

O Destino da Mimese e a Voz do Palco

O Teatro Português
Moderno

Fernando Matos Oliveira


ANGELUS NOVUS

EDITORA

Fernando Matos Oliveira

O Destino da Mimese e a Voz do Palco

O Teatro Português Moderno:
Pessoa, Almada, Cortez

ANGELUS NOVUS

EDITORIA

Braga-Coimbra

© Fernando Matos Oliveira
e Angelus Novus (1997)
Capa (maquetagem e grafismo): Francisco Romão

Impressão: Gráfica de Coimbra, Lda.
ISBN: 972-8115-23-7
Depósito legal: 118399/97

Editora: Angelus Novus, Lda.
Rua dos Congregados, 2, 1.º Esq.
4710 Braga — Portugal

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor.

ÍNDICE

Em torno do espaço vazio	9
1. Mimese, ilusão e história	17
1.1. Razões da mimese	17
1.2. Ilusão em drama	32
2. Re-presentações	49
2.1. Iludir sensivelmente	49
2.2 - Artaud & Brecht Lda.	65
2.2.1. Depois da <i>fábula</i>	65
. Das coisas e dos símbolos	65
. Contra a <i>solenidade</i> do drama	71
. Drama vs cena	74
2.2.2. Brecht: montagem da maiêutica	78
. Semiologia, sismologia e <i>pensamento interventivo</i>	78
. Brecht e Aristóteles	84
. Montagem da maiêutica	86
. <i>Gestus</i> e cómico	93
. Mais além do <i>peep show</i> naturalista	97
3. Destinos da mimese no teatro português moderno	103
3.1. O Marinheiro (1913) : Pessoa em conversa que perdeu o sentido	103
. O <i>graal</i> da teatralidade	103
. No tempo do espelho e da fotografia	105
. Do indizível e da fala	109
. Pessoa <i>estático</i>	111
. Depois do Simbolismo	114
. O espaço figurado	118
. O dramático n' <i>O Marinheiro</i>	120
. O drama dos sonhos	123

. Crítica e desconcerto	127
. Um palco <i>sem janelas para a realidade</i>	129
3.2. <i>Deseja-se Mulher</i> (1928): Almada vê-se melhorar a imagem no espelho	134
. Um <i>auditivo</i> apresenta um <i>visual</i>	134
. Teatro hieroglífico	136
. A fabricação do <i>demónio da arte</i>	140
. A <i>boîte da Vampa</i>	143
. <i>Artecracia</i>	144
. <i>Mímica magistral</i> e repetição	147
. Interlúdio <i>épico</i> : o palhaço sábio	151
. Quem manda no teatro?	155
. Compensar: ingenuidade e androginia	159
. Retrato de família	163
3.3. <i>Gladiadores</i> (1934): Cortez, <i>velhinhos em movimentos</i> <i>maquinais</i>	165
. A solidão dos <i>Galdiadores</i>	165
. Crítica e o <i>enigma da esfinge délfica</i>	167
. <i>Caricatura da época mundial que atravessamos</i>	168
. Expressionismo e paródia	170
. Movimentos <i>maquinais</i>	174
. A regressão do <i>Alto-falante</i>	176
Conclusão	181
Bibliografia	185

EM TORNO DO ESPAÇO VAZIO

«...ele [Aristóteles] não teve que ler as obras (extremamente interessantes) de Miss Harrison ou de Mr. Cornford, nem as traduções do Professor Murray, nem de franzir o sobrolho sobre a anti-
güidade dos Todas e dos Vedas. Nem teve de contar com o teatro como negócio compensador»

T. S. Eliot, *Dialogue on Dramatic Poetry*

Em 1980, o dramaturgo espanhol Alfonso Sastre veio defender em público onze irónicas, mas *Graves medidas necesarias para la salvacion del drama a partir de un grado cero de la puesta en escena* (Sastre, 1992). O radicalismo dessas propostas, que preconizavam, entre outras acções violentas, programas de alfabetização intensiva para empresários e produtores de teatro comercial, dirigia-se sobretudo contra uma prática teatral euro-americana, dominada por espectáculos intitulados de «improvisações», «sobre textos de», «propostas» ou ilusórias formas antiburguesas, como os chamados «trabalhos colectivos». Tratava-se, paradoxalmente, de «reclamar un sitio, en el teatro, para el drama» (op. cit.:38).

