO, Francisco ↔ 149
- FREELAND, Cynthia ↔ 51
- FRÉRON, Élie Catherine ↔ 93
- FREUD, Sigmund ↔ 10, 72, 77, 184, 185, 217, 245, 258
- FRIED, Michael ↔ 128
- FRYE, Northrop ↔ 10, 15, 25, 28, 30, 32, 35, 57, 59, 62, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 94, 126, 129, 265
- Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) ↔ 168, 169, 170
- Fundação para a Ciência e Tecnologia ↔ 192
- G**
- GADAMER, Hans-Georg ↔ 136, 137, 138, 139
- Galeria Zé-dos-Bóis (ZDB) ↔ 172
- Gallica / Bibliothèque numérique de la BnF ↔ 105
- GARCÍA BERRIO, Antonio ↔ 258, 259
- GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de Almeida ↔ 114, 223, 226
- GAUTIER, Théophile ↔ 93, 105, 109, 156
- GENETTE, Gérard ↔ 10, 33, 37, 41, 42, 47, 52, 53, 202, 203
- GEOFFROY, Julien Louis ↔ 61, 93
- GEUSS, Raymond ↔ 241, 244

Gil, Isabel Capeloa ↔ ver
CAPELOA GIL, Isabel
 GIL, Maria de Fátima ↔ 161,
 162, 165, 166, 191, 192
 GILMAN, Richard ↔ 126
 GOETHE, Johann Wolfgang von
 ↔ 241
 GOFFMAN, Erving ↔ 132
 GONCOURT, Edmond de ↔
 210
 GOUHIER, Henri ↔ 259
 GOYA, Francisco de ↔ 30
 GRANADO, António ↔ 21
 GREENBLATT, Stephen ↔ 185,
 189
 GREIMAS, Algirdas Julien ↔ 4
 GROTOWSKI, Jerzy ↔ 180,
 187
 GRUCKER, Émile ↔ 236
 Grupo de Bailados Portugueses
 Verde-Gaio ↔ 227
 Grupo de Teatro de Letras (GTL)
 ↔ 182
 GUATTARI, Félix ↔ 189, 190,
 193
 GUERREIRO, Mónica ↔ 193
 GUILLORY, John ↔ 14, 76
 GUSMÃO, Manuel ↔ 18, 28, 29,
 33, 34, 37, 38, 39, 40, 41, 42,
 45, 55, 59, 86, 126, 153, 167,
 168, 174, 186, 197, 264, 266

H

HABERMAS, Jürgen ↔ 3, 9, 10,
 15, 16, 26, 35, 75, 79, 80
 HALL, Stuart ↔ 8
Harding, Jason ↔ ver *J.*
HARDING
 HARDY, Alexandre ↔ 92
Harper's magazine ↔ 126
 HARTMAN, Geoffrey H. ↔ 5
 HAZLITT, William ↔ 71, 125
 HEGEL, Georg Wilhelm
 Friedrich ↔ 256, 259
 HENDERSON, Linda Dalrymple
 ↔ 257
 HENRIOT, George ↔ 210

HERMANS, Theo ↔ 144, 146
 HESÍODO ↔ 250, 251
 HILDY, Franklin J. ↔ 237
 HITCHCOCK, Alfred ↔ 264,
 265
 HOGARTH, William ↔ 109
 HOGGART, Richard ↔ 8
 HOMERO ↔ 251
 HORTA, Rui ↔ 171, 172
 HOY, David Couzens ↔ 14
 HOYOS, Júlio de ↔ 215
 HUERTA CALVO, Javier ↔
 258, 259
 HULME, T. E. ↔ 63

I

Incrível Almadense ↔ 164
 INGRAM, David ↔ 35
 Instituto de Cultura Italiana ↔
 214
 International Association of
 Theatre Critics / Association
 Internationale des Critiques
 de Théâtre (IATC / AICT) ↔
 44, 88, 186
 International Theatre Institute /
 World Organization for the
 Performing Arts (UNESCO)
 ↔ 198
Ípsilon, suplemento de *o Público*
 ↔ 181

J

J. HARDING ↔ 62
 JABOUILLE, Victor ↔ 4
 JACINTO, Deniz ↔ 22
 JACKSON, Shannon ↔ 41, 56,
 127, 132, 133
 JACOBI, Derek ↔ 43
 JANIN, Jules ↔ 93
 JAUSS, Hans Robert ↔ 158
 JESINGHAUSEN, Martin ↔
 244
 JOHNSON, Samuel ↔ 65
 JOYCE, James ↔ 50
 JÚDICE, Nuno ↔ 181

K

KANT, Immanuel ↔ 5, 12, 13,
 35, 46, 76, 77, 78, 134, 137,
 174, 244, 265
 KANTOR, Tadeusz ↔ 180, 187
 KAUFFMANN, Stanley ↔ 126
 KEANE, Niall ↔ 136
 KEMP, Robert ↔ 93, 111
 KING, Matthew ↔ 79
 KROON, Richard W. ↔ 64
 KUSHNER, Tony ↔ 125
 KUSPIT, Donald ↔ 49

L

L'écho de Paris ↔ 102
L'époque ↔ 103
 LA HARPE, Jean-François de ↔
 93
 LA MORLIÈRE, Jacques
 Rochette de ↔ 93
 LACAN, Jacques ↔ 132
 LACLAU, Ernesto ↔ 47
 LAMB, Charles ↔ 71
 LAPLACE-CLAVERIE, Hélène
 ↔ 33, 61, 88, 89, 91, 92, 94,
 98, 105, 107, 120, 157
 LAWN, Chris ↔ 136
 LAZZARATO, Maurizio ↔ 9,
 76
 LE GOFF, Jacques ↔ 52, 54
 LEAL, Luís Pereira ↔ 170
 LEAVIS, Frank Raymond ↔ 8
 LEÇA, Carlos de Pontes ↔ 169,
 170
 LEHMANN, Hans-Thies ↔ 27
 LEIGH, Vivien ↔ 156
 LEMAÎTRE, Jules ↔ 97, 98
 LENORMAND, Henri-René ↔
 232
 LEONE, Carlos ↔ 146, 153,
 155, 158
Ler / Livros e leitores ↔ 195
 LEVENSON, Michael ↔ 62
 LEWENSTEIN, Oscar ↔ 121,
 122
 LEWIS, Percy Wyndham ↔ 65
 LISKA, Vivian ↔ 15

LITTLEWOOD, Joan ↔ 118
 LONGINO ↔ 6, 72
 LOPES, Maria Alexandra
 Ambrósio ↔ 86
 LOPES, Silvina Rodrigues ↔ 34
 LORDE, André de ↔ 210
 LORRAIN, Jean ↔ 102
 LOURENÇO, Frederico ↔ 3
 LOURENÇO, João ↔ 162, 165,
 166, 205
 LUCET, Sophie ↔ 106, 107
 LUÍS, Sara Belo ↔ 195
 LUKÁCS, György ↔ 78, 234

M

MacDONALD, Graeme ↔ 14
 MADUREIRA, Joaquim ↔ 156,
 210
 MAETERLINCK, Maurice ↔
 112, 232, 237
 MALLARMÉ, Stéphane ↔ 167,
 174
 MANET, Édouard ↔ 50
 MANUEL II (D.) ↔ 213
 MARCINKOWSKI, Frank ↔ 61
 Maria Matos / Teatro Municipal
 ↔ 172
 MAROWITZ, Charles ↔ 121,
 122
 MARQUES, Diana Dionísio
 Monteiro ↔ 156
 MARRANCA, Bonnie ↔ 129,
 130
 MARTINEZ HERNANDEZ, M.
 ↔ 251
 MARTY, Éric ↔ 75
 MARX, Karl ↔ 8, 10, 11, 35, 72,
 75, 77, 94, 194, 234, 255
 MASSANO, Paula ↔ 170
Mateus, José Alberto Osório de
Almeida ↔ ver OSÓRIO
MATEUS, José Alberto
 McDONALD, Rónán ↔ 3, 4, 5,
 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14,
 15, 16, 17, 26, 30, 32, 33, 38,
 40, 124, 174, 228, 229, 246
 McHALE, Brian ↔ 260

McQUILLAN, Martin ↔ 14
 melhor anjo, O ↔ 45, 149
 MELO, Jorge Silva ↔ 164, 180,
 181
 MELVILLE, Stephen ↔ 201
 MENDO, Gil ↔ 171
 MENEZES, Luís Miguel Pulido
 Garcia Cardoso de ↔ 213
 MEUNIER, Mario ↔ 251
 MEYER, Michel ↔ 175
 MEYER-PLANTUREUX,
 Chantal ↔ 87
 MIDÕES, Fernando ↔ 165, 166
 MINGOCHO, Maria Teresa
 Delgado ↔ 158
 MIQUEL, Jean-Pierre ↔ 110
Modern language notes ↔ 194
 MONET, Claude ↔ 72
 MONTEIRO, Adolfo Casais ↔
 213
 MONTEIRO, Álvaro ↔ 213
 MORTIER, Arnold ↔ 104
 MOTA, João ↔ 148
 MOZART, Wolfgang Amadeus
 ↔ 72
 MOŽEJKO, Edward ↔ 233, 234,
 235, 236, 257, 260
 MUHLFELD, Lucien ↔ 106,
 107
 MÜLLER, Heiner ↔ 180, 191
 MUÑOZ, Eunice ↔ 163, 165
 MURRY, John Middleton ↔ 65

N

nation, The ↔ 126
National review ↔ 126
 NEMIROVITCH-
 DANTCHENKO, Vladimir
 ↔ 96
 NEVES, Catarina ↔ 156
new criterion, The ↔ 126
new leader, The ↔ 126
new republic, The ↔ 126
New York magazine ↔ 126
New York times ↔ 126
 NEWMAN, John Henry ↔ 65
Newsweek ↔ 126

NIETZSCHE, Friedrich ↔ 80,
 216, 236, 239, 240, 241, 242,
 243, 244, 245, 248, 250, 251,
 252, 253, 254, 257, 258, 259
 NIJINSKY, Vaslav ↔ 50
 NIKČEVIĆ, Sanja ↔ 200
 NOGUEIRA, Jorge ↔ 179
 NORRIS, Christopher ↔ 42
 NORTON, Manuel Peixoto
 Martins Mendes ↔ 213
Notes and queries ↔ 64
 Novo Grupo / Teatro Aberto ↔
 162, 165

O

OLIVIER, Laurence ↔ 156
 OLSON, Charles ↔ 132
 ORTON, Joe ↔ 88, 116, 118,
 121, 122
 OSBORNE, John ↔ 118
 OSÓRIO MATEUS, José
 Alberto ↔ 22, 192

P

PAIS, Ana C. ↔ 44
 PAIS, Ricardo ↔ 44, 170, 171,
 172
 PALMER, Richard H. ↔ 87, 126
 PASTERGIADIS, Nikos ↔
 48, 49, 85, 164
 PARKER, Roger ↔ 27, 29, 30,
 85, 86, 87, 88, 89, 107, 108
Parnassus ↔ 126
Partisan review ↔ 126
 PASCAL, Blaise ↔ 66
 PASSERON, Jean-Claude ↔ 118
 PAVIS, Patrice ↔ 17, 18, 19, 20,
 21, 56, 96, 150, 163, 186, 192,
 204, 206, 265
 PEDRO, António ↔ 22
 PÉLADAN, Joséphin ↔ 252,
 253
 PEPYS, Samuel ↔ 125
 PERDIGÃO, Maria Madalena de
 Azeredo ↔ 169, 170
 PEREIRA, Araújo ↔ 210

- PEREIRA, José Pacheco ↔ 181, 213
Pereira, Maria Helena da Rocha
 ↔ ver *ROCHA PEREIRA, Maria Helena da*
- PESSOA, Carlos J. ↔ 171
- PIANA, Romain ↔ 103, 104, 105, 111
- PICCHIO, Luciana Stegagno ↔ 155
- PIMENTEL, Sarmento João ↔ 213
- PINTER, Harold ↔ 88, 116, 118
- PINTO RIBEIRO, António ↔ 158, 164, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 183, 192, 201, 202
- PIRANDELLO, Luigi ↔ 112, 214, 232
- PLANCHE, Gustave ↔ 93
- PLATÃO ↔ 4, 6, 20, 37, 72, 245, 248, 250, 251, 252, 256
Plays and players ↔ 126
- PLOTINO ↔ 6, 251
- PoNTI – Porto. Natal. Teatro.
 Internacional / (TNSJ) ↔ 172
- PORTO, Carlos ↔ 22, 164, 165
- PORTO, Manuela ↔ 156
- POSTLEWAIT, Thomas ↔ 130, 134
premières illustrées, Les ↔ 105
- PRETO, Francisco Rolão ↔ 213
Público ↔ 21, 45
- PUCHNER, Martin ↔ 4, 127, 128
- PURVES, Robin ↔ 14
- Q**
- QUADRIO, Miguel-Pedro ↔ 114, 180, 193
- QUILLER-COUCH, Arthur ↔ 50
- R**
- RACINE, Jean ↔ 37, 52
- RAMALHEIRA, Ana Maria ↔ 161, 162, 191, 192
Raposo, Eduardo Scarlatti
Quadrio ↔ ver *SCARLATTI, Eduardo*
- RATZINGER, Joseph ↔ 80
- RAUNIG, Gerald ↔ 4
- RAUSCHENBERG, Robert ↔ 132
- REBELLO, Luiz Francisco ↔ 22, 96, 155, 157, 210, 214, 231, 232
- REDOL, António Alves ↔ 214
- REDONDO JÚNIOR, José ↔ 214, 215, 224
- REIS, Cristina ↔ 179, 180, 205
- RENARD, Jules ↔ 210
República ↔ 161, 164, 165
Revue d'art dramatique ↔ 106
- RIBEIRO, Álvaro ↔ 239
Ribeiro, António Pinto ↔ ver *PINTO RIBEIRO, António*
- RIBEIRO, Aquilino ↔ 170
- RIBEIRO, João Mendes ↔ 193
- RICHARDS, Ivor Armstrong ↔ 50
- RICHARDS, Mary Caroline ↔ 132
- RICHARDSON, Tony ↔ 118
- ROCHA PEREIRA, Maria Helena da ↔ 4, 71, 129, 241, 250
- RODRIGUES, Urbano Tavares ↔ 22, 157
- ROGOFF, Gordon ↔ 126
- ROGOFF, Irit ↔ 209, 221, 222
- ROHDE, Erwin ↔ 246, 258
- RÖNTGEN, Wilhelm ↔ 257
- RORIZ, Olga ↔ 171
- Royal Court Theatre ↔ 118
- ROYLE, Nicholas ↔ 31
- RUMI, Jalal ad-Din Muhammad ↔ 246
- S**
- SALAVISA, Jorge ↔ 169, 172
- SALAZAR, António de Oliveira ↔ 211, 212, 213
- SALIH, Sara ↔ 76
- SALUSINSZKY, Imre ↔ 70, 74
- SANTA CRUZ, María Isabel ↔ 4
- SANTOS, Vítor Pavão dos ↔ 209
- São Luiz / Teatro Municipal ↔ 172
- SARCEY, Francisque ↔ 93
- SARDOU, Victorien ↔ 102
- SASPORTES, José ↔ 170, 171
- SAUSSURE, Ferdinand de ↔ 59
- SAUTER, Willmar ↔ 6, 127, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 182
- SAVIOTTI, Gino ↔ 214
- SCARLATTI, Eduardo ↔ 22, 54, 96, 107, 111, 128, 153, 154, 155, 157, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 236, 237, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 263, 266, 267
- SCHECHNER, Richard ↔ 45, 46, 132, 133, 169
- SCHEIE, Timothy ↔ 10, 75, 76
- SCHILLER, Friedrich ↔ 137, 158, 240, 255
- SCHOPENHAUER, Arthur ↔ 244
- SCHURÉ, Edouard ↔ 247, 248, 249
- SEABRA, Augusto M. ↔ 149, 171
- SEABRA, Miguel ↔ 171
- Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) ↔ 112
- Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) ↔ 112

- século, O* ↔ 216, 218
 SEDGWICK, Eve Kosofsky ↔ 132
 SELIGMANN-SILVA, Márcio ↔ 181
 SENA, Jorge de ↔ 22, 144, 157
 SERBAN, Andrei ↔ 110
 SÉRGIO, António ↔ 213
 SÉRIO, Mário ↔ 164, 165
 SERÔDIO, Maria Helena ↔ 27, 56, 115, 158, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 233, 265
 Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE) / (FCG / CAM) ↔ 169, 170, 171
 Serviço de Música (FCG) ↔ 169, 170
Sewanee review, The ↔ 35
 SHAKESPEARE, William ↔ 43, 44, 63, 64, 121, 125, 131, 136, 156, 178, 205, 242, 243, 253
 SHAW, George Bernard ↔ 156
 SHELLARD, Dominic ↔ 156
 SHRUM Jr., Wesley Monroe ↔ 117, 125
 SIGALHO, Lúcia ↔ 171
 Silva! designers ↔ 179
 SILVA, José Mário ↔ 45
 SIMÃO, António ↔ 149
 SIMÕES, João Gaspar ↔ 157
 SIMON, John ↔ 126
Sinais de cena ↔ 22, 149
 SMART, Mary Ann ↔ 88, 89, 107, 108
 SMITH, Barbara Herrnstein ↔ 73
 SMITH, Robert ↔ 55
 SMITH, Zadie ↔ 13
 SÓCRATES ↔ 245, 250
 SÓFOCLES ↔ 236
 SONTAG, Susan ↔ 10
 SOUSA, Alexandre Barros de ↔ 214
 SPEIRS, Ronald ↔ 241
 STANISLAVSKI, Constantin ↔ 96
 STEINER, George ↔ 3, 17, 55, 264
 STOPPARD, Tom ↔ 88, 116, 118
 STRAVINSKY, Igor ↔ 50
 STREHLER, Giorgio ↔ 96
 SWIFT, Jonathan ↔ 65
 SWINNERTON, Maria de Assis ↔ 171
- T**
 TAVEIRA, Luísa ↔ 172
 TCHEKHOV, Anton ↔ 232
TDR / The drama review ↔ 126
 Teatro Carlos Alberto (TeCA) ↔ 44
 Teatro D. Amélia ↔ 210
 Teatro da Cornucópia ↔ 163, 164, 178, 179, 180, 182, 185, 192, 195, 198, 202, 205
 Teatro Experimental de Cascais (TEC) ↔ 161, 165
 Teatro Livre ↔ 210
 Teatro Moderno ↔ 210
 Teatro Municipal de Almada (TMA) ↔ 158, 172
 Teatro Municipal Joaquim Benite (TMJB) ↔ 158
 Teatro Nacional D. Maria II (TNDM II) ↔ 44, 165, 215
 Teatro Nacional de São Carlos (TNSC) ↔ 181
 Teatro Nacional São João ↔ 172
 Teatro Nacional São João (TNSJ) ↔ 44
 Teatro-Estúdio do Salitre ↔ 214, 231, 232
 TEIXEIRA, Maria Antónia Gaspar ↔ 161, 162, 163, 165, 191, 192, 204, 205
Theater ↔ 126
 Théâtre Libre ↔ 97, 210
 Theatre Workshop ↔ 118
 THIBAUDET, Albert ↔ 227
 THOMAS, Kendall ↔ 14, 76
 THOMSON, Stephen ↔ 14
 TOMÁS de Aquino ↔ 72
transversal / EIPCP multilingual webjournal ↔ 74
 TUDOR, David ↔ 132
Tulane drama review ↔ 126
 TURNER, Victor ↔ 132
 TYNAN, Kenneth ↔ 156
- U**
 UNAMUNO, Miguel de ↔ 215, 216, 217
 Universidade Aberta ↔ 155
 Université de la Sorbonne
 Nouvele / Paris 3 ↔ 88, 110
- V**
 VAÏS, Michel ↔ 87
 VALENTINO, Rodolfo ↔ 218
 VARGAS, António Pinho ↔ 169, 170
 VASQUES, Eugénia ↔ 166
 VATTIMO, Gianni ↔ 5, 265
 VERMEER, Johannes ↔ 37, 53
 VICENTE, Gil ↔ 223, 225
 VIDAL, Isabel Alice Radburn Nunes ↔ 156
vie parisienne, La ↔ 105
Village voice, The ↔ 126
 VILLAS-BOAS, Fernando ↔ 44
 VITORINO, António ↔ 214
 VOGEL, Paula ↔ 125
 VUILLERMOZ, Émile ↔ 111
- W**
 WAGNER, Anton ↔ 51, 88, 89, 113, 114
 WAGNER, Richard ↔ 239, 240, 241, 243, 244, 251, 253
 WEBER, Max ↔ 16
weekly standard, The ↔ 126
 WEIL, Simone ↔ 181
 WEISS, Jean-Jacques ↔ 104

WHIBLEY, Charles ↔ 65

WIBORG, Manuel ↔ 181

WILDE, Oscar ↔ 50, 62

WILKINSON, Kate ↔ 43

WILLIAMS, Gary Jay ↔ 85

WILLIAMS, Raymond ↔ 8, 35,
77

WILSON, August ↔ 125

WINCKELMANN, Joachim ↔
109

WITTGENSTEIN, Ludwig ↔
33, 47

WOLFF, Eugen ↔ 234

WOLFREYS, Julian ↔ 50, 69,
70, 74

WOLTON, Dominique ↔ 47

WOOD, James ↔ 13

WOOLF, Virginia ↔ 50

WORM, Elisa ↔ 170

Y

YATES, W. E. ↔ 88

YON, Jean-Claude ↔ 105

YOUNG, Stark ↔ 126

Z

ZARHY-LEVO, Yael ↔ 26, 88,
89, 116, 117, 118, 119, 120,
121, 128, 129, 154, 204

ZARRILLI, Phillip B. ↔ 85, 87

ZOLA, Émile ↔ 21, 25, 32, 33,
35, 49, 59, 60, 61, 62, 63, 65,
95, 96, 218, 219, 229, 254,
256

f D I

