

Da Página à Cena, da Cena à Página
Nuno Pinto Ribeiro

Do esplendor do Verbo à necessária queda.
J. M. Costa Macedo

Tiffany Stern, 'Repatching the Play'
Tiffany Stern

Du texte à la représentation : dire le vers au XVIII^e siècle.
Sabine Chaouche

L'action de la comédie-vaudeville en France
petites causes et grands effets
Violaine Heyraud

FÍGADOS DE TIGRE de Francisco Gomes de Amorim
um país chamado absurdo
Cristina Marinho

Sabina, Salomé no Algarve
Armando Nascimento Rosa

The author as an actor. Karl Kraus and the scene of writing
António Sousa Ribeiro

O SALTO DO TIGRE A CÉU ABERTO
Sobre Os Dias Levantados, de Manuel Gusmão
Miguel Ramalheite Gomes

Arquitectura e Artes Cénicas:
A Arquitectura como tradução da dramaturgia
João Mendes Ribeiro

Esfumando Fronteiras: As Performances de Jon Prichard
Maria Clara Paulino

Conversas com o silêncio
Jorge Palinhos

Dramaturgos e demiurgos – uma linha quase invisível
Renata Portas

La Princesse de Clèves après Manoel de Oliveira
Pedro Gonçalves Rodrigues

Os Autos de Camões e a Comédia de Shakespeare:
a Negociação do Espaço de Autonomia das Figuras Femininas
(Reflexões acerca da tipicidade de motivos e da recorrência de situações)
Nuno Pinto Ribeiro



U.PORTO



CLEPUL | Centro de Literaturas
e Culturas Lusófonas
e Europeias



Teatro do Mundo

Teatro do Mundo • da página à cena da cena à página

da página à cena
da cena à página

CETUP, 2012

O SALTO DO TIGRE A CÉU ABERTO Sobre Os Dias Levantados, de Manuel Gusmão

Miguel Ramalhete Gomes
FLUP/CETAPS

“‘A bem da Nação’, a informação emitida pela RTP Internacional deve ser ‘filtrada’ e ‘trabalhada’ pelo Governo, defendeu João Duque, nesta terça-feira de manhã. Um tratamento que, acrescentou, ‘não deve ser questionado’”. Esta notícia do Público (15.11.2011) revelou, na altura, a cândida lógica de um dos principais membros do Grupo de Trabalho para a Comunicação Social, cujo relatório foi apresentado em meados de Outubro de 2011. As consequências destas afirmações são conhecidas: a franqueza de João Duque teve o efeito de desacreditar o trabalho de um grupo que já se afigurava controverso à partida e o ministro dos Assuntos Parlamentares pôde fazer figura de democrata ao desvalorizar as declarações e o relatório.

Pode este prólogo parecer despropositado no início de um texto sobre o libreto de Manuel Gusmão para a ópera de António Pinho Vargas, *Os Dias Levantados*, estreada em 1998, no Teatro Nacional de S. Carlos, na sequência de uma encomenda da empresa Parque Expo’98 S.A. (cf. García-Villaraco 2008: 249). No apogeu do XIII Governo Constitucional, liderado por António Guterres, a Expo’98 e os acontecimentos culturais organizados nesse contexto representavam uma poderosa manifestação de desenvolvimento económico e cultural de um país que se anunciava cosmopolita e a caminho da prosperidade. A ópera *Os Dias Levantados* fora encomendada certamente com um intuito celebrativo, assinalando o dia fundador de um regime que, no tempo de Guterres, vivia numa certa auto-satisfação. Após esse terramoto que fora o 25 de Abril de 1974, a narrativa histórica convencional declara que a normalização democrática se deu em Novembro do ano seguinte, começando aí propriamente o regime que, com um considerável poder de continuidade, veio a incluir o governo de Guterres. No entanto, é tal a força da identificação entre a revolução de Abril e o regime de democracia parlamentar que se instalou definitivamente um ano e meio depois que, actualmente, em certos meios, quando se pretende pôr em questão os governos recentes, se ataca o próprio momento fundador.