Embora suspeito, este saneamento estético promovido pelas palavras de Sastre ilustra bem certo estado de saturação expressiva e o que actualmente poderíamos tomar como alto grau de permissividade estética a que o teatro chegou por volta desta segunda metade de novecentos. Tanto a serenidade das formas clássicas, como o reinado populista do drama burguês, a criação pós-clássica por excelência, tinham já sido insistentemente postos em causa,

na quase totalidade dos seus fundamentos, pelas mais diversas linguagens cénicas, de Craig a Grotowsky, passando pelas sucessivas insurreições textuais, modernistas, vanguardistas ou experimentais de todo este longo século (Cf. Innes, 1993 e Roose-Evans, 1994). As alterações verificadas durante este período contestaram razões protocolares de grande prestígio teatral, como a obediência do teatro à autoridade de uma textualidade precedente ou a anterior noção de autoria do espectáculo teatral, em favor da teatralização alargada de todo o material escrito. Esta situação não deixa de constituir uma curiosa certificação do dramático por via da sua legitimação espectacular, aspecto importante e de vastas implicações, a que teremos de voltar.

Ao governo secular do autor, um conceito sempre incerto quando falamos de teatro, sucederia, pois, o primado do encenador, mas logo trabalhos como os de Steiner, Strehler ou de Brook se viram confrontados com a proximidade autotélica de uma *représentation émancipée* (Dort, 1988), na qual a palavra se entregaria finalmente aos actores que, anteriormente, sempre a tinham tomado de outro. Este percurso já havia sido, afinal, intuído por Almada, um dos autores que adiante nos ocupará. Num cenário pintado com cores algo apocalípticas, receoso das audácias a poente do texto, afirma: «Na ausência do autor todos os trabalhadores de teatro se intitulam a si mesmos artistas. Organizam-se socialmente, manejam perfeitamente todos os segredos da cena, mas não conseguem substituir a ausência do autor. Tudo quanto aparenta um progresso de encenação é afinal tragicamente inútil» (Almada, 1992:126). O antigo topos da *crise* do teatro, estafado, pois que jamais nos quer abandonar, mal acompanha hoje a evolução plural de estilos e a pessoalização extrema de práticas teatrais, sem espaço, ou justificação, para qualquer ensejo teórico. A verificar-se, este raramente escapa à dimensão de uma proposta minimalista para audiências *ad hoc*.

Quando se pensa a presença do moderno na cultura portuguesa, sobretudo o que se disse pela escrita, é sem hesitação que se tem reduzido a sua manifestação, primeiro à poesia e depois à narrativa. Não se pretende aqui contestar hierarquia ou quantidade, apenas reconsiderar a ausência evidente e imediata do drama, lembrando que não foi exclusividade nacional a existência de um teatro *invisível* e que isso até é bem próprio da controversa divisão entre *literatura* dramática e espectáculo *teatral*. Aconteceu até ser característica dos diversos modernismos a acentuação desta dualidade. Reflectir aqui sobre a dramaturgia portuguesa deste período significa, é necessário dizê-lo, que além de se crer na sua existência efectiva, não interessa agora o modo e o tempo dessa existência, se tem por objectivo, precisamente, acompanhar parte do processo de desagregação daquele discurso teatral que, nostalgicamente, o autor espanhol recordava, também com certo desespero *humanista*. Essa mutação histórica ter-se-ia iniciado em finais do século passado, mas foram as primei-

ras décadas do seguinte que, de modo alargado e consequente, submeteram o texto dramático a uma dolorosa «lista de baixas» (Cf. Melchinger, 1958). Alfred Jarry, numa curiosa *Lettre d'un humaniste parisien à un [faux] aristotélicien d'Italie*, onde a marcha do *novo* se associa ao gesto não imitável do primeiro crítico das artes do espectáculo, havia de fazer *Ubu* responder definitivamente ao espanto aí expresso: «De quantes ouvres de luy [Aristóteles] serions-nous privés, si les maîtres qu'il eut dans son enfance l'eussent accoutumé à détourner sa vue de la Nature, et n'étudier que ce que ses anciens avoient escript!». Herdeiro da presença aglutinadora da *fábula* aristotélica e dos pressupostos dramáticos e históricos que motivaram a redacção da *Poética*, uma a uma, as categorias dessa estruturação tradicional do dramático, de que a *pièce bien faite* representou um momento depurado, foram sendo questionadas e substituídas por linguagens alternativas. A qualidade e o número das inovações chegariam a pôr em causa a identidade expressiva do drama e, porque não, de uma certa ideia de teatro, por sinal, a mais canónica. No entanto, este, ou teve de lhes resistir ou de as incorporar num período posterior, onde não parece já haver espaço e público para novas revoluções. Também Artaud, pensador de um teatro que ele mesmo não soube ou não pôde criar, expressou radicalmente, em *O Teatro e a Ciência*, a dimensão de uma recusa moderna de certa história da escrita dramática ocidental, «onde se eliminam tanto a ideia de teatro e de espectáculo como a de toda a ciência, de toda a religião e de toda a arte» (Artaud, 1993:61). Desse mítico *Teatro da Crueldade* estariam, finalmente, excluídos «os monstros falsos do psiquismo, da espiritualidade e da sensibilidade» que, durante séculos, tinham orientado a palavra em palco. Artaud, por um lado, e Brecht, por outro, com a vantagem de este se ter prolongado em drama e em cena, corporizam, nem sempre tão distintamente como se tem feito crer, duas direcções do teatro moderno e contemporâneo, o primeiro depois de Jarry e com Ionesco ou Beckett, o segundo com Piscator, Weiss ou Sastre.

Para a análise desta mutação histórica, na qual, é importante afirmá-lo, apenas nos vão interessar aqueles momentos que aumentem a legibilidade do tempo e/dos textos em causa, privilegiaremos sobretudo os conceitos de *mimese* e de dois seus correlatos: a *fábula* e a *ilusão dramática*. No espaço teatral é assinalável a contiguidade entre os três termos, pois já a *Poética* assentou neles um edifício teórico e descritivo que, por séculos, acompanhou a reflexão e a escrita dramáticas. São, de facto, simultaneamente razões de tipo *teórico-metodológico* e de tipo *modal*¹ que sustentam a sua

¹O sentido que aqui atribuímos ao termo é, provisoriamente, apenas o que no *dramático* pode ser tomado como uma «categoria meta-histórica», caracterizada por certas «virtualidades transtemporais da enunciação e do discurso» e

escolha e o caminho que ela nos vai impor. Merecerá ainda a nossa atenção o destino histórico da bondade da mimese aristotélica e os motivos que conduziram à preferência moderna por conceitos concorrentes como *repetição* que, do texto homónimo de Kierkegaard ao tempo da *différance*, minaram a polémica substância daquele princípio. A mimese colocou-nos, pela primeira vez e de um modo claro, perante o problema decisivo da relação entre a ficção e o «real». A proliferação actual das aspas que aqui fazemos circular as certezas antigas do termo é, por si só, uma consequência da admissão contemporânea do regime aporético desse princípio mimético, bem como dos riscos de um discurso *referencial* sobre o artístico. Por duas razões a *Poética* encontra nele a justificação da arte: (1) o ser humano sentiria prazer co-natural na imitação (2) e «por imitação, apreende as primeiras noções» (1448b). Ao recuperar num plano ficcional a ordenação persuasiva dos acontecimentos em *fábula*, esta imitação prefigurou o risco de se tornar apenas *Ersatz*, substituição compensatória e hedonista, como veio, na verdade, a acontecer no tempo em que se deu aos não-filósofos, sócias dos que Aristóteles sub-entendeu: «Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, *se bem que menos participem dele*» (1448b, itálico meu). Interessa ainda o modo como a dualidade da mimese em Aristóteles, enquanto factor cognitivo e sustento catártico-emocional, enquanto reiteração didáctica e gesto singular, se comportou numa história do teatro que, em certo momento - e queremos também saber se e como esta é igualmente a nossa história - desgostou a abstracção colectivista do *mythos* em favor de um realismo empático e ilusionista, mais completamente mimético e egótico do que o aconselhado pela *Poética*. Ora, num plano teatral, os textos que temos pela frente nascem, precisamente, depois desta grande e derradeira ilusão de oitocentos.

