A woman with long dark hair is sitting on the floor, looking down. She is wearing a white dress with red floral patterns and a red sash. The background is white with a grid of dashed lines. Large, bold, black text is overlaid on the image, reading "SMILIA GALOTTI".

SMILIA
GALOTTI



Emilia Galotti

DE GOTTHOLD EPHRAIM LESSING
ENCENAÇÃO NUNO M CARDOSO

**Teatro
Carlos
Alberto**

**28 Out
8 Nov
2009**

tradução
João Barrento

dramaturgia
Nuno M Cardoso

cenografia
**Paulo Capelo
Cardoso**

figurinos
Carlota Lagido

desenho de luz
Rui Simão

música*
**Miguel Pereira
[VortexSoundTech]**

apoio vocal
e elocução
João Henriques

interpretação
Albano Jerónimo
*Hettore Gonzaga,
Príncipe de Guastalla*
Ana Bustorff
*Claudia Galotti,
Mãe de Emilia Galotti*

Carlos Pimenta
*Odoardo Galotti,
Pai de Emilia Galotti*

David Santos
Conde Appiani

Dinarte Branco
*Marinelli, Secretário
do Príncipe*

Rita Calçada Bastos
Condessa Orsina

Teresa Tavares
Emilia Galotti

co-produção
**O Cão Danado
e Companhia
TNSJ**

* A gravação dos temas
musicais contou com a
participação de **Sílvia Alves**
(violoncelo)

Estreia Nacional
ter-sáb 21:30
dom 16:00
dur. aprox.
1:50
sem intervalo
classif. etária
M/12 anos

Esta peça é um repositório de inteligência, de sabedoria, de pontos de vista sobre o mundo; nela se manifesta uma enorme cultura. Comparados com ela, nós voltámos a ser bárbaros.

J.W. GOETHE

Conversa com Friedrich Wilhelm Riemer, 4 de Março de 1812.
Trad. João Barrento.

Emilia Galotti é, de facto, a obra principal de Lessing, se quisermos definir a posição deste autor no âmbito da arte poética e a que ponto ele chegou nesse domínio. E, afinal, o que é essa *Emilia Galotti*, tão admirada e sem dúvida digna de admiração? Indiscutivelmente um grande exemplo de álgebra dramática. Não podemos senão admirá-la, a esta obra-prima do puro entendimento, criada com muito suor e sofrimento; temos de a admirar friamente, e ficamos frios de admiração. De facto, não é peça que nos toque a alma, não pode fazê-lo, porque não veio daí. Há, na verdade, muito entendimento nela, uma razão prosaica, e também intelecto e espírito. Mas se escavarmos mais fundo, tudo o que à superfície parecia tão racionalmente harmonizado se desfaz e contradiz. Falta-lhe aquela razão poética que se manifesta de forma tão grandiosa num Guarini, num Gozzi, num Shakespeare. Nas obras geniais do instinto guiado por essa razão poética, tudo aquilo que à primeira vista se mostra tão verdadeiro, mas também tão inconsequente e obsessivo como a própria natureza, se revela afinal, a um olhar mais atento, possuído de uma harmonia mais íntima e de uma mais funda necessidade. Não é o que se passa

com Lessing. Muita coisa em *Emilia Galotti* suscitou mesmo aos seus admiradores um cepticismo para o qual Lessing confessou não ter resposta. Mas quem quererá perder-se em pormenores se aquilo que o atrai é a ligação ao todo, não podendo, assim, deixar passar nada em branco? O facto é que esta obra não tem igual, e é única no seu estilo. Eu diria que se trata de uma tragédia prosaica. Curioso, apesar de não particularmente interessante, é o modo como as personagens parecem pairar entre a universalidade e a singularidade!

Poderá um artista falar em tom mais frio e desapegado da sua obra mais perfeita e acabada do que Lessing, quando envia esta fria *Emilia* a um amigo, escrevendo: “Temos pelo menos de falar com alguém sobre as nossas obras, para não adormecermos nós próprios ao lê-las. As certezas que a nossa própria crítica nos dá, assegurando-nos de que estamos no bom caminho e por aí seguiremos, por mais convincentes que possam ser, acabam por ser tão frias e estéreis que não têm qualquer influência sobre o resultado”. E logo a seguir: “Graças a Deus que, pouco a pouco, vou esquecendo toda essa farrapagem velha”.

FRIEDRICH SCHLEGEL

“Sobre Lessing”, 1797. Trad. João Barrento.

Com Deus por perto

NUNO CARINHAS

Nuno M Cardoso dispôs-se ao desafio de dar forma à narrativa iridescente dos desejos mortais que *Emilia Galotti* congrega, desafiando o senso e os limites (morais) do corpo – pelos ouvidos se entranham as palavras, cujo desatino que provocam está carregado da proximidade do corpo do libertino poderoso.

Com Deus por perto, o drama impuro urdido por sucessivos “golpes de teatro”, uma peça considerada imperfeita, cuja imperfeição a aproxima das construções dramaturgicas do nosso tempo.

Lessing, esquecido dos palcos nacionais, seria mais que pretexto para dar razão a esta co-produção com a Cão Danado (eu e os Cães!).

Colaborador próximo e regular de rimas programáticas – como *Fiore Nudo* de Mozart/Da Ponte *versus* *D. João* de Molière-Pais, *O Café* de Fassbinder *versus* *O Café* de Goldoni-Corsetti ou *Baal* de Brecht *versus* o nosso *Tambores na Noite* de Brecht –, também músico de palavras, aqui saudamos Nuno M Cardoso, afinal sempre de regresso, e a sua equipa de *mouros* experimentados.

Bem hajam. •

O olhar e o toque

NUNO M CARDOSO

A viagem. A mudança de território. A paisagem impossível.

Partir de Lessing – o autor do Iluminismo, da Idade da Razão –, da proposta de uma infinitude até Deus para regressar de novo ao Homem. Aqui, *Emilia Galotti*. Num retorno ao passado. A Roma. À Roma Antiga. À tragédia presente em *Ab urbe condita*, onde a morte de Virginia nas mãos de seu pai Virginius se torna Liberdade, Revolução e Queda do Governo. O Poder instituído que se transforma noutro Poder. Num novo Poder. Aqui, *Emilia Galotti*. Hoje! Alguém que decide que para ser livre tem de morrer! Livre da violência da Sedução, livre da violação psicológica. Livre do Poder.

Partir de Lessing para regressar a um passado existencial, o da criação, o da Memória. O regresso ao passado não vivido, ao passado de uma história, ao passado da própria existência. Construir a partir daí.

De volta ao poder como forma de construção. Não o poder ditatorial, mas o poder da sedução. Seduzir para conseguir. Para criar, para construir. Ainda longe do possuir, pela própria impossibilidade de se possuir. Possuir a beleza, possuir a imensidade, possuir a Razão, a Verdade. A impossibilidade, mas o eterno Desejo. Não ter. Mas matar, morrer para ter.

Chove! Chove realmente. Como desejo. Como forma de purificação. Como forma de morte. O Final! O Abraço de Despedida! As múltiplas tentativas de encontro. De novo a impossibilidade omnipresente. A impossibilidade de toque. A impossibilidade de possuir o outro. O que se deseja. A distância e a decisão pelo caminho. A decisão que conduz à Liberdade. A decisão que conduz à Morte.

Mas como Arte em oposição à Natureza proposta, a Construção, a Revolução. A capacidade de criar beleza ao alcance do toque. A beleza ao alcance do olhar. A Natureza a exigir e a Arte a Construir. Em dois opostos, o da procura de possuir a beleza na Natureza e a sua destruição. Pelo meio, a Arte.

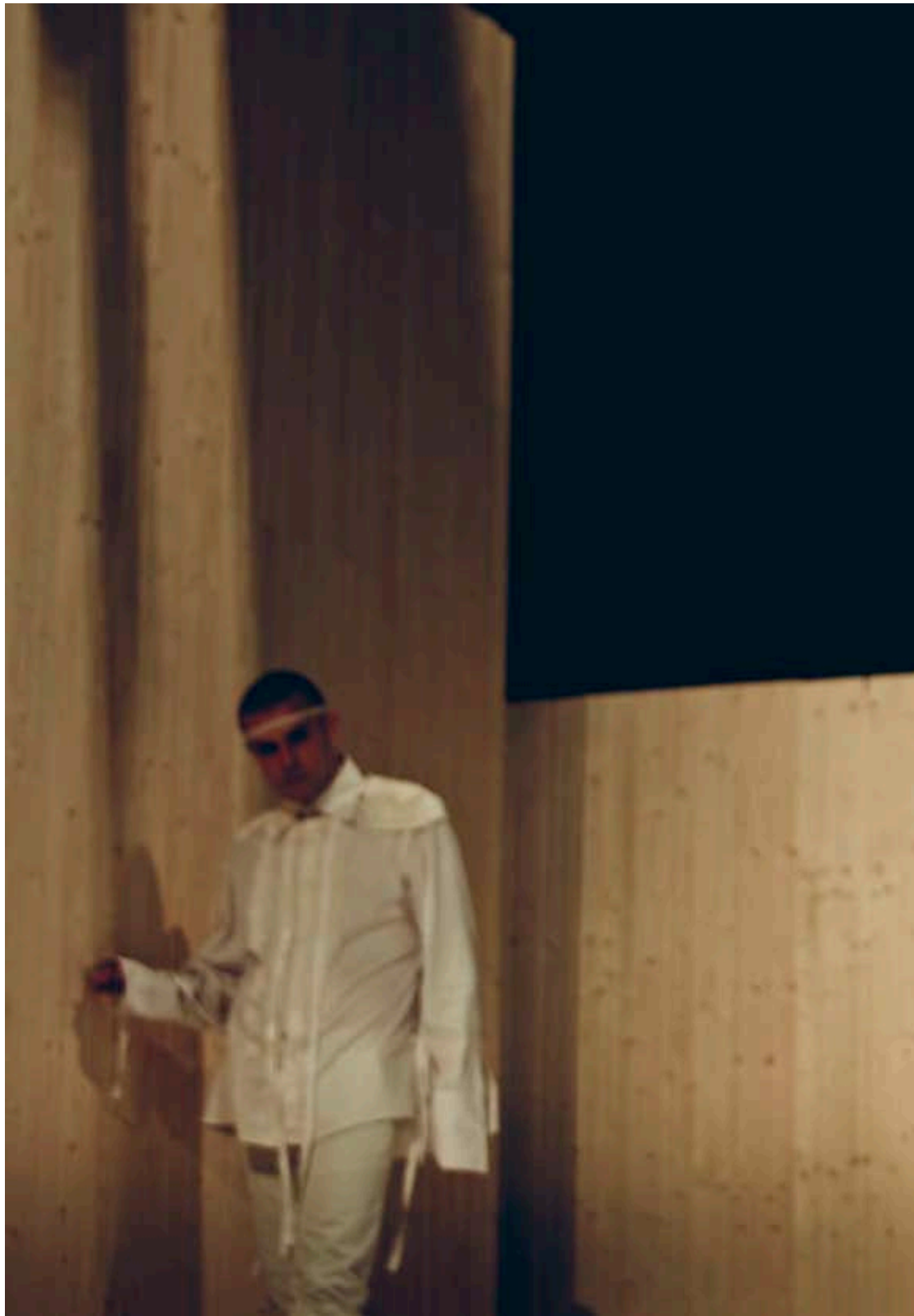
O engrama racional da objectivação. A impossibilidade de concretização. As linhas vectoriais de existência e de concretização. Os processos. As técnicas. A comunicação. O sufoco. O sacrifício. A brutalidade do existir. A brutalidade do conseguir. A DECISÃO. A Providência. Deus. A virtude. A RAZÃO. O trabalho como forma de cruzamento da Razão e das emoções da Vida.

Estilhaços. Mas não são estilhaços, são cordas relacionais. São vectores comportamentais. São linhas directoras de existência e de construção. As decisões impotentes de acção. As impossibilidades de concretização... Preconceitos! A possibilidade do Teatro!

A proposta aqui não é reproduzir a história, mas provocar respostas emocionais através da ilusão teatral. E a ilusão depende do uso das personagens, da trama e das paixões, emoções, sentimentos. De novo os valores e as virtudes, nesta história, nesta ficção.

O sentir. Sem amor. Sem perdão. Sem retorno. Sem vitória. Morte. O agradecimento final, sem desculpas e sem despedidas. Fim.

TRAGÉDIA BURGUESA!!! •



CONTI Ah, se pudéssemos pintar directamente com os olhos! Quantas coisas se perdem no longo percurso do olhar ao braço, do braço ao pincel! Mas, como digo: o facto de saber o que se perde nesse caminho, como se perde e porque tem de se perder, tudo isso me deixa tão orgulhoso, e mais ainda me orgulho de tudo o que não se perdeu.

G.E. LESSING

Emilia Galotti (Acto I, cena 3).

A Natureza não é nenhuma grande mãe que nos tenha gerado. É uma criação nossa. É no nosso cérebro que ela ganha vida. As coisas existem porque as vemos, e aquilo que vemos, e o modo como o vemos, depende das Artes que nos tiverem influenciado. Olhar para uma coisa é bem diferente de ver uma coisa. Ninguém vê uma coisa até ver a sua beleza. É nesse momento, e unicamente nesse momento, que ela se torna existente. Actualmente, as pessoas vêem nevoeiros, não porque haja nevoeiros, mas porque poetas e pintores lhes ensinaram o misterioso encanto de tais efeitos. Poderia ter havido nevoeiros em Londres durante séculos. Imagino que sim. Mas ninguém os viu, e, portanto, nada sabemos deles. Não existiram até que a Arte os inventasse.

OSCAR WILDE

Intenções: Quatro Ensaios sobre Estética. Lisboa: Cotovia, cop. 1992. p. 42.

Eu, Emilia!

JOÃO BARRENTO

Lessing no seu tempo

Lessing e o seu teatro emergem em meados do século XVIII alemão, marcado pelo absolutismo político e por uma forte dependência de modelos artísticos franceses, como um sólido planalto de bom senso e realismo a que não é estranha alguma vontade de arriscar e provocar, que vem interromper e deixar para trás a paisagem algo monótona de um racionalismo moralizante, normativo e ainda heróico, representado, na “pequena Paris” – como lhe chama Goethe na primeira parte de *Fausto* – que foi a cidade de Leipzig na primeira metade do século, pela figura afrancesada do professor e dramaturgo Johann Christoph Gottsched.

“Ninguém” – dizem os autores da *Biblioteca* [a revista de Friedrich Nicolai *Biblioteca das Ciências do Espírito e das Artes Livres*] – “negará que o teatro alemão deve uma grande parte dos seus primeiros progressos ao senhor professor Gottsched.”

Eu sou esse Ninguém, e nego redondamente esta afirmação. Teria sido melhor o senhor Gottsched nunca se ter metido no teatro. Os seus supostos progressos ou têm a ver com ninharias dispensáveis, ou então são verdadeiros retrocessos.

[...] Como sabia um pouco de francês, pôs-se a traduzir, e levou toda a gente que sabia rimar e dizer “Oui, Monsieur” a traduzir também. Como observou um crítico suíço, fez o seu *Catão* com *cola* e *tesoura*; mandou fazer, sem cola nem tesoura, *Dario* e *Ostras*, *Elisa* e *O Processo do Bode*, *Aurélio* e *O Gracioso*, *Banise* e *O Hipocondríaco*; [...] queria ser, não tanto o reformador do nosso velho teatro, mas antes o criador de um teatro completamente novo. E novo como? Novo, porque afrancesado; e isto sem se preocupar em saber se esse teatro francês se adequava ou não à mentalidade alemã.

[...] Se se tivessem traduzido para o público alemão as melhores peças de Shakespeare, com algumas ligeiras adaptações, tenho a certeza de que isso teria dado muito melhores resultados do que dar-lhe a conhecer assim Corneille e Racine. [...] Pois um génio só pode ser despertado por outro génio, e melhor ainda por um que parece dever tudo à natureza e não se assusta com as difíceis perfeições da arte.

G.E. LESSING

Cartas Sobre a Novíssima Literatura. 17.ª Carta, 1759.

Depois de Lessing, numa postura que começa por ser de reacção e mais tarde reconhecerá a sua estatura intelectual e dramática, erguem-se os picos etéreos ou sublimes da época clássico-romântica, que, nas últimas décadas, prenunciam os gostos e as convulsões do século XIX, que haveria de ser o século de todos os começos e recomeços, da afirmação política tardia das classes burguesas à implantação de uma ideologia “democrática” e comunista, do mais baixo populismo a novas e funestas formas de heroísmo nacionalista – que no século das Luzes, para um Lessing, um Goethe ou um Schiller, a existirem, teriam de ser pura e simplesmente *humanas*.

Nesse século XVIII, o espaço ocupado por Lessing (e alguns outros espíritos afins, como Friedrich Nicolai e Moses Mendelssohn) apresenta-se, particularmente no âmbito do teatro, mas não só, como um grande momento de renovação, múltiplo, ambivalente e vivamente contraditório – para alguns, uma quase revolução que passou despercebida: “Os objectos revolucionários raramente são vistos com olhos críticos”, escreve Friedrich Schlegel no seu grande ensaio “Sobre Lessing”, em 1797. É provavelmente excessivo dizer de Lessing que foi “um objecto revolucionário”. Hoje inclinamo-nos mais para ver nesta figura um espírito crítico num contexto quase feudal, desperto para

todos os grandes problemas do seu tempo – político-sociais, ideológicos, literários, teatrais e mesmo teológicos –, mas também racionalmente moderado. Na época, porém, o ponto de vista era outro: mesmo os “mais novos” (Goethe ou os primeiros românticos) vêm nele, para lá de todas as diferenças, o grande impulsionador de uma significativa inflexão que haveria de revelar-se decisiva no espaço dramático e teatral alemão, com a recusa do modelo francês, a viragem para Shakespeare e a literatura inglesa, o grande projecto de instituição de um “Teatro Nacional alemão” (de onde nascerá uma obra central da teoria dramática do século, a *Dramaturgia de Hamburgo*), mas também com a visão tolerante das relações inter-religiosas (em *Nathan, o Sábio*) ou as propostas reformadoras radicais de “educação do género humano”, centradas numa imagem total do homem que alimentará todo o classicismo alemão e será recuperada um século mais tarde, como resposta à “crise” europeia de 1900, em textos como *As Cartas do Retornado*, de Hugo von Hofmannsthal (1907). Ainda Hannah Arendt, ao escrever sobre Lessing em *Homens em Tempos Sombrios*, destacará particularmente a natureza aberta e não dogmática de uma obra sem pretensões de ser detentora de qualquer verdade. É por isso que – mais do que os nomes “maiores” do século, que vêm depois e olham para este quer como tempo de todas as promessas (devido à grande Revolução de 1789, e apesar dela: caso de Goethe), quer como “século de castrados” (Schiller, em *Os Salteadores*) ou de “bárbaros” (Hölderlin, no romance fragmentário *Hipérion*) – um espírito como o de Lessing acaba por representar melhor esse tempo de luzes e penumbra, de racionalismo e de cultura dos afectos, de sociabilidade burguesa e de interioridade pietista, como foi a chamada *Aufklärung* alemã (o correspondente do Iluminismo europeu, mas com ingredientes que este não apresenta noutros lugares, e que modificam e atenuam o seu racionalismo cosmopolita e optimista: uma ideologia “sentimental”, uma estética dos afectos, o valor metonímico do complexo familiar).

As minhas relações literárias permitiram ir-me apercebendo, em conversas, através de exemplos e de algum pensamento próprio, de que o primeiro passo para nos libertarmos de uma época aguada, cheia de verborreia e nula teria de ser o da clareza, da precisão e da

brevidade. [...] Lessing e Wieland chegaram aí pela reflexão. O primeiro tornou-se progressivamente mais epigramático nos seus poemas, directo em *Minna*, lacónico em *Emilia*...

J.W. GOETHE

Da Minha Vida. Poesia e Verdade. Segunda parte, Livro 7.

Lessing terá dito uma vez que se Deus quisesse pôr a verdade à sua disposição ele recusaria a oferta, preferindo o esforço de ser ele próprio a procurá-la.

[...] Seguindo a sua natureza polémica, Lessing prefere a região das contradições e das dúvidas; o seu forte são as distinções claras, e nisso ajudou-o muito a sua apurada racionalidade.

J.W. GOETHE

Conversas com Eckermann, 11 de Abril de 1827.

Lessing foi um daqueles espíritos revolucionários que em todos os domínios em que actuam provocam, como um forte reagente, as mais intensas fermentações e os mais violentos abalos. Na teologia, como no teatro e na crítica, Lessing não se limitou a fazer época; realizou sozinho uma ampla e duradoura revolução, ou pelo menos provocou-a. Os objectos revolucionários raramente são vistos com olhos críticos.

[...] Lessing ficaria espantado se voltasse e visse como são precisamente os mediocres da poesia, os moderados da literatura e os adoradores das meias-tintas – que ele, enquanto viveu, não se cansou de desprezar e perseguir – que ousam agora endeusá-lo como virtuoso da *aurea mediocritas*, para dele se apropriarem em exclusivo como se ele fosse um dos seus!

FRIEDRICH SCHLEGEL

“Sobre Lessing”, 1797.

Talvez por isso, também, na caracterização que faz dos séculos XVII, XVIII e XIX num fragmento do espólio datado de 1887, Nietzsche definiu o século XVIII como “feminino” (por contraste com a época barroca do “aristocratismo” e com o século XIX do “animalismo”), e escreve, dir-se-ia que, pelo menos em parte, pensando numa peça como *Emilia Galotti*:

“O século XVIII é dominado pela *mulher*, sonhador, espirituoso, comezinho, mas com

uma mentalidade posta ao serviço do que é mais desejável, das coisas do coração, libertino no gozo do que de mais autêntico há no espírito, minando todas as formas de autoridade, entusiasta, optimista, luminoso, humano, inautêntico em relação a si mesmo, no fundo já muito canalha, social e sociável...”.

Veredicto radical, lapidar e vulnerável, como tantos outros de Nietzsche, ele não deixa de conter quase todos os ingredientes fundamentais da constelação epocal em que um autor como Lessing foi o incontestável Sol, entre meados da década de cinquenta (estreia de *Miss Sara Sampson*, a sua primeira “tragédia burguesa”, de inspiração inglesa, em 1755) e finais dos anos setenta (com *Nathan, o Sábio*, de 1779). Vejamos mais de perto algumas das razões dessa posição central assumida por Lessing, antes da entrada em cena de outras estrelas que iriam determinar os contornos da galáxia literária e artística alemã até ao início do século XIX: Goethe, Schiller e a primeira geração romântica, acompanhados por satélites de grande estatura, mas tardio reconhecimento, como Hölderlin e Kleist.

Tragédia? E burguesa?

Quando, em meados do século XVIII (primeiro em Inglaterra, com George Lillo e a “domestic tragedy of bourgeois life”, depois na Alemanha, com *Miss Sara Sampson*, de Lessing), surge no teatro a chamada “tragédia burguesa” (*bürgerliches Trauerspiel*), estamos perante um género problemático. Pretendendo contrapor um conjunto de valores ditos “burgueses” ao sistema feudal-absolutista dominante, ela fá-lo – nomeadamente em *Emilia Galotti* – de um modo necessariamente abstracto e aporético, uma vez que não estavam criadas, nos pequenos territórios alemães da época, as condições para a recepção e disseminação de uma tal ideologia. Uma burguesia alemã, com consciência política e força económica, era coisa que ainda não existia. Por isso as personagens de Lessing não são burguesas, provêm todas de uma pequena aristocracia militar (o major Tellheim na comédia *Minna von Barnhelm*), rural ou ruralizante (Odoardo e Appiani em *Emilia Galotti*). Esta pseudo-classe – porta-voz de uma ideologia rousseuista e de um vago “direito natural” contraditoriamente fundado numa instituição social, a família, onde a breve trecho iriam germinar as sementes da sua

própria destruição, lançadas pelos filhos-artistas – corresponde a um estrato social sem perfil que, em *Emilia Galotti*, vem ocupar o lugar de uma classe média inexistente. O fundo político da peça corresponde, por isso, mais à *vontade de afirmação* de uma ideologia nova, mas não politicamente apoiada, por parte de um intelectual “burguês”. Mas o que significa isto na época, aplicado a um autor como Lessing, filho de pastor protestante (como tantos intelectuais alemães até ao princípio do século XX) e dependente (como o pintor Conti na peça) do mecenato de um príncipe, no pequeno ducado de Braunschweig?

Num livro que fez época – *Transformações Estruturais da Esfera Pública*, de 1962 –, Jürgen Habermas deixou claro o grande paradoxo de uma classe que, para se afirmar como pública e politicamente relevante, tem de começar por afirmar valores de ordem moral e privada, familiar. A grande diferença entre a cultura cortês e a burguesa no século XVIII revela-se ao nível da casa, da distância que vai do salão à cozinha (no caso francês – dominado por um espírito de libertinagem que a Alemanha de Lessing não conhece e que, apesar de todos os não-ditos e interditos desta peça, não está presente em *Emilia Galotti* – teríamos de dizer: do salão à alcova). É pela moral, mas ainda não pela economia mercantil, que a família Galotti se afirma nesta peça de Lessing; é por essa via que a sua esfera de acção, estritamente privada e ferozmente familiar, se pode tornar publicamente relevante. Contrariamente ao que acontece no seu modelo, a *Virgínia* republicana de Tito Lívio, na peça de Lessing nenhuma acção se passa em espaços declaradamente “públicos”. Mas é também possível, e legítimo em termos epocais, ver nesta retirada da praça pública e nesta afirmação da esfera privada um gesto político: usando uma estratégia digna de qualquer ideólogo ou político, Lessing transforma a acção privada num instrumento de luta. Na fase de escrita da primeira versão da sua *Virgínia*, em 1758, acentua, numa carta a Friedrich Nicolai, o facto de a sua peça não pretender ter implicações políticas, o que, segundo ele, a transformaria numa obra “moderna”. Moderna, provavelmente por opor à aristocracia decadente – e à própria burguesia mercantil – uma noção de “burguês” como humano, privado, universal, sem classe, e ao imoralismo político do *ancien régime* uma nova moralidade “natural” e familiar, centrada em conceitos aparentemente



recuperados do teatro barroco ibérico, como a honra, a devoção e a inocência, que o Romantismo, e já o *Fausto* de Goethe, iriam desmistificar como pequeno-burgueses. O contraponto de uma leitura generalizante como esta teria de ser aquele que atribuisse à personagem Emilia – admitindo que as cenas finais são um momento de auto-afirmação – o lugar de uma figura de mulher já guiada pelo poder do desejo, afirmando a sua vontade contra todos os desejos de poder: os do patriarcado e os do absolutismo político, os da intriga de corte e mesmo os do “feminismo” de Orsina. Há, no entanto, quem a veja como uma figura demasiado fraca e ausente, representante de um “masoquismo” que interioriza os valores do pai e, face às vacilações do próprio Odoardo, os leva às últimas consequências. Mesmo assim, a moral de Emilia não deixaria de ser a moral

dominante do século XVIII “burguês”, a da família patriarcal, ficando muito longe do amoralismo da mulher livre a que a condessa Orsina (herdeira “sentimental” do cinismo libertino francês?) dá corpo já visível.

Uma nova dramaturgia

De qualquer modo, neste contexto, a própria literatura, e com ela o teatro, é “privatizada” e subalternizada, serve a Lessing como veículo de transmissão – aliás, de reduzido impacto no momento – de valores morais com vista a formas de intervenção que serão estéticas, e não políticas. No seu teatro, a própria moral se estetiza, ao deixar para trás fundamentos meramente racionais e normativos. Agora, ela é a moral (possível)

do teatro e assenta em pressupostos novos, quando comparados com a convenção cortês ou a normatividade rígida anteriores. Esses pressupostos são: uma *nova configuração do gosto*, derivada da relação prática da arte com os comportamentos humanos (já não “exemplares”, mas vistos como comuns), num espectro que oscila basicamente – isto torna-se evidente em *Emilia Galotti* – entre os imperativos do desejo e os da vontade; e a crença (anti-cortês e anti-heróica) na *universalidade dos afectos* e numa predisposição antropológica para exercer alguns deles, em particular a compaixão e outras “virtudes” que assumirão lugar central num teatro que assimila essa nova *estética (e moralidade) dos sentimentos* – mas ainda com uma pujança e uma frescura que evitam o perigo de cair no sentimentalismo, como virá a acontecer.

Tudo isto será pensado e levado à prática por Lessing com a *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-68), e constituirá a base de uma nova teorização da tragédia (burguesa), que, por confronto com o neoclassicismo afrancesado de Gottsched, se poderá sintetizar nos seguintes traços:

- a natureza da nova tragédia é a de uma *imitação poética* dos comportamentos humanos, e a sua finalidade operativa, para lá dos exemplos estabelecidos, é a de uma *transformação pragmática*, pessoal e social, levando a uma *catarse* (à consciência de uma eticidade própria) pela própria *evidência da acção*;

- o teatro é instância mediadora (não didáctica) de um *conhecimento intuitivo*, concreto, sensível e emocional, mas subracional e em última análise *estético*, avançando assim para um estatuto mais tarde definido por Schiller como o de uma “instituição moral”, mas em que se evidenciam formas *práticas* e modos *estéticos* da eticidade (aquilo a que chama *schöne Sittlichkeit*);

- as personagens da “tragédia burguesa” são humanamente contraditórias e psicologicamente diferenciadas, e a fonte do trágico não se encontra no seu estatuto social, mas na sua *natureza universalmente humana*;

- a catarse obtém-se através da conjugação dos afectos da *compaixão* e do *temor* (não do “terror” pretensamente aristotélico), o fundamental é agora o *efeito* da tragédia e a sua capacidade de transformar as paixões em tomada de consciência de uma *predisposição inata do espectador para a “virtude”*.

A finalidade da tragédia é esta: ela destina-se a alargar a nossa capacidade de sentir piedade. Não pretende apenas ensinar-nos a sentir piedade por este ou aquele infeliz, mas tornar-nos tão sensíveis que o infeliz, em qualquer tempo e sob qualquer forma, nos comova e nos conquiste...

[...] O indivíduo capaz de sentir mais piedade é o melhor dos indivíduos, o mais aberto a todas as virtudes cívicas e a todos os tipos de generosidade.

[...] O herói admirado é o objecto da epopeia; o herói que *lamentamos*, o objecto da tragédia.

G.E. LESSING

Correspondência Erudita [com J.J. Reiske e Moses Mendelssohn], 1755.

Os nomes de príncipes e heróis podem dar a uma peça pompa e majestade, mas em nada contribuem para a nossa comoção. A infelicidade daqueles cuja situação está mais próxima da nossa penetrará, naturalmente, mais fundo na nossa alma; e se sentimos piedade de reis, sentimo-la porque vemos neles homens, e não reis. Se é certo que a sua situação torna as suas desgraças muitas vezes mais significativas, isso não significa que as torne mais interessantes. Pode ser que nelas estejam envolvidos povos inteiros; mas o certo é que a nossa simpatia reclama um único objecto, e um Estado é um conceito demasiado abstracto para os nossos sentimentos.

[...] É claro que ele [Ricardo III] suscita o terror, se por terror entendermos o espanto face a crimes incompreensíveis, a revolta contra maldades que ultrapassam tudo o que podemos imaginar, ou o arrepio que sentimos quando assistimos a crueldades deliberadas e praticadas pelo prazer do mal.

[...] O termo usado por Aristóteles significa “temor” (*Furcht*): a tragédia, diz ele, deve despertar piedade e temor, não piedade e terror (*Schrecken*). É certo que o terror é uma forma do temor: é um temor súbito e surpreendente. Mas, precisamente, esse carácter súbito e surpreendente implícito naquele conceito mostra claramente que aqueles que usam a palavra “terror” em vez de “temor” não perceberam que espécie de temor Aristóteles tem em mente.



[...] Numa palavra: esse temor é a piedade transferida para nós próprios.

[...] Como os adversários de Aristóteles se não aperceberam de quais as paixões que ele pretendia ver purificadas em nós através da piedade e do temor na tragédia, erraram, naturalmente, também no que se refere a essa purificação.

G.E. LESSING

Dramaturgia de Hamburgo, 1767-68.

Tudo isto é novo no momento em que surge, mas só em parte irá manter-se no teatro clássico (Goethe, Schiller), romântico (Kleist) e já moderno (Büchner) que se lhe seguirá. Por outro lado, o século das Luzes não é época para a tragédia, seja qual for o seu perfil, por demasiado racional e optimista. Por isso a “tragédia burguesa” tem tantos traços de tragicomédia, elementos da *commedia dell’arte*, hibridismos de estilo e ambiguidades. Em Lessing, ela vai ao encontro dos tempos modificando a cláusula aristotélica do herói e da sua estatura, retirando-lhe os coturnos e funcionalizando a personagem trágica (e seus pares), que perde grandeza para servir os valores novos de uma pseudo-classe em afirmação, mas ainda com muitos constrangimentos na Alemanha. O drama burguês de Lessing é um compromisso: quer afirmar (apenas literariamente) valores virtuosos e íntegros, mas desinteressantes, de uma burguesia em busca de si, mas tem de ter cautelas especiais com o poder (veja-se a última fala posta na boca do príncipe). Já não pode criar heróis de grandeza propriamente trágica (antiga ou shakespeariana), mas ainda não tem condições para criar heróis problemáticos (modernos) como os de Büchner. O tempo da burguesia ainda não entrara em contradição consigo mesmo, a Revolução ainda estava por vir, a “dialéctica do Iluminismo” teria de esperar pelo século XIX tardio para chegar ao apogeu da incontrolável homofagia dos seus próprios valores. O herói (a heroína) de Lessing arrasta ainda consigo muita sensatez e tibieza, e as personagens das suas peças de raiz burguesa (*Nathan é outra coisa*, um drama de ideias) têm ainda de emular a aristocracia, antes que a classe que pretendem representar se transforme na referência única de toda a arte e numa espécie de segunda natureza – a partir do século XIX, e por enquanto, só há arte “burguesa”.

A síndrome de Werther: a morte livre e as razões do corpo

Apesar disso, não há exemplo de gesto mais radical na época de *Emilia Galotti* (1772) – com excepção do que viria, quase simultaneamente, com a nova geração de “génios” que produziram obras como *Werther* (1774), que, como é sabido, mas pouco pensado, tinha sobre a escrivãzinha, no momento do suicídio, um exemplar de *Emilia Galotti*. Estranho pormenor, quando se sabe que o jovem Goethe começou por não admirar particularmente a peça, que via como demasiado cerebral e de acção excessivamente motivada e previsível a qualquer momento. “Por isso me não agradou a peça, ainda que noutros aspectos possa ser uma obra-prima” (carta a Herder, de meados de Julho de 1772). Porquê então o destaque em *Werther*? Porque se tratava de uma das poucas obras “modernas” – fria e clara, sem os excessos já românticos do próprio *Werther* – do seu tempo; de uma obra que coloca a situação trágica sob a luz da modernidade possível na época: a da escolha da morte livre, e não do suicídio (a língua alemã distingue mais claramente entre as duas coisas). Por razões éticas, e não por sujeição a um qualquer “destino”. É a – paradoxal, já o dissemos – afirmação do sujeito burguês na pessoa de uma personagem de mulher à primeira vista (e durante quase toda a acção, à excepção do final) apagada e distante, sem presença e dependente. Mas Emilia, como Werther, revela a força das suas fraquezas ao mostrar (contra a ideologia dominante da família patriarcal transformada em microcosmo que espelha a própria sociedade) que não se nasce nem se morre apenas por um determinismo biológico, por obra e graça de um destino imponderável (antigo) ou radicado no próprio carácter (moderno, shakespeariano), mas por decisão, fundada em razões de ordem ética, talvez de classe, certamente de valores novos – que, num caso como no outro, e apesar de tudo o que os separa, podemos remeter para uma nova ordem na esfera de um conceito-chave como o de “natureza” e para as razões do corpo. Uma ordem estética, portanto, que apoia uma ética nascente.

Isto leva-nos a um segundo aspecto que pode também lançar mais alguma luz, quer sobre a relação Emilia-Werther, quer sobre um outro filão moderno na peça de Lessing: o do papel nela atribuído às mulheres. Vistas bem as coisas, e para lá do lugar-



-comum da condução do enredo por um intriguista de corte como Marinelli – que, nisso, não faz mais do que o seu papel tradicional –, são as mulheres quem conduz a acção ou a provoca. Mesmo Claudia, a mãe, aparentemente mais neutra, mas que está na origem de toda a acção, ao levar a filha para a cidade, preparando assim, não apenas o casamento com Appiani (como ela própria salienta no primeiro diálogo com o marido), mas também os encontros com a potencial fonte do desejo, o príncipe; certamente Orsina, cortesã emancipada que tem a capacidade de agir de forma decisiva sobre Odoardo, o *pater familias* onnipotente; e sobretudo Emilia, que, na sua ambivalência (entre a hesitação inicial e a decisão que virá depois), acaba por gerir toda a “coreografia” das cenas finais e provocar o desfecho (que a miopia de alguma crítica viu como consequente, mas não convincente), ultrapassando o pai, que vacila ainda entre os desígnios próprios e os de Deus. Emilia e Werther encontram-se no gesto radical extremo, que é já – como será, de modo diferente, no grande drama clássico de Goethe (*Ifigénia, Tasso*) – o da *renúncia consciente*. A tragédia burguesa e a tragédia heróica de recorte antigo encontram-se aqui. Em ambas, o gesto da renúncia é gesto de afirmação, e a única possibilidade do trágico num contexto histórico

híbrido, burguês moderado, que começa a oferecer ao *indivíduo* possibilidades de afirmação para lá das convenções, dos constrangimentos sociais e mesmo de uma religião que subitamente dá lugar a uma religiosidade (laica num caso, panteísta no outro) que permite as decisões extremas destes dois protagonistas, só possíveis numa situação de alienação de Deus (ainda que longe de uma morte de Deus, que só o niilismo trará). A sociedade e a família burguesas, com o seu protecçãoismo, a sua autoridade e as suas fragilidades, começam já a abrir brechas por onde passarão a vontade de afirmação artística, formas de subjectividade exacerbada, a sexualidade e a libido, a produção do desejo e a liberdade de escolher a morte. *Emilia Galotti* representa, na proto-história deste processo, um momento seminal: a protagonista desta problemática “tragédia burguesa” é tão-somente a primeira figura feminina do teatro alemão (a única no século XVIII?) a poder dizer “Eu!”. •

Emilia Violência! Violência! A violência, qualquer um é capaz de a desafiar. Aquilo a que chamam violência não é nada, a força da sedução é a verdadeira violência.

G.E. LESSING

Emilia Galotti (Acto V, cena 7).

Quando se definem os efeitos do poder pela repressão, tem-se uma concepção puramente jurídica desse mesmo poder; identifica-se o poder a uma lei que diz não. O fundamental seria a força da proibição. Ora, creio ser esta uma noção negativa, estreita e esquelética do poder que curiosamente toda a gente aceitou. Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não, você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceite é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de facto ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso.

MICHEL FOUCAULT

“Verdade e Poder”. In *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 7-8.

“Planos racionais frustrados por forças irracionais”

LADISLAUS LÖB*

É possível entender *Emilia Galotti* como uma crítica inconsciente ao racionalismo. Ainda que, conscientemente, Lessing exalte o poder da razão, a sua peça pode sugerir, a um nível menos consciente, as limitações da mesma. Já vimos como os planos racionais podem ser frustrados por forças irracionais. Além disso, Odoardo mata Emilia não após uma deliberação ponderada, mas tomado por um súbito impulso do qual depressa se arrepende. O dilema de Emilia assenta na sua irracional susceptibilidade física, e toda a acção da peça é posta em marcha pela igualmente irracional concupiscência do príncipe Gonzaga. Assim, se bem que esteja longe de glorificar toda e qualquer emoção ao estilo do *Sturm und Drang*, Lessing revela-se não obstante à frente da maioria dos seus contemporâneos, ao sugerir que as forças irracionais podem determinar a vida e a morte dos seres humanos, para lá de qualquer controlo da razão. Neste contexto, o papel de Marinelli é exemplificativo. Marinelli urde a sua trama com uma destreza absolutamente racional, não tanto para ajudar o amo ou para melhorar a sua própria posição, mas porque parece atraído pelo prazer irracional de fazer o mal pelo mal: nesta aliança entre a inteligência e o mal, Lessing, talvez de modo involuntário, trai o sentimento de que a razão tem os seus aspectos sombrios.

Do mesmo modo, e apesar das explicações apresentadas, não podemos evitar questionar o valor de um suicídio virtual ou homicídio invocado em prol da preservação da virgindade. É provável que o próprio Lessing, ao mesmo tempo que exalta conscientemente o auto-sacrifício de Emilia enquanto vitória da consciência moral racional sobre os sombrios impulsos irracionais, recusasse intuitivamente a defesa de semelhante posição; e a repressão de um impulso natural humano por meio de um acto auto-destrutivo de suposto dever provoca-nos um sentimento de desperdício evitável, que é encorajado pelas dúvidas intuitivas de

Lessing em relação à sua própria mensagem. Deste modo, podemos ver em *Emilia Galotti* mais uma dramatização do conflito entre princípios abstractos inumanos e a natureza humana. Em *Emilia Galotti* e *Miss Sara Sampson*, este conflito tem um desfecho infeliz e não inteiramente convincente: a explicação poderá estar no facto de que a tragédia gira em torno de problemas que não podem ser resolvidos neste mundo, quando na verdade o Iluminismo, bem como, no fundo, o próprio Lessing, não acreditavam na existência de tais problemas. Seja como for, as duas melhores peças de Lessing – *Minna von Barnhelm* e *Nathan, o Sábio* – não são tragédias, mas dramas serenos, ainda que profundamente sérios, nos quais a natureza humana triunfa sobre princípios abstractos e os problemas são, para nosso reconforto, resolvidos na terra. •

* Excerto de *From Lessing to Hauptmann: Studies on German Drama*. London: University Tutorial Press, 1974. p. 48-49.
Trad. **Rui Pires Cabral**.

“Uma língua de combate, uma língua de reflexão”

BERNARD DORT*

Sabe-se que Lessing discutia a opinião de Diderot: “Já não são propriamente as figuras [*caractères*] que é preciso colocar em cena, mas sim as condições”. Ora, em *Emilia Galotti* não são nem as figuras, nem as condições que ele apresenta. São *comportamentos*. Ou seja: uma mistura de umas e de outras. E outras tantas formas sociais de viver um drama pessoal. Cada um percorre o seu caminho. Menos por efeito do seu carácter ou da sua condição do que em conformidade com a imagem que tem da sua situação social, dos seus próprios valores. Se é verdade que goza dos privilégios da sua condição, o príncipe Hettore Gonzaga não carrega com os respectivos fardos: o seu único acto de governo é a diligência com que assina uma condenação à morte. Todavia, pode permitir-se tudo: o amor, a traição, o crime (tão-só “um crimezinho que não cause dano”). É provável que sinta algum amor por Emilia Galotti. Se não fosse príncipe, amá-la-ia efectivamente. Mas é um príncipe: portanto, pode apenas gozar com ela, até a levar à perdição. Em contrapartida, Emilia Galotti pode somente recusar-se e solicitar a morte da mão de seu pai. Posto que, após o assassinio do noivo, ela conheceu, contra todas as expectativas, a tentação da sedução, não tem outra saída a não ser a sua própria supressão. Não poderia viver uma situação que, literalmente, lhe é estranha.

Marinelli não é nem um “demónio”, nem um conselheiro exemplar. Age como acha dever agir para agradar ao seu príncipe e como se todos os outros não contassem para nada. Nem é um Mefistófeles, nem um Iago. Contenta-se com levar até ao extremo, com uma mistura de complacência e de masoquismo, a lógica da sua situação, individual e social. Odoardo também não é nem um exemplo de virtude, nem um monstro de egoísmo. Quer apenas afirmar os valores que julga serem os seus – valores que são tão-só o reflexo, no plano da ética burguesa, dos velhos imperativos cavaleirescos.

Brecht teria dito que, aqui, cada personagem coincide plenamente com o seu *gestus* – se por isso entendermos não uma disposição pessoal ou uma

determinação social, mas uma maneira própria, para cada um, de viver a sua condição. E uma maneira – afastamo-nos de Brecht – trágica.

Só a condessa Orsina escapa a este esquema. Ora ela é, de algum modo, a estrangeira. Simultaneamente, uma louca e uma filósofa. Por isso vai provocar a catástrofe. E será instrumento dessa catástrofe, já que fornece a Odoardo a arma do crime; também será a consciência desse crime. Orsina é a única *figura* da peça.

A tragédia de “uma rapariga assassinada por um pai que dá mais valor à sua virtude do que à sua vida”, na qual Lessing começara por pensar, transformou-se, ao longo dos anos, num *quadro* de grupo, no confronto directo e trágico de homens e de mulheres que ainda acreditam que se amam, que se odeiam, que exercem uns sobre os outros o seu poder ou o seu fascínio, mas que, separados pelas suas respectivas condições, já não podem dialogar, nem encontrar um acordo entre si, para o melhor ou para o pior, como era o caso na tragédia de antanho.

No final de Dezembro de 1771, Lessing acabara os “três primeiros actos” de *Emilia Galotti*. Parecia satisfeito com a obra. Ora, em finais de Janeiro de 1772, confessava: “Quanto mais avanço para o fim, mais estou eu mesmo descontente com o meu trabalho”. No início de Março, ou seja, menos de duas semanas antes da estreia, submeteu a peça ao duque para obter a sua autorização: ainda só compreendia os quatro primeiros actos. O quinto, dizia ele, ainda não estava impresso: talvez não estivesse, na verdade, terminado.

Todos os comentadores de *Emilia Galotti* sublinharam isto: os dois últimos actos levantam questões. No quarto, porque “se trata, nesse momento, de soldar à tragédia burguesa do início o desenlace sangrento do tema antigo, dificilmente conciliável com a atmosfera moderna dos primeiros actos. Lessing tem dificuldade em fazer essa ligação”. No quinto, porque “é artificial – é injusto”.¹ Há algo que revolta no facto de que “Odoardo poupa o lobo e castiga o cordeiro”. Acresce que o quinto

acto exige muito dos actores – principalmente do intérprete de Odoardo. Porque esse acto é dele. Os seus três breves monólogos (como se ele só pudesse falar sozinho) oferecem uma mistura instável de reflexão e de demência. E os seus diálogos com Marinelli e com o príncipe são sempre em situação de desequilíbrio: já não se reconhece o que é verdadeiro. Por fim, a brevidade da conclusão é desconcertante. Como se Lessing, habitualmente pródigo em explicação, se tivesse encontrado desprevenido.

Talvez se deva ver naquilo que foi tido como uma fraqueza, ou até uma irregularidade de *Emilia Galotti*, a marca da sua estrutura e o próprio sinal de pertença a essa obra de “género intermédio” [“entre a tragédia e a comédia”] de que falava Diderot.

Imaginemos que o conflito da peça gira unicamente em torno da virtude de Emilia: ela matar-se-ia ou unir-se-ia ao príncipe, um príncipe convertido aos bons sentimentos (com Marinelli a carregar com todo o peso do crime). Estaríamos então perante uma tragédia – “uma tragédia insípida” comenta, contra toda a verosimilhança, Odoardo na sua última deixa – ou perante uma comédia – “a farsa do costume”, diz ainda Odoardo (Acto V, cena 6).

Lessing recusa uma coisa e outra. Através de um golpe de teatro inteiramente interior, diferente dos golpes de teatro que se prendem unicamente com o enredo, proscritos por Diderot, ele faz vacilar a figura de uma Emilia que encarnaria a virtude. Estou a pensar na famosa deixa: “A violência, qualquer um é capaz de a desafiar. Aquilo a que chamam violência não é nada, a força da sedução é a verdadeira violência” (Acto V, cena 7). Não é por Emilia ser inocente que morre. É porque não poderia viver culpada. Mais precisamente, é porque ela poderia ter rompido com o sistema de valores que é o de seu pai e do qual ela quer, desesperadamente e contra toda a razão, continuar a depender. Seja como for, a personagem de Emilia está condenada à destruição.

A figura de Odoardo domina progressivamente os dois últimos actos, a ponto de reduzir a coisas de pouca monta o príncipe e Marinelli. O que está em jogo na obra sofre por isso uma transformação. *Emilia Galotti* poderia ter sido uma denúncia da opressão que fazem pesar sobre a população, nomeadamente sobre a burguesia em ascensão, a aristocracia feudal, os potentados locais (o principado do duque de Gonzaga é apenas um

disfarce transparente: onde Lessing escreve Guastalla é preciso obviamente ler Brunswick). Aliás, a peça é, em parte, isso. Mas também não é apenas isso. Através da promoção dramática de Odoardo, aquela burguesia é, também ela, posta em causa. Odoardo é tão odioso quanto admirável, tão cego quanto lúcido, tão demente quanto razoável.

Falando de *Emilia Galotti*, Hugo von Hofmannsthal notava: “Pode-se dizer tudo contra a língua dele – que nada tem do fôlego, da qualidade de alma que Goethe legou, também, à língua do teatro; que também nada tem do sombrio acento que emergiu com o *Sturm und Drang*; aqui, todas as personagens empregam antíteses categóricas, fórmulas impressionantes, como se todas elas fossem pensadores. Mas só podemos dizer uma coisa em favor desta língua, saber que ela é animada de uma vida intelectual tão rica que fez desta peça algo de imputrescível”.

Nem nobre, nem quotidiana, a língua de *Emilia Galotti* diz tudo sobre Lessing. É uma língua de combate e é, ao mesmo tempo, uma língua de reflexão. Lembremos que Lessing era o mais temível dos polemistas como o mais sereno dos estudiosos da poética. As personagens usam a língua como uma arma, entre si e para consigo mesmos. Talvez cada um deles tenha o seu vocabulário e a sua estratégia semântica própria. Mas o movimento dessa língua é-lhes comum.

Para além das cegueiras e da própria obscuridade dos comportamentos das suas personagens, esse movimento faz reinar uma impiedosa lucidez. No fim de contas, todos jogam às claras. •

¹ Cf. a introdução de Paul Sucher à edição bilingue de *Emilia Galotti*, Aubier-Montaigne, Paris, s.d. – p. 9 e p. 37.

* Excertos de “Une Tragédie Bourgeoise”. In Gotthold Ephraïm Lessing – *Emilia Galotti: Tragédie en Cinq Actes*. [Saulxures]: Circé, D.L. 2008. p. 12-18. Trad. Regina Guimarães.



Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)

Na verdade, eu sou apenas um moinho e não um gigante. Aqui estou eu, onde devo estar, afastado da aldeia, sozinho numa duna, e não me aproximo de ninguém, não ajudo ninguém, nem deixo que me ajudem. Quando preciso de ocupar as minhas mãos, moo qualquer coisa, seja com que vento for. Todos os trinta e dois ventos são meus amigos. De toda a amplidão da atmosfera não exijo absolutamente mais nada do que o necessário à rotação das minhas velas. Peço unicamente que lhes permitam esse movimento. Os mosquitos podem voar por entre elas, mas que os descarados não venham a cada momento perseguir-se por debaixo delas; menos ainda deverá tentar travá-las uma mão que não seja mais forte do que o vento que me impulsiona. Se o volteio das minhas velas lançar alguém pelos ares, será por sua própria culpa, e eu também não poderei amortecer a violência da sua queda.

G.E. LESSING (1769)

Citado por: Jordi Jané – “Introducción”. In Gotthold Ephraim Lessing – *Emilia Galotti*. Madrid: Cátedra, cop. 1998. p. 41.
Trad. Rui Pires Cabral.

Filho de um pastor protestante, Gotthold Ephraim Lessing abandona os estudos de Teologia iniciados em Leipzig para se consagrar à literatura e ao teatro. Historicamente o primeiro escritor independente do mecenato, exerce entre 1767 e 1768 as funções de dramaturgista e crítico no projecto de fundar um Teatro Nacional alemão em Hamburgo. Durante os dez últimos anos da sua vida, assume a direcção da biblioteca de Wolfenbüttel, no ducado de Brunswick. Espírito universal, deixou-nos tratados de filosofia, de teologia e de estética, fábulas, epigramas e várias peças de teatro, das quais quatro figuram ainda hoje no repertório.

Desde o início da sua obra, Lessing é guiado pela busca de um teatro novo, mais próximo do público e da vida quotidiana. Esta busca corresponde, em parte, ao conceito de um “teatro das condições” defendido por Diderot, a quem Lessing consagra um estudo, acompanhado de uma tradução por ele mesmo levada a cabo de *O Filho Natural* e de *O Pai de Família* (1760). Mas é sobretudo na *Dramaturgia de Hamburgo*, antologia composta por uma centena de artigos publicados semanalmente em 1767 e 1768, que Lessing expõe os seus pontos de vista sobre o teatro, que tendem a preconizar a fundação de um Teatro Nacional e a criação de um repertório. Da meia centena de peças examinadas, mais de trinta são francesas; mas, ao contrário de Gottsched, de quem se afastara já em 1760, Lessing critica veementemente o modelo francês da tragédia, alicerçada segundo ele numa leitura errónea da dramaturgia de Aristóteles; a ilustração autêntica dessa dramaturgia não é nem Corneille, nem Racine, mas Shakespeare. Porque o essencial em Aristóteles não reside na regra das três unidades, mas sim na catarse, acerca da qual Lessing propõe uma interpretação. A catarse incide não sobre as paixões das personagens, mas sobre as emoções dos espectadores; dirigida à recepção, ela é entendida como “a transmutação das paixões em disposições actuantes no campo da moralidade”. As regras deduzem-se desse objectivo moral atribuído ao teatro. A tradução de “phobos” já não por “terror” (*Schrecken*), mas por “temor” (*Furcht*) implica a renúncia à representação do horror e a exclusão dos

heróis tradicionais do teatro barroco – o mártir, por exemplo. Quanto à piedade, ela pressupõe que o herói trágico não esteja separado do espectador por uma grande distância social. Lessing punha assim fim à regra (*Ständeklausel*) formulada em 1624 por Opitz na sua *Poética*, e ainda aplicada por Gottsched, segundo a qual a dignidade da personagem trágica só devia ser atribuída aos grandes deste mundo e aos heróis da mitologia. Lessing teorizava assim a abertura da tragédia à vida privada e à esfera burguesa.

Miss Sara Sampson (1755) já abria estas novas vias ao colocar em cena situações e personagens características do drama burguês: a rapariga seduzida, o homem entre duas mulheres, o conflito familiar e o papel do pai; no entanto, a catástrofe não tinha como causa a situação social das personagens. Voltamos a deparar-nos com essas situações, mas de uma forma radicalizada, em *Emilia Galotti* (1772), uma das peças mais controversas de todo o repertório alemão. Retomando a história de Virgínia relatada por Tito Lívio, Lessing situa a acção num principado italiano do Renascimento. Embora Lessing tenha ele mesmo dito que esta “Virgínia burguesa” era desprovida de qualquer sentido político, e ainda que seja abusivo ler na peça um apelo à revolução, o texto não deixa contudo de apresentar uma imagem transposta da situação de dependência na qual se encontrava a burguesia e do conflito que a opunha à aristocracia no plano moral. Esta interpretação tem, no entanto, que tomar em consideração a ambiguidade da personagem de Odoardo e, sobretudo, de Emilia, animada, no contexto do seu casamento, por uma inclinação inconfessável pelo seu sedutor. A mensagem de *Nathan, o Sábio* (1779), peça escrita na sequência de uma violenta polémica contra um defensor da ortodoxia luterana, é, em contrapartida, totalmente unívoca. O pano de fundo histórico é a terceira cruzada, no final do século XII, e a acção desenrola-se em Jerusalém. Recha, filha adoptiva do judeu Nathan, e o Templário, cavaleiro cristão, vêm a revelar-se irmão e irmã e filhos do muçulmano Assam, benjamim do sultão Saladino. Através deste enredo, Lessing coloca o problema das relações

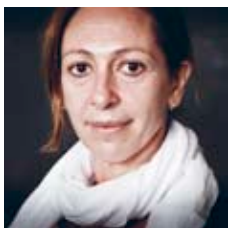
entre as três religiões. Lessing deixou-nos também uma comédia, *Minna von Barnhelm* (1766). A peça mostra um conflito entre o amor e o sentimento da honra numa situação inspirada na realidade do seu tempo, a guerra dos Sete Anos (1756-1763). A acção propriamente dita é muito reduzida; a peça assenta, até ao quarto acto, no desvendamento gradual de factos anteriores; a estrutura é pois do tipo analítico e, a esse título, *Minna* vai permanecer como modelo (*Maria Stuart*, de Schiller; *O Cântaro Quebrado*, de Kleist). •

Adaptado de: Joël Lefebvre – “Gotthold Ephraim Lessing”. In Michel Corvin, dir. – *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre à travers le Monde*. Paris: Bordas, cop. 2008. p. 824-825.
Trad. Regina Guimarães.



Albano Jerónimo
Príncipe Hettore Gonzaga

“Bela obra de arte! Será mesmo verdade que te possuo? Quem me dera possuir-te também, obra-prima da natureza... O que quiserdes por ela, veneranda mãe! O que quiseres, velho casmurro! É só pedir! Só pedir! O que eu queria mesmo era comprar-te a ti, bela feiticeira, se te vendesses! Esses olhos, tão doces, tão humildes! Essa boca, quando se abrir para falar, para sorrir! Essa boca! Por enquanto, ainda estou muito ciumento de ti. (*Voltando o quadro para a parede.*)” [Acto I, cena 4] •



Ana Bustorff
Claudia Galotti

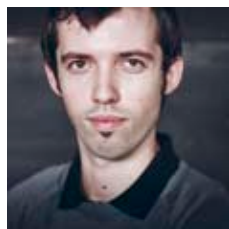
“Onde estou? Lembrar-me? Por acaso a leoa a quem roubaram a cria se preocupa com a floresta onde ruge?” [Acto III, cena 8] •



Carlos Pimenta
Odoardo Galotti

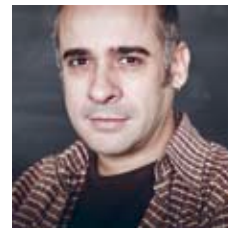
Pobre Odoardo Galotti! Tinha tudo planeado. Destinou, organizou, determinou... e o tempo não esperou por ele. Onde jaz esse tempo que lhe fugiu? No desejo da mulher que procura ser mulher? No corpo de uma filha que se insinua ao desejo? Na prepotência de um príncipe que lhe rouba o pensamento? Nas palavras de uma condessa que lhe moldam a vontade? Na possibilidade de um filho que lhe cumpriu o desígnio? Na astúcia de um marquês que lhe finta o destino?

Pobre Odoardo Galotti! Tinha tudo planeado. Um bom homem no seu tempo. Mas tudo lhe levaram. Recuperou a alma... que é a única coisa que não se submete ao tempo. Vive agora da memória. Mas isso é um tempo que já foi tempo. •



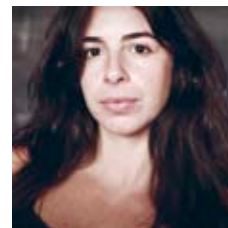
David Santos
Conde Appiani

“Se ao menos o tempo estivesse fora de nós! Se um minuto no relógio não se transformasse em anos dentro de nós!” [Acto II, cena 8] •



Dinarte Branco
Marinelli

“Os vencedores vão em frente, ainda que tombem a seu lado inimigos e amigos.”
“Ah, *mademoiselle!* Que infelicidade, ou melhor, que felicidade... – que feliz infelicidade nos dá a honra...”
“Se tivermos a noiva em nosso poder, posso garantir-vos que não vai haver casamento.”
[Acto V, cena 1; Acto III, cena 4; Acto III, cena 1] •



Rita Calçada Bastos
Condessa Orsina

Muitas vezes deparo-me a olhar para as outras pessoas à procura de tentar perceber os seus comportamentos, porque elas intrigam-me. Que tipo de pessoa faz determinada coisa? Gosto de perceber quem são... Elaborei várias tácticas: ultimamente já não me deixo levar pelo que dizem, estou atenta ao que fazem, um pouco como Beckett definiria as suas personagens. Mas isto não me chega, não me faz chegar a nenhuma conclusão, porque nós, seres humanos, somos uma e outra coisa e tudo ao mesmo tempo. E será que isso faz de nós seres moralmente criticáveis? O que é a moral? Quem a estabeleceu? Verdade? Quem inventou tal palavra? No cansaço da intriga desisto e deixo de fingir ser possível determinar este ou aquele, isto ou aquilo. Limite: há um momento em que o fervor dos sentimentos leva a razão a dar um passeio. Se isso é condenável ou não pouco me importa, não consegui fazer mais com aquilo que sei. •



Teresa Tavares
Emilia Galotti

“Mas, que vejo eu? A vossa obra, Conti, ou a obra da minha imaginação? Emilia Galotti!”
[Príncipe Hettore Gonzaga, Acto I, cena 4]

No dia em que paro para escrever estas palavras, estamos a meio do processo desta nossa *Emilia Galotti* e **Emília**, a própria, difusa à primeira vista, impenetrável como na pintura de Conti, fugidia nas suas aparições, vai ganhando um sentido no meu pensamento, corpo no meu corpo.

Emília: única voz de uma nova geração numa sociedade em mudança, onde a afirmação da individualidade é uma ousadia rara (e não o será também nos nossos dias?). Ainda mais, no feminino.
Emília: cujo encontro com o príncipe na Igreja, primordial para o desenrolar da tragédia, não vemos, só assistimos às suas repercussões na personagem de Emilia; como não testemunhamos o sequestro do qual resultará a morte do seu noivo Appiani, mas antes a chegada de Emilia, sozinha, a Dosalo (o Palácio dos Prazeres de Gonzaga), onde se proporcionará o único – e fugaz – encontro entre Emilia e o príncipe ao longo de toda a peça, ficando ainda ao nosso critério o que se passa depois nos aposentos para onde é levada pelo seu “sequestrador”. Desvendá-la nas suas ausências, na sua presença.

Emília: nesse jogo de luz e sombra, ao longo deste veloz dia de acção onde o desafio é a escolha, optar por um caminho – o nosso caminho –, tal como Emilia fará no final, em consciência. Ousar escolher, mais do que apurar a verdade ou explorar uma moralidade, nas palavras do próprio Lessing: “Que cada homem diga o que considere verdade, e deixe ao cuidado de Deus a verdade em si”.

Emília: descobrir as pulsões que a movem e que a fazem hesitar; a tensão entre a força do desejo e o poder da vontade; a autoridade do pai; a educação da mãe; a força da sedução do príncipe; a devoção

religiosa; o tumulto que lhe vai na alma; as suas virtudes; a necessidade de compreender o que se passa; esses *receios* que a fazem tremer; o sangue que lhe corre nas veias; o lugar que ocupa no mundo.

Emília: a consciência de si própria e da sua condição – “E eu também tenho sangue nas veias, meu pai, um sangue tão jovem e tão quente como o de qualquer outra”.

Emília: no conflito entre as “razões do corpo” e a força da vontade; na fragilidade que demonstra às primeiras impressões e na força das suas decisões; escavar até ao osso as suas subtilezas e as suas contradições, tão humanas quanto a dita “Tragédia Burguesa” se propunha ser.

“Dar a cada emoção uma personalidade, a cada estado de alma uma alma.” (Bernardo Soares)

Continuar a viagem, que o caminho faz-se, fazendo... •

O Cão Danado e Companhia

Estrutura teatral e associação cultural criada em 2001. Nos espectáculos por si produzidos, tem dedicado uma particular atenção a escritores e dramaturgos contemporâneos, como Samuel Beckett, Bertolt Brecht, Marguerite Duras, Ingmar Bergman, Sarah Kane, Heiner Müller, Franz Kafka, Stig Dagerman e José Luís Peixoto, abordando ainda universos dramáticos de pendor mais clássico como o de Gil Vicente. Tem trabalhado sobretudo com o encenador Manuel Sardinha, mas também Ana Bettencourt, Sara Barbosa e Nuno M Cardoso têm assinado a encenação de algumas das suas criações. Com o TNSJ, produziu *Gretchen*, a partir de *Urfaust*, de J.W. Goethe (2003), e *Otelo*, de W. Shakespeare (2007), espectáculos encenados por Nuno M Cardoso. •

Emília Para evitar coisas menores, milhares de jovens se lançaram às águas, se tornaram santas! Dai-me esse punhal, meu pai, dai-me o punhal!

G.E. LESSING

Emília Galotti (Acto V, cena 7).

A razão ensina-nos que várias podem ser as vias seguidas pelo destino mas que o fim é apenas um e nada interessa o ponto de partida daquilo que é inevitável. A mesma razão te aconselhará a morrer, se possível, do modo que te agradar, se não, do modo que for viável, isto é, a aproveitar a forma de suicídio que as circunstâncias te depararem. Se é imoral viver impetuosamente, morrer num ímpeto, pelo contrário, é admirável!

LÚCIO ANEU SÉNECA

Cartas a Lucílio. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991. p. 271.

FICHA TÉCNICA O CÃO DANADO E COMPANHIA

direcção de produção **Joana Cordoeiro**

produção executiva **Joana Neto**

desenho de projecto (cenografia)

Manuel Cerveira Pinto, Renato Brito

construção e montagem de cenografia

Carlos Alexandre Silva, Hugo Paquete,

Margarida Morais, Paulo Ferreira, Pedro Barbosa

assistência de figurinos **Isabel Peres – Kusturicas**

FICHA TÉCNICA TNSJ

coordenação de produção **Maria João Teixeira**

assistência de produção **Eunice Basto**

direcção de palco (adjunto) **Emanuel Pina**

direcção de cena **Cátia Esteves**

maquinaria de cena **António Quaresma, Carlos Barbosa**

luz **João Coelho de Almeida, António Pedra,**

José Rodrigues

som **Miguel Ângelo Silva**

electricistas de cena **Júlio Cunha, Paulo Rodrigues**

O Cão Danado e Companhia

ocaodanado@gmail.com

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00 | F 22 208 83 03

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00 | F 22 339 50 69

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00 | F 22 339 30 39

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

Edição Departamento de Edições do TNSJ

Coordenação **João Luís Pereira**

Documentação **Paula Braga**

Design gráfico **João Faria, João Guedes**

Fotografia **João Tuna**

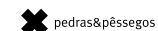
Impressão **Aprova, AG**

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

Apoios O Cão Danado e Companhia



Apoios TNSJ



Apoios à divulgação



Parceiro Media



Agradecimentos O Cão Danado e Companhia

Teatro Nacional D. Maria II

Teatro Nacional de São Carlos

Centro Cultural de Belém

ACCCA – Associação Cultural Companhia Clara

Andermatt

O Rumo do Fumo

Escola Superior de Teatro e Cinema

Escola Superior de Música e das Artes

do Espectáculo

Carla Fritz

José Pedro Martins

Lúcia Cunha

Maria José Cardoso

Valdemar Cardoso

António Dias Barbosa

Rui Ferreira

D. Cacilda Ferreira da Silva

Luísa Kotsev

Cristina Carvalho

Cucha Carvalheiro

Sónia Raquel Figueiredo

Marco Pereira

Rosana Afonso Ribeiro

Agradecimentos TNSJ

Polícia de Segurança Pública



INSJ