A ópera teve uma recepção positiva, tendo mesmo sido gravada alguns anos depois, mas o libreto provocou alguma controvérsia. Segundo

António Pinho Vargas (cf. Vargas 2005: 71), alguns espectadores não terão gostado da diversidade de registos linguísticos, do tecido de citações, algumas delas noutras línguas, e um certo “cavalheiro” não identificado terá falado em “realismo socialista”, uma hipótese no mínimo delirante. Terá igualmente caído mal no clima guterrista a afirmação anacrónica do patrão na terceira cena da terceira parte: “Eu sou a polivalência e a flexibilidade” (Gusmão 2002: 70). Trata-se certamente de uma alusão a uma declaração do vice-presidente da CIP em 1996, o qual tratava o governo como “o nosso amigo”, por este ter aceitado que “a flexibilidade e a polivalência, que eram as nossas condições, fossem registadas em concertação” (apud “Um ‘socialismo’” 1998). Talvez possamos entrar por aqui no libreto de Manuel Gusmão. Mas, antes de mais, convém notar que escrevo apenas sobre o libreto, na versão revista publicada pela Caminho em 2002, e não da ópera.¹ De facto, após a apresentação da ópera em 1998, Manuel Gusmão reviu o texto, pelo que a versão publicada pela Caminho em 2002 não corresponde já o texto cantado em 1998, da mesma forma que o texto cantado não correspondia à versão inicial do libreto de Gusmão. Como é tantas vezes o caso, a passagem da página ao palco e daí de volta à página não se fez sem consequências. No entanto, tal como o próprio Manuel Gusmão admite na nota que abre o volume, o libreto publicado mantém as marcas da composição musical de Pinho Vargas (cf. Gusmão 2002: 7-8).²

Voltando ao anacronismo guterrista, vale a pena lembrarmo-nos de que a peça histórica, tal como a ópera de temática histórica, dependem normalmente de um uso frequente desse curto-circuito entre passado e presente que é o anacronismo. Ao contrário de uma historiografia que, como explica Hayden White (cf. White 1985: 42-43), se vê na necessidade disciplinar de elaborar uma narrativa de estilo realista, acreditando que é possível escrever sobre o passado sem que o presente do historiador transpareça, a literatura tem liberdade – a licença poética – para colocar à vista precisamente esse género de intervenções. Ao projectar para o passado a linguagem do capitalismo tardio numa única frase, “Eu sou a polivalência e a flexibilidade”, o libreto vai já revelando as pontes ocultas entre um certo passado e um certo presente, entre dois momentos de uma classe dominante que foi capaz de mudar até de linguagem para se manter dominante em democracia.

¹ Para uma leitura do libreto no contexto da estrutura musical da ópera, veja-se García-Villaraco 2008.

² O processo colaborativo entre Manuel Gusmão e António Pinho Vargas é descrito com mais pormenor na entrevista com Manuel Gusmão publicada na revista dos Artistas Unidos (cf. Gusmão 2005).

Não é, assim, acidental que o libreto faça uso de um enquadramento histórico- filosófico explicitamente retirado da obra de Walter Benjamin, um autor que, aliás, tem sido particularmente privilegiado na obra crítica e teórica de Manuel Gusmão. O Prólogo consiste num diálogo entre Benjamin, O Anjo da História, uma das principais criações de Benjamin, e O Anjo Camponês, retirado do poema “Descrição da Guerra em Guernica”, de Carlos de Oliveira. O diálogo vem precedido da indicação “[Port-Bou, 26-27 de Setembro de 1940]” (Gusmão 2002: 17), o lugar e a noite em que Benjamin se terá suicidado para evitar ser entregue às autoridades do regime de Vichy.³ Convém citar as primeiras palavras do Anjo da História no libreto de Gusmão:

O caminho ravinoso, as ruínas que o vento
do tempo empurra para aqui
erguem-se cercam-te e entulham
o tabuleiro onde o jogo parece ter parado.

O salto do cavalo despedaçá-se
contra as ruínas que fecham o céu
riscado pelo voo preso do tigre (ibidem).

Estes versos partem evidentemente da IX tese do conhecido texto de Benjamin, “Sobre o conceito da história”, em que “A cadeia de factos que aparece diante dos nossos olhos é para [o anjo] uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés” (Benjamin 2010: 13). No entanto, o tom da fala do Anjo da História no libreto de Manuel Gusmão está até mais próximo de uma outra apropriação do anjo de Benjamin, desta vez por parte de Heiner Müller,

³ Tal como Manuel Gusmão explica (cf. Gusmão 2005: 65-66), este Prólogo e, de forma menos acentuada, outras partes do libreto baseiam-se no poema “Port-Bou, 26-27 de Setembro de 1940” (Gusmão 2001: 110-114). Muitos dos versos dos diálogos entre o Anjo da História e o Anjo Camponês são levantados deste poema, o qual oferece um ensaio, já em forma dialogada, de algumas secções do libreto. O livro em que este poema surge, *Teatros do Tempo*, reúne poemas escritos entre 1994 e 2000, ou seja, compreende também o período da escrita do libreto, pelo que encontramos facilmente outros momentos em que poema e libreto coincidem. É o caso, no livro de poemas, da longa sequência “O corpo sem fim”, em que surgem referências a Tancredo e Clorinda e ao reconhecimento trágico de Tancredo, encapsulado no verso: “Ahi vista Ahi conoscenza” (idem: 63). Este verso aparece igualmente citado perto do final da quarta secção do libreto (cf. Gusmão 2002: 81). No contexto do libreto, isto é, de um texto escrito para ser musicado, a referência imediata, aliás reforçada pelo título da quarta secção, “Combattimento” (idem: 75), não é tanto Torquato Tasso, mas sobretudo o conhecido “Combattimento di Tancredi e Clorinda”, um híbrido semi-operático composto por Claudio Monteverdi a partir de uma parte de *Gerusalemme Liberata*, de Tasso, e publicado no Ottavo Libro dei Madrigali, 1638 – Madrigali Guerrieri et Amorosi.

que, em “O Anjo sem Sorte”, imagina o anjo soterrado pelo entulho do passado: “Depois, fecha-se sobre ele o instante: no lugar onde está de pé, rapidamente atulhado, o anjo sem sorte encontra a paz, esperando pela História na petrificação do voo do olhar do sopro” (Müller 1997: 31). Tanto o libreto de Manuel Gusmão como o texto de Müller começam por imaginar o momento em que a História (que é a história de emancipação) se detém, travada pelas ruínas de uma outra história, a de um progresso que avança implacavelmente pelo mundo como uma tempestade.⁴ Nas palavras do Anjo Camponês,

Agora
o vendaval parou na figura da barbárie.
Aquele anjo tem a boca cheia de terra e
de pedras desagregadas. Tropeça e
abisma-se como o tigre na arena dominada
que a classe dominante domina (Gusmão 2002: 18).

Por outro lado, o libreto de Manuel Gusmão começa, logo no prólogo, a aludir ao seu próprio método de composição, precisamente por via da imagem benjaminiana do salto do tigre. Cito a XIV tese, em que esta imagem aparece:

A história é objecto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogéneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*). Assim, para Robespierre a Roma Antiga era um passado carregado de Agora, que ele arrancou ao contínuo da história. E a Revolução Francesa foi entendida como uma Roma que regressa. Ele citava a velha Roma tal como a moda cita um traje antigo. A moda fareja o actual onde quer que se mova na selva do outrora. Ela é o salto de tigre para o passado. Acontece que ele se dá numa arena onde quem comanda é a classe dominante. O mesmo salto, mas sob o céu livre da história, é o salto dialéctico com que Marx definiu a revolução (Benjamin 2010: 17-18).

⁴ Convém notar que, no texto de Benjamin, esta tempestade da história tem um contexto histórico. Quando Benjamin escreveu “Sobre o conceito de história”, a tempestade referia-se também ao avanço das tropas alemãs, um avanço tão aparentemente irresistível que se assemelhava a uma catástrofe natural abatendo-se sobre o mundo sem que parecesse haver qualquer hipótese de salvação. Para quem acredita no mito do progresso, é por isso ainda mais provocatória a identificação que Benjamin faz entre esta tempestade e o progresso histórico.

A imagem do “salto do tigre” “sob o céu livre da história” pontua o libreto e marca o momento em que o tempo sai dos eixos, a revolução propriamente dita. Na parte chamada “Os dias levantados”, uma personagem começa por dizer que “Parece que é **agora...**” (Gusmão 2002: 36, negrito no original), acrescentando que o seu relógio se avariou. O Anjo da História anuncia: “E então / o tigre salta, **burning** bright / in the forests of the night” (idem: 37, negrito no original), numa citação de William Blake à qual o Coro acrescenta:⁵

O tigre salta o rio do tempo
e no horizonte vibram, sobrepõem-se os horizontes
tumultuosos, em estado nascente, os tempos
abrem o escasso chão do tempo (ibidem).

O tempo desengonçado revela-se não só na ruína do tempo métrico (o relógio avariado), mas também na métrica e mancha gráfica irregulares destas linhas. Na fala do coro chega a haver uma divisão de estrofe entre “os tempos” e o resto da frase, “abrem o escasso chão do tempo”. Ao estilo de algumas peças de Shakespeare, como *Henry VI, Part 1*, *Julius Caesar* e *Macbeth*, em que a morte ou iminência da morte de um rei ou governante são acompanhadas de fenómenos cósmicos, também aqui a cena termina com uma citação de Francisco Manuel de Melo: “este caso [...] pareceo como hum Cometa / que sendo produzido da baixa exalação da Terra / subio e se acendeo no Ar” (ibidem, negrito no original). A descontinuidade do tempo criada pelo acontecimento revolucionário projecta-se não só sobre o plano astronómico mas igualmente sobre a estrutura do texto que, neste momento mais do que noutros, se mostra fragmentário e composto de múltiplas citações e vozes. O levantar dos dias, o arrancar desses dias ao marasmo da continuidade histórica, é tanto um acto político como um acto poético, e daí também a nota de Manuel Gusmão no final da edição da Caminho: “Porque foi a política como *poiesis*. E por aí, através do som e da fúria da vida histórica, passa um sentido que julgamos vislumbrar, um sentido possível para a frase ‘rico em méritos, é contudo poeticamente que o homem habita sobre esta terra’, que vem de Hölderlin” (idem: 98).

Vimos de que forma o levantar dos dias se refere a um acto político, revolucionário. Poeticamente, mas ainda politicamente, é o próprio

⁵ Sobre a confluência do tigre de Benjamin e do tigre de Blake, veja-se García-Villaraco 2008: 251-252.

libretista que arranca os dias à linearidade histórica em que ficaram confinados e à sua tradicional celebração, sempre igual, pelo regime em datas certas. O salto sobre o passado é sobretudo o do libretista que agrega vozes sem nome e pedaços de outros textos, de outros tempos, em volta desses dias.⁶ O texto adquire, assim, uma qualidade coral e colectiva que terá sido parcialmente responsável pela comparação da ópera a uma cantata (cf. Gusmão 2005: 67) e pela referência confusa e maldosa ao “realismo socialista”. De facto, não podíamos estar mais longe de qualquer realismo, socialista ou não, e o autor deste texto teria certamente muitas explicações a dar se tivesse escrito este libreto num tempo e num lugar em que o realismo socialista foi a norma literária.

A relação entre passado e presente em *Os Dias Levantados* não depende de uma narração historicista do passado interessada em contar o que realmente aconteceu.⁷ Pelo contrário, encontramos aqui uma apropriação presentista do passado para um seu uso no presente.⁸ Quando falo em presentismo, não me refiro àquilo que ficou conhecido como a descrição Whig da história, em que o historiador narra o passado com o propósito de celebrar o presente (cf. Butterfield 1965). Estou antes a pensar no sentido do termo tal como ele é actualmente usado nos estudos shakespearianos. Nesta área, a atitude presentista perante a história implica sobretudo usar o passado para pôr em questão o presente. Uma das estratégias desta abordagem ao passado passa por olhar obliquamente para o presente por meio de um fragmento do passado.⁹ Interessa aqui acima de tudo a força disruptiva do passado sobre o presente. Como Terence Hawkes escreve: “O passado não é meramente uma jóia, mas funciona também como um míssil balístico

⁶ Manuel Gusmão comenta este método na entrevista publicada em 2005: “a citação é um dos exemplos que o Benjamin dá para a descontinuição. Quando nós citamos o passado, abrimos no presente o lugar desse passado que é desfigurado e reconfigurado” (Gusmão 2005: 69).

⁷ Refiro-me à mais famosa expressão do historicismo oitocentista, “wie es eigentlich gewesen”, de Leopold von Ranke. Para uma análise recente desta expressão, veja-se Bentley 2006: 39.

⁸ Na entrevista publicada em 2005, Manuel Gusmão insiste neste aspecto. Referindo-se à parte final do texto, que acabou por ficar de fora da ópera, Gusmão explica que aí as figuras das três irmãs “aparecem a pedir contas hoje. Fazem ou repetem hoje a grande imprecação em frente às muralhas da cidade. Pedem a justiça hoje”. Mais à frente, Gusmão acrescenta que, ao escrever o libreto, não “queria ficar prisioneiro da nostalgia. Havia que dar essa alegria furiosa, o desastre da esperança e a reclamação de justiça. Portanto tinha que ver como é que estava no presente a coisa. E no presente a coisa não está famosa” (Gusmão 2005: 66).

⁹ Referindo-se às operações do novo historicismo, Louis Montrose sugere que este permite “ler, como que com uma luz refractada, um fragmento da nossa inscrição ideológica por via de outro” (Montrose 1996: 16, minha tradução). De certa forma, as estratégias do presentismo com origem nos estudos shakespearianos têm passado por recuperar alguma da desfamiliarização inicial operada pelo novo historicismo no início da década de 1980.

estrategicamente colocado, apontado ao presente” (Hawkes 1992: 129, minha tradução).

De facto, o libreto interpela esse presente de finais da década de 90 e mostra de que forma este presente se prepara na quarta parte do texto. Feita a revolução, tirado o tempo dos eixos, logo se segue a desavença e a recolocação do tempo nos eixos, a “normalização democrática”. Os dois anjos, o da história e o anjo camponês, comentam a cena sem poderem intervir: “Vai acontecer outra vez: / Ruínas e mais ruínas” (Gusmão 2002: 80). Na sequência que, na ópera, era a última, três coros expõem diferentes posições. Diz o Coro A:

Agora acabou.
O tempo está a entrar nos eixos.
A vida volta ao normal.
Vocês elegem.
Nós representamos.
Chegámos agora à democracia (ibidem).

Mais à frente, o mesmo coro acrescenta:

Agora que temos a paz,
tudo vai passar. O tempo irá passando.
O tempo cura.
Daqui a uns anos,
no melhor dos mundos,
a história acabou (idem: 84).

É de destacar a ambiguidade da expressão “no melhor dos mundos”, que alude à expressão de Leibnitz, “no melhor dos mundos possíveis”, mas que também pode sugerir o “primeiro mundo”, onde a história parece acabar, ao contrário de outros mundos, incluindo o terceiro mundo, onde a história de violência continua; mais remotamente, esta expressão pode ainda aludir a esse outro “segundo mundo” onde vários regimes escleróticos, herdeiros longínquos da revolução de 1917, chegaram, de facto, ao fim. Projecta-se, assim, sobre o passado a antecipação daquela “melancolia democrática” de que falava Pascal Bruckner em 1990 e que se tem vindo a acentuar ao longo do tempo. No entanto, estas são as palavras de apenas um dos coros. O Coro B, pelo contrário, lembra repetidamente que “Ninguém pode fechar o céu aberto” (ibidem).

O libreto de Manuel Gusmão responde, assim, ao aviso de Benjamin na VI tese sobre o conceito de história: “Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo” (Benjamin 2010: 11). Mais do que em 1998, o momento de perigo é agora. Agora que a história demonstrou cabalmente não ter acabado, agora que a melancolia democrática europeia parece estar a dar lugar à nomeação de governos sem o empecilho de eleições e agora que, em Portugal, um professor universitário vem defender que a informação de um dos canais de televisão do estado deve ser filtrada e trabalhada pelo governo, a bem da nação – agora é o momento de resgatar esta memória, de a arrancar ao estupor do passado, e de lembrar algumas continuidades entre um discurso e outro. Pois, como dizia Benjamin na tese que acabei de citar, referindo-se à escrita da história pelos vencedores, “nem os mortos estarão seguros, se o inimigo vencer. E este inimigo nunca deixou de vencer” (ibidem). Ou, nas palavras do Latifundiário do libreto de Manuel Gusmão, que confirmam a triste constatação de Benjamin, “A história não fala deles. A história / é a da nossa família e do seu senhorio” (Gusmão 2002: 60).

Bibliografia

Benjamin, Walter (2010). *O Anjo da História*. Trad. João Barrento. Obras Escolhidas de Walter Benjamin. Lisboa: Assírio e Alvim.

Bentley, Michael (2006). *Modern Historiography: An Introduction*. London: Routledge.

Bruckner, Pascal (1992). *La mélancolie démocratique: Comment vivre sans ennemis?* Paris: Seuil.

Butterfield, Herbert (1965). *The Whig Interpretation of History*. New York: W. W. Norton & Company.

“Duque defende RTP Internacional sob ‘orientação’ do MNE” (2011), *Público*, 15.01.2011, <http://publico.pt/1521015>, acessado a 01.01.2012.

García-Villaraco, Teresa Cascudo (2008). “Uma história do 25 de Abril: a ópera *Os Dias Levantados*, de Manuel Gusmão e António Pinho Vargas”, in Navajas Zubeldía, Carlos e Iturriaga Barco, Diego (eds) (2008). *Crisis, dictaduras, democracia*. Actas del I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo. Logroño: Universidad de la Rioja, 249-256.

Gusmão, Manuel (2001). *Teatros do Tempo*. Lisboa: Caminho.

---. (2002). *Os Dias Levantados*. Lisboa: Caminho.

---. (2005). “Sobre *Os Dias Levantados*. Tornar-se outro. Conversa com Manuel Gusmão”, *Artistas Unidos – Revista* 13 (Abril 2005), 64-69.

Hawkes, Terence (1992). *Meaning by Shakespeare*. London: Routledge.

Montrose, Louis (1996). *The Purpose of Playing: Shakespeare and the Cultural Politics of the Elizabethan Theatre*. Chicago: The U of Chicago P.

Müller, Heiner (1997). *O Anjo do Desespero (Poemas)*. Trad. João Barrento. Lisboa: Relógio D’ Água.

“Um ‘socialismo’ anti-socialista...” (1998), *O Militante* 237 (1998), <http://www.pcp.pt/publica/militant/237/p59.html>, acessado a 01.01.2012.

Vargas, António Pinho (2005). “As notas”, *Artistas Unidos – Revista* 13 (Abril 2005), 70-72.

White, Hayden (1985). *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore/London: The Johns Hopkins UP.