À sedução da análise formalista responderá, antes de tudo, o próprio teatro, que, ao se assumir, para o bem e para o mal, como uma das expressões artísticas mais *mundanas*, é mais resistente ao sequestro histórico, a cuja causalidade se recorrerá frequentemente². Logo na introdução à sua *Teoria do Teatro Moderno*, uma das primeiras visões de conjunto sobre a produção dramática moderna, Peter Szondi mantinha, a este propósito, a dialéctica

determinadas «configurações semântico-pragmáticas» (Cf. Aguiar e Silva, V. M., *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1986, pp.389-391).

²Alter explicava assim a sua *Sociosemiotic Theory of Theatre*: «The recourse to social factors to explain theatre thus partly results from inadequacy of other approaches. Partly it also reflects the highly social nature of theatrical activity. Any performance involves an act of communication between two social groups; and theatre as an institution depends on a close support and control by society (...) A social approach to theatre, thus, is "natural"» (Alter,1990:15-16).

hegeliana forma-conteúdo, à custa, embora, de uma concepção forçosamente unitária de *teatro*. Durante séculos, a herança clássica teria feito do dramaturgo alguém que buscava material adequado ao preenchimento de um construto semântico-formal situado fora do tempo, na normatividade aceite. A qualidade da obra dependeria, em grande parte, de um correcto *enchimento* das formas pré-determinadas (Szondi, 1965:9-13). A partir do século XIX, com a História, acelera-se também esta relação, até ao extremo de um ritmo autofágico, como o que se tem vivido no teatro, e não só, durante e após os modernismos.

A tão lamentada condição da modernidade portuguesa radica, assim, na nossa velocidade particular, de nada adiantando a frequência do queixume. Pior seria se a história tivesse ultrapassado as *formas simbólicas*; ora, não parece que tal tenha sucedido. No caso do teatro, a sua natureza colectiva e o potencial revelador que resulta da contínua experimentação cénica, prova-o a tradição, torna-o bem mais *materialista* que os dizeres líricos. Para além destas razões, a mobilização de meios nunca foi o nosso forte. É fácil de ver que a sina do moderno entre nós, particularmente no teatro, se deveu sobretudo a uma desmesurada perpetuação do anterior. Na sua ambição transformadora, Zola já se lamentava de que o teatro era «a última fortaleza dos convencionalismos». Ver-se-á também como este conservadorismo, tanto num plano estético como ideológico, encontra a sua mais profunda justificação na própria identidade do teatro enquanto expressão artística. Não é, portanto, de todo anacrónico querer cumprir tal objectivo através de produções que se estendem aos anos trinta. Se olharmos para o teatro europeu, e para o português em especial, sempre nele o novo se mostrou, *naturalmente*, mais tarde.

Pretende-se aqui que a leitura dos textos ocorra após termos acompanhado quer a instituição, quer o destino moderno de um modelo dramático com origens tão aristotélicas quanto hegelianas. Será sobre o percurso deste modelo, nomeadamente na sua concretização oitocentista, que faremos actuar os conceitos acima enunciados; aqueles que decidimos tomar como guia no contacto com a dramaturgia dos autores em análise. Apesar do desfavor do palco nacional, onde quase não chegaram, os textos destes autores apresentam e ilustram as marcas de uma prática dramática em tempo de *resistência mimética*. Esta resistência, sendo estética, origina-se num espaço histórico-cultural a que o início da exposição dará atenção. Neste contexto, a procura da referida mutação do discurso teatral em contexto português vai, dentro dos condicionamentos da dimensão deste texto e no sentido em que tudo sempre se revela *escolha*, obedecer ao seguinte caminho:

(1) O capítulo inicial será dedicado à determinação prévia do campo semântico em que pretendemos actualizar hermeneuticamente o conceito de mimese. O desejo de lhe conferir pertinência *estética e histórica* obrigar-nos-ia

a articular no tempo a sua relação com o plano geral de uma ontologia do ficcional. Contudo, a argumentação será, desde logo, direccionada para a posterior indagação histórica da convencionalidade representacional própria do teatro, porque, neste aspecto, se pretende que a mimese não escape ao enraizamento cultural dos processos de representação artística. Esta é já uma declaração de que aqui não se vai des-construir a mimese no banho da contingência, embora de Derrida nos importe muito o fundamento desse ritual funerário. Tratarei de provar, na medida do possível, que essa minha *resistência* não vai ser um acto de fé. Acompanhar-se-á, brevemente, o destino da mimese, no universalismo sistémico da sua formulação aristotélica, onde se liga a uma teleologia emanada da autoridade do *mythos*, e na sua possibilidade e configuração modernas. Neste último momento, a *razão* do homem Histórico, na sua solidão e no seio do mundo que se decidiu a manipular, começa a deixar de encontrar nele modelos ou suportes que lhe garantam a confiança necessária a novo levantamento da *ordem* de uma *fábula* ou, sequer, o estímulo para o prosseguimento desse tipo de diálogo com a grande *lei exterior*. Se esta exterioridade ainda havia marcado a historicidade sensual oitocentista, no período derradeiro da *secularização*, com o declínio do proverbial entusiasmo *interventivo* do burguês, a mimese empreende uma recusa radical, tão desesperada quanto defensiva, de tudo o que a prende e contamina com esse mesmo meio.

(2) Num segundo momento, far-se-á uma aproximação desse discurso mimético ao campo teatral. Diríamos, antes de tudo, que o facto de antevermos no destino acima descrito um enfrentamento crítico do que na *Poética* era a contraparte catártica (ou pragmática) a essa anterior produtividade noética da mimese, nos leva, agora, a explicar previamente a relação íntima entre aquele modelo efabulatório (é como Ricoeur vê a mimese) e a consequente *ilusão*, para melhor sabermos da sua futura ausência. Apelando à teoria teatral, insistiremos nas vantagens imitativas e na vocação *realista* da mimese dramática, assim concebida, quanto à constituição de um modelo comunicativo propenso à *ilusão*. Esta, por seu lado, foi já sucessora histórica daquele modelo relacional necessário à catarse grega. A evolução *ilusionista*, a ser colocada ao lado do progresso da *secularização*, adquire peso interpretativo no contexto da própria reflexão teatral, sobretudo após a *revelação* brechtiana. No sentido em que uma «teatralidade anterior» (Ubersfeld) induz o acto de escrita do dramaturgo, fica, assim, em aberto, a iminência de uma oposição moderna entre o destino da mimese no plano da textualidade dramática e do apelo do palco que pretensamente a acolheria. A dificuldade que os nossos autores mostram em aderir a uma teleologia do *provável* e do *necessário* terá, então, de se medir com a ausência das condições catárticas ou ilusionistas que tanto a tradição como a plateia associavam ao que era mais próprio do teatro e

do seu prazer; o prazer oferecido pela mais pura das imitações ou, como em Hegel, por «uma aparência verdadeiramente viva».

(3) A terceira parte tem como objectivo principal o acompanhamento do destino da *mimesefábula/ilusão* em contextos históricos decisivos para o entendimento posterior da *qualidade* dos textos a analisar. De novo se afirma que a estruturação aqui seguida se orienta quase exclusivamente para a decifração desses anos dramático-teatrais de 1913 a 1934. (a) O primeiro momento será o da avaliação de uma historicização acelerada da mimese, protagonizada pelo triunfo do *drama burguês*, onde a ilusão se *sensibiliza*. Esta é a herança dos autores em análise, foi nela que cresceu a moderna *naturalidade* do nosso olhar *realista* e é contra a forte autoridade que essa naturalização exerceu sobre a história do teatro, nomeadamente em Portugal, que eles se terão de demarcar, no seio de uma deriva contratual entre a mimese e a ilusão. (b) O segundo momento visa a apresentação de uma breve síntese das transformações da teatralidade, na sequência do esgotamento burguês da herança aristotélica, com a emergência posterior de um discurso dramatúrgico a associar à crise moderna e contemporânea dos processos de representação artística³. No final desta, mesmo a sobrevivência do que temos vindo a chamar *drama* se torna problemática, como é o caso do gesto artaudiano. Tudo isto se abate igualmente sobre Brecht. A sua obra é já o avaliar da possibilidade do *sentido* sob as novas condições miméticas, até para além dos nossos autores. O seu gosto e a sua prática da *fábula* são peculiares. De qualquer modo, ela des-diz a recusa da *ilusão*: ambas o obrigam a recorrer à *montagem* dos fragmentos. Por este motivo, buscamos em Brecht mais trabalho teórico e menos provas dramáticas, que deixaremos para a parte final.

(4) Segue-se a análise sucessiva de três textos dramáticos portugueses que, de 1913 a 1934, servirão o propósito de avaliar a *qualidade* da ausência, ou da presença, da mutação mimética e dramática em causa. Esta será a ocasião para exprimentarmos a aplicação à dramaturgia portuguesa de uma espécie de "acerto" da temporalidade estética, tal como esta foi vivida noutras partes europeias, e ver, assim, do seu lugar, da sua singularidade e das suas fragilidades. Ao longo destas páginas, o discurso mimético movimenta-se no espaço principal da sua razão dramática e dos seus efeitos teatrais, mas não serão desprezados os sinais de perturbação mimética presentes noutros textos, ensaísticos ou ficcionais, dos mesmos autores.

Pessoa, Almada e Cortez, representarão aqui o espectro dramatúrgico português quanto à manifestação da viragem acima referida, aos seus equívocos e ao seu público ou ausência dele, porque, em palco, a mimese,

³Não se trata, por agora, da estrita representação teatral, no sentido de *performance*.

como a *ilusão*, se transformam também um cruel problema de administração teatral. Entre nós, este foi ainda um momento derradeiro para o palco *mostrar*; imediatamente antes de alterações políticas colocarem o dever do teatro, da arte em geral, na dependência de forças que lhe eram exageradamente exteriores.

Uma palavra ainda para quem, em tempo e modo diversos, se ofereceu pacientemente a este entreacto: ao prof. José Oliveira Barata, à prof.^a Maria Helena Serôdio e ao Osvaldo M. Silvestre.

1 - MIMESE, ILUSÃO E HISTÓRIA

1.1 - Razões da mimese

«O que acontece é o que Deus deita fora...»

Fernando Pessoa, *A Morte do Príncipe*

Quando a Igreja decidiu expulsar do templo medieval a vertigem sensível dos entreactos, caso exemplar de uma prolongada resistência institucional ao histriónico, reconhecia simultaneamente ser vítima do que se poderia designar como a *condição mimética* do ser humano. A recusa, compreensível, em pactuar com a secularização do seu património espiritual e simbólico tinha por detrás esse reconhecimento do potencial subversivo da mimese espectacular, pois temia a influência nefasta da teatralização incontrolada do ritual litúrgico ou a substituição do Verdadeiro por qualquer simulacro dessacralizante que pervertesse a sua demarcação do paganismo visualista de outras crenças, assumindo-se antes como a religião da Palavra. Contudo, tal havia de ser o projecto de Suger, abade beneditino do século XII e conselheiro de Luís VI, que terá defendido a representação pictórica dos episódios bíblicos nas paredes da catedral como veículo eficaz da palavra de Deus, gesto em que o Umberto Eco de *Apocalípticos e Integrados* veria o primórdio de uma futura «arte de massas». Como nestes episódios medievais, onde se evidencia a violência dos confrontos re-presentativos, os equívocos da contemplação afirmativa do acontecimento mimético desconstruíram também Platão e Aristóteles, cujas obras marcaram a consagração estética do termo, isto após um período em que a indecisão dos historiadores da mimese admite a sua associa-

ção original ao campo da dança, da música, do drama ou ao quotidiano dos comportamentos¹.

Após *A Origem da Tragédia*, qualquer apelo a um discurso representacional se obriga a intermináveis justificações. Mais do que isso, a vastidão do *campo* mimético dialoga com múltiplas áreas de uma cultura, tornando sempre a definição do conceito irremediavelmente parcial.² O simples facto de escrevermos posteriormente ao trabalho de desmontagem referencial patrocinado por obras como as de Wittgenstein, de Deleuze, de Barthes ou de Derrida, parece lançar sobre a mimese um espectro dinossáurico. O insistirmos nela não pode, contudo, ignorar todo este projecto crítico. Pelo contrário, no sentido em que a questão da referência é determinante para o discurso mimético-representacional, a sua confrontação com a semiologia, com a *desconstrução* ou com o feliz pluralismo da viragem pragmática de um Nelson Goodman vai levar-nos a redefinir a ingenuidade de concepções referenciais demasiado apertadas. O pior que poderia acontecer era repetir aqui a confusão das uvas do pintor Zeuxis: a ilusão *realista* é somente um dos filhos históricos da *produtividade* da mimese, por sinal, a que caracterizou o espaço contra o qual se demarca a prática da re-presentation dramática em Pessoa, Almada e Cortez. O breve cumprimento desta releitura referencial tem, portanto, de acompanhar a explanação da deriva mimética a condensar neste capítulo. O tema é ainda o do conhecido livro de Auerbach (1957), mas os seus pressupostos terão, agora,

¹O controverso estabelecimento do sentido original de mimese pode encontrar-se nos trabalhos fundadores de H. Koller (*Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern, 1954), de G. Sörbom (*Mimesis and art. Studies in the origin and early development of an aesthetic vocabulary*, Uppsala, 1966) e de G. Else (1958). Gunter Gebauer e Christoph Wulf oferecem uma perspectiva estética e ideológica da história do conceito até à actualidade (Cf. Gebauer, 1992). O tempo é mesmo de reactivação crítica da mimese, apesar, ou por causa, desta ter sido o espaço sobre o qual a modernidade marchou.

²Num dos livros dedicados ao conceito, Prendergast mostrava assim a sua preocupação com esse seu sobredimensionamento: «Consult or compile a thematic index for any of the major recent works concerned with mimesis and related matters, and you will find yourself reading or making entries for 'related matters' under such headings as 'reality', 'knowledge', 'language', 'sign', 'code', 'reference', 'subject', 'culture', 'society', 'ideology', 'power'; you will find most of the '-isms' (Marxism, Freudianism, Structuralism, etc.) and most of the '-ologies' (epistemology, ontology, etc.); in short, you will find yourself tracing our most of the overlapping epistemic configurations of our time» (1986:213).

de ser agitados. Para que possamos trazer a palavra de volta ao mundo, sem com isso a limitar ingenuamente ao fisicalismo deste último, poderíamos recorrer à leitura da mimese apresentada por Paul Ricoeur (1983), como faremos efectivamente, mas também às *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein, onde a delimitação dos *jogos* ainda ocorre na sociabilidade do *uso*. Enfim, a todos os que entre Raymond Williams e Frank Kermode impõem, ao menos, a condição de inteligibilidade como fronteiras da actividade representacional. Aquilo que o assunto destas páginas dificilmente pode partilhar é a completa indistinção entre objecto e sujeito, venha ela do lado da *aventura semiológica* ou do lado do pluralismo ontológico dos *mundos possíveis*. Muito do que nelas sucede relaciona-se com a definição do lugar de ambos ao longo da história e suas consequências no drama e no teatro.

Em absoluto, um estudo aturado dos processos de representação artística equivaleria à definição simultânea dos diferentes períodos da história da arte ou mesmo dos estilos pessoais, pelo qual este critério se poderia inclusive transfigurar em inovador «interpretive discourse» (Cf. Riffaterre, 1984). Sem menosprezar essa possibilidade, neste momento importa-nos apenas assegurar algumas configurações históricas do espectro representacional que, pela sua força descritiva, melhor ilustrem a evolução do texto dramático, com incidência particular naquilo que o veio a caracterizar nas décadas iniciais do século XX. A história infundável da mimese e de um seu importante descendente histriónico como a *ilusão*, poderão, esse o nosso objectivo, na sua deriva por alguns textos adiante analisados, documentar um daqueles movimentos maiores, que anunciam alterações supra-individuais, social e culturalmente significativas; da mesma família da que M. H. Abrams apresentou em *The Mirror and the Lamp*, há já algumas décadas. Com Abrams podemos também acordar na localização da mimese: o «princípio mimético» respeita, de facto, à relação entre o texto e o mundo³, entre a ordem do simbólico e

³O conceito estético da mimese como re-escrita de uma qualquer essencialidade pre-existente tem sido contestado, sobretudo por autores que valorizam a tradição pré-platónica, portanto anterior à crença na realidade das coisas em si, que sustentava tanto a aceitação aristotélica como a desconfiança em Platão. De acordo com esta tradição, que será a d'A *Origem da Tragédia*, a mimese surge associada a uma determinada expressividade corporal própria do culto dionisíaco. Theodor Adorno é um outro caso exemplar de adesão à fúria da mimese pré-platónica. Nele, a presença do *mimético* surge numa relação dialéctica com a razão, aquele é a garantia da não objectificação desta. A arte é, neste filósofo do Modernismo,