

TEATRO
NACIONAL
S. JOÃO

JACQUES OU
A SUBMISSÃO



ESTREIA

TRANSMISSÃO ONLINE 8-11 ABRIL 2021

TEATRO CARLOS ALBERTO 28 ABRIL – 2 MAIO 2021

JACQUES OU A SUBMISSÃO

DE EUGÈNE IONESCO

ENCENAÇÃO E CENOGRAFIA JORGE PINTO

TRADUÇÃO

ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA

MÚSICA E DESENHO DE SOM

RICARDO PINTO

DESENHO DE LUZ

JOSÉ ÁLVARO CORREIA

FIGURINOS

BERNARDO MONTEIRO

ASSISTÊNCIA DE CENOGRAFIA

CRISTÓVÃO NETO

NUNO ENCARNAÇÃO

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO

PEDRO ALVES, MARIANA VILAÇA

MAQUILHAGEM

MARLA SANTOS, CARLA CALDEIRA

INTERPRETAÇÃO

EMÍLIA SILVESTRE (JACQUES MÃE)

ANTÓNIO AFONSO PARRA (JACQUES PAI)

JOÃO CRAVO CARDOSO (JACQUES)

BÁRBARA PAIS (JACQUELINE)

FILOMENA GIGANTE (JACQUES AVÓ)

JOÃO PAULO COSTA (JACQUES AVÓ)

CLARA NOGUEIRA (ROBERTA MÃE)

MIGUEL ELOY (ROBERTO PAI)

GABRIELA LEÃO (ROBERTA I E II)

COPRODUÇÃO

ENSEMBLE – SOCIEDADE DE ACTORES

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

DUR. APROX.

1:00

M/12 ANOS

“Jacques e as suas submissões”

JORGE PINTO

Sem Youtube nem net, a rapaziada da minha geração conheceu as encenações de Ionesco, como as de outros autores do teatro dito do absurdo, quase só de *ouvir contar*. Vi no Porto, creio que em 1973, a notável interpretação de José de Castro em *O Rei Está a Morrer*; o TEP produziu *As Vítimas do Dever*, espectáculo que pude ver várias vezes. Mas nada nos impediu de perceber em nós uma enorme atracção por aqueles textos. Visitámos todos os insólitos: depois de Beckett, Jarry, Boris Vian, Genet, Arrabal, Albee, tantos. Estudávamos o que era e não era compatível com as *formas estéticas* que conhecíamos, interrogávamos permanentemente todos os desafios que se colocavam ao actor na *mise-en-scène* destas fracturantes ideias. Lembremos que nessa época, na procura de novas verdades para oferecer ao teatro, incorporávamos as técnicas orgânicas (viva Grotowski!) e as modalidades orientais de percepção do corpo.

Registou-se em dado momento uma diminuição da presença destes autores nos palcos, por concurso de um complexo de prioridades em múltiplos contextos – entre mercados, modas e poderes, perdas e ganhos, e perigos que não cabe aqui desenvolver –, para os revisitarmos em pleno século XXI, num tempo mais informado e mais livre de preconceitos.

O que mudou nesta meia dúzia de décadas? Nada na condição humana que inspire o nosso gesto dramático; tudo na forma que o teatro encontra para a tratar, e na posição que o público toma para a sua observação. Vamos todos ver este *Jacques* e as suas submissões, e voltamos a falar depois.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.





Jacques ou os adolescentes sem poder

Comédia fatalista

ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA

VICTOR: Já não há crianças. Nunca houve crianças.

Roger Vitrac – *Victor ou as Crianças no Poder*

“Julgando-o pelos padrões mais exigentes, podemos dizer que [Ionesco] escreveu uma peça realmente notável e bela, *Jacques ou a Submissão* (1950); uma brilhante obra menor, *A Cantora Careca*, a sua primeira peça [escrita em 1948-49], e *O Novo Inquilino* (1953).” É com palavras assertivas e não raramente acutilantes que, num artigo publicado em 1964, a escritora e ensaísta Susan Sontag se exprime sobre a obra dramática e de reflexão teatral do dramaturgo romeno-francês. Ainda assim, nesta visão assaz pungente, Sontag não deixa de destacar de forma elogiosa “o primeiro Ionesco”, e sobretudo *Jacques ou a Submissão*, peça em que o autor terá dado “livre curso à fantasia” no já habitual terreno dramaturgicamente da “banalidade” e “da opressão do lar”.¹

Escrita em 1950 e levada à cena por Robert Postec no Théâtre de la Huchette em Outubro de 1955, o espectáculo contou com a presença de actores cujo percurso é hoje unanimemente reconhecido – como é o caso de Jean-Louis Trintignant, no papel de “Jacques” – e com uma recepção bastante favorável da crítica teatral: Bernard Dort, Jacques Lemarchand, ou Claude Sarraute, que entrevista o dramaturgo para o jornal *Le Monde*, são alguns dos nomes sonantes que, então, saudaram entusiasticamente o espectáculo, salientando a originalidade do texto e o talento do autor, comparando-o a um “Labiche feroz” ou a um “Feydeau água-fortista”.²

Não obstante a atenção e o destaque positivo de que a peça terá beneficiado aquando da sua encenação e publicação, bem como no período imediatamente posterior, nas últimas décadas esta espécie de paródia ou de caricatura do teatro de *boulevard*, como lhe chama Ionesco, parece ter sido votada ao esquecimento, a favor dos grandes sucessos que foram – e ainda são – *A Cantora Careca*, *A Lição* ou *Rinoceronte*.

Não nos cabe aqui apontar hipóteses ou razões para este aparente desinteresse – que exigiriam um vasto estudo no campo da recepção teatral. Renunciaremos, igualmente, à análise do contexto histórico, literário e teatral dos anos 50, questão amplamente tratada e de fácil acesso em qualquer dicionário de Teatro. Interessa-nos, sim, dar conta de algumas reflexões e sobretudo das sucessivas interrogações que nos foram surgindo ao longo do processo de estudo e de tradução deste texto que o Ensemble e o Teatro Nacional São João nos permitem agora descobrir ou redescobrir. Dito de outra forma, o gesto de tradução levou-nos a seguir o rasto de uma

eventual linha de pensamento filosófico – do fatalismo materialista ao determinismo – que parece atravessar a obra de Ionesco, e em particular *Jacques ou a Submissão*.

Começamos pelo título: *Jacques ou a Submissão* remete-nos imediatamente para um outro “Jacques” – o fatalista de Diderot. Obra-prima do século XVIII, este “romance alegre que trata de questões graves”³ é frequentemente citado como a referência que estará na origem do nome da personagem principal da peça de Ionesco (“Jacques” terá sido um nome bastante comum, em França, não só no século das Luzes mas também nos anos 50), evocando também as famosas “jacqueries”, termo que, desde a Idade Média, ficou associado às diferentes revoltas e insurreições populares, ou ainda a expressão francesa “faire le Jacques”, que significa “fazer de idiota”. Não é difícil estabelecermos uma analogia entre estas diferentes declinações do nome e a personagem criada por Ionesco. Porém, o que mais nos importa salientar aqui é a posição filosófica abraçada por Diderot, cuja evolução terá, no nosso entender, alimentado a estrutura dramaturgicamente de *Jacques ou a Submissão*, bem como a profunda reflexão que a peça propõe sobre o conceito de *liberdade*, de *livre-arbítrio* e das suas (im)possibilidades.

Diderot afasta-se do primeiro sentido atribuído à palavra *fatalismo* – termo introduzido em França no início do século XVIII e que passou a designar a doutrina segundo a qual tudo o que acontece é obra da fatalidade ou do destino –, excluindo toda e qualquer possibilidade de livre-arbítrio, ao mesmo tempo que rejeita a ideia de sujeição a um Deus criador. Ao defender a ordem racional do mundo, o filósofo francês desenvolve um pensamento materialista da necessidade: a única ordem que se impõe a todos – e que é *necessária* – é a ordem universal do mundo e o seu movimento geral de causas e efeitos. Próximo do *determinismo* moderno, o *fatalismo materialista* preconizado por Diderot pressupõe que os nossos actos, frequentemente atribuídos à vontade e à liberdade individuais, mais não são do que o resultado de uma série de causas que escapam à nossa consciência e que, ao determinarem as nossas acções, nos determinam.

Isto significa que, para o filósofo das Luzes, não há liberdade absoluta de escolha, tal como não há Providência divina: “Vede de perto, e vereis que a palavra liberdade é uma palavra vazia de sentido; que não há, e não pode haver seres livres, que somos apenas

o que convém à ordem geral, à organização, à educação e à cadeia de acontecimentos.”⁴ No entanto – e aqui reside a principal dificuldade desta doutrina –, nós vivemos como se fôssemos livres.

Esta parece ser uma das questões fundamentais colocadas por Ionesco ao longo da obra *Jacques ou a Submissão*: como podemos nós viver em liberdade se a liberdade é, ela própria, produto de uma ilusão? “E sair?”, pergunta Jacques, “obstruíram as portas, as janelas [...], retiraram as escadas... Já não se pode sair pelo sótão [...], disseram-me que eles tinham deixado alçapões por todo o lado... Se eu os descobrisse...” No entanto, será Roberta II que, vestindo a pele de uma Xerazade dos tempos modernos, conquistada a confiança e o interesse de Jacques graças às histórias insólitas que lhe vai contando, acabando por o libertar (ou talvez não) do mundo claustrofóbico em que vivia.

Se Jacques (o fatalista) pode ser visto como “um estóico popular, alimentado pela filosofia das Luzes”⁵ – não tendo domínio sobre os acontecimentos, a sua lucidez, o desejo e a consciência da necessidade de uma certa ordem permitem-lhe evitar toda e qualquer atitude derrotista ou de desencanto –, Jacques (o submisso) revelar-se-á um espinosista epicuriano: consciente dos seus desejos, ignora as (verdadeiras) causas que os determinam, e descobre no prazer o princípio e o fim de uma vida feliz:

JACQUES: Hando, hando! Pula. Oh, que pulos flamejantes, flamejantes, flamejantes! Urra, empina-se. Pare, pare, Roberta. Vai depressa demais... tão depressa, não...

ROBERTA II: (*À parte.*) Oh... chamou-me pelo meu nome... Ele vai amar-me!

JACQUES: Arde depressa demais... Assim, acaba!... Faz durar mais o fogo...

A 24 de Dezembro de 1928, Antonin Artaud leva à cena a peça *Victor ou as Crianças no Poder*⁶ de Roger Vitrac, na Comédie des Champs-Élysées. Sobre o seu conceito de encenação, o artista visionário e dissidente do grupo surrealista⁷ afirma: “A peça [...] desenrolar-se-á à maneira de um rolo de papel perfurado para piano mecânico, sem jogo entre as réplicas, sem flutuação nos gestos e dará à sala a impressão de uma fatalidade e do mais preciso determinismo.”⁸ Ao denunciar o carácter disfuncional da família burguesa, Vitrac desenha uma feroz caricatura das relações parentais, do amor, do lugar da mulher na estrutura familiar, do patriotismo, do exército e, *in fine*, do sistema patriarcal que se reproduz de geração em geração. Fatalmente assombrada pelo espectro da morte – simbolizado no texto de Vitrac pela surpreendente personagem Ida Mortemart –, a estrutura familiar burguesa surge, talvez mais do que nunca, condenada ao infortúnio e à sua irrevogável desagregação. “Victor” e “Esther”, as duas crianças e personagens principais que, aliando lucidez e inocência, revelam sem dó nem piedade a hipocrisia parental, revoltam-se, instalam a desordem, semeiam o terror no mundo dos adultos e antecipam a inevitabilidade da tragédia. É assim que Victor, no início do segundo acto,



anuncia a sua própria morte à mãe: “Mãe, tu estás grávida de uma criança morta.”⁹ Nesta perspectiva, os quatro cadáveres, no final da peça, expõem cruelmente as pesadas consequências do funcionamento egoísta e profundamente conservador da sociedade burguesa, que reproduz, sistematicamente, uma série de estratégias de dominação, tendo como último objectivo a alienação da liberdade individual.

A influência do Surrealismo na obra de Eugène Ionesco tem sido amplamente evocada, e Roger Vitrac não raras vezes apresentado como seu precursor. Em *Jacques ou a Submissão*, a personagem principal não é propriamente uma criança, mas um adolescente que a família quer rapidamente transformar em jovem adulto. É um pouco como se Victor tivesse crescido e o reencontrássemos, anos mais tarde, num mundo igualmente insólito e subversivo, onde continua a soprar “um vento de loucura”.¹⁰ A proximidade entre as duas obras é deveras surpreendente. Ao apresentar uma criança precoce, incrivelmente lúcida e algo monstruosa – com 9 anos, Victor mede dois metros de altura –, que prepara e executa minuciosamente um verdadeiro jogo de massacre familiar, Roger Vitrac, imbuído do espírito revolucionário da época, concentra no gesto iconoclasta deste pequeno adulto a fúria e o desejo da geração surrealista de acabar não só com “as obras-primas”, mas sobretudo com os valores conservadores da sociedade do pós-guerra (1914-18). Perante o conformismo e a hipocrisia de uma sociedade que tenta por todos os meios salvar as aparências, onde os destinos são traçados desde o nascimento e onde a família e o casamento estão ao serviço da reprodução biológica e social, activando diferentes meios de dominação – em particular de dominação patriarcal –, Victor revolta-se, obstina-se, acabando, contudo, por reconhecer que trava uma luta inglória. Ao renunciar à



entrada na adolescência, Victor desiste da vida e de uma qualquer ideia de futuro. De alguma forma, é como se, através da atitude desesperada da sua personagem, Vitrac antecipasse a *catástrofe que vem*, ou seja, a catástrofe que fatalmente viria a reproduzir-se uma década depois – como se o desastre indefectível fizesse agora parte integrante da ordem universal do mundo e do seu movimento geral de causas e efeitos.

Numa primeira leitura, poder-se-ia pensar que *Jacques ou a Submissão* mais não fosse do que uma espécie de reescrita atenuada, divertida e *non-sens* de *Victor ou as Crianças no Poder*, onde o jogo de massacre familiar teria sido substituído por um divertido jogo regressivo, igualmente familiar, algo entre um onirismo lascivo e uma inquietante animalidade – que aliás se manifestará *in crescendo* até ao final da obra: “Jacques mãe [...] dirige-se a Roberta, olha-a, toca-lhe, primeiro com timidez, depois apalpa-a vigorosamente e finalmente cheira-a.” Mas rapidamente percebemos que o texto ionesciano levanta questões mais complexas. Tendo assistido, desde os anos 30, à ascensão sucessiva de regimes totalitários de extrema-direita e marxista, é igualmente num contexto de pós-guerra (1939-45) que Ionesco escreve as suas peças mais emblemáticas. Como acontece com outros autores da mesma época e face às atrocidades cometidas, a questão do sentido da arte e da falência da linguagem coloca-se legitimamente. Ainda assim, em *Jacques ou a Submissão*, os jogos e a desconstrução da linguagem parecem estar ao serviço de uma interrogação, a que talvez pudéssemos chamar *bourdieusiana avant la lettre*, sobre as estratégias de reprodução e de perpetuação da ordem social no período de reconstrução da sociedade francesa (anos 50) – período fortemente marcado por um evidente dinamismo económico e demográfico. Assim, se Victor é herdeiro do espírito revolucionário

e iconoclasta do início do século XX, morrendo pela sua causa, Jacques antecipa o conformismo das sociedades capitalistas que reactivam e/ou reformulam as estratégias de desindividualização (todas as personagens se chamam Jacques ou Roberto, com as respectivas variantes femininas), abrindo espaço a novos modos de dominação.

Se recuperarmos a imagem do dispositivo teatral como tabuleiro de xadrez, parece-nos possível, de facto, identificar o palimpsesto de *Victor ou as Crianças no Poder*, mas com as peças redistribuídas ou, pelo menos, dispostas de outra forma. Como Victor, Jacques é o protagonista rebelde da peça, faz frente à família, tem o mesmo tipo de estranheza física – quando nasceu, tinha “perto de catorze anos” e as roupas que veste são demasiado pequenas para o seu tamanho – e resiste a passar à idade adulta. Da mesma forma, o casamento como estratégia de reprodução social atravessa a obra de Vitrac, levando mesmo o General a imaginar um futuro enlace entre Esther e Victor. Contudo, Jacques acabará por capitular face à pressão familiar. Consciente da importância do dinheiro, Jacques reproduz o modelo patriarcal que representam Jacques pai e Roberto pai – perante a exigência de uma noiva com três narizes, Jacqueline argumenta: “Não pensas nos lenços de que ela precisaria no Inverno?”, ao que Jacques responde, com grande segurança: “Não é a minha maior preocupação. Aliás, estariam incluídos no dote.” De resto, instalado no conformismo dominante, representado pelo cadeirão onde se mantém “afundado” durante toda a primeira parte da peça, Jacques acabará por ceder ao instinto sexual e gregário que caracterizam também Jacques pai e Jacques avô, e ao pragmatismo ambiente que alimenta a mecânica social: perante a recusa de Jacques, Roberto pai não hesita em apresentar a sua “segunda filha única”, Roberta II. Vítima do dever e sobretudo do prazer, Jacques rapidamente abandonará os seus princípios, inspirados por súbitas e efémeras palpitações de rebeldia, cedendo ao credo burguês como a uma fatalidade: “Infelizmente, quem sai aos meus, não degenera.”

Após um primeiro acesso de rebeldia, Jacques acabará por admitir *adorar batatas com toucinho* e será, então, reintegrado pelo pai “na sua raça. Na tradição. No atoucinhamento. Em tudo. Mas terá ainda de acreditar nas motivações regionais”. Ao que Jacques pai acrescenta: “Vou reintegrar-te a bem das nossas obras familiares e nacionais”; Jacques mãe, aproveitando a situação, avança: “Se é assim, poderíamos casá-lo. [...] Está tudo dentro das regras [...], o plano previsto com antecedência já foi concretizado, está tudo preparado para o noivado, a [...] noiva está aqui. Os pais também”; e Jacqueline, a irmã, conclui: “O futuro é nosso!”

No momento em que lhe é apresentada a noiva, Jacques tem novo acesso de rebeldia: Roberta não é “feia que chegue”. Não corresponde, portanto, aos seus critérios, facto que lhe permite adiar momentaneamente uma nova e inevitável capitulação perante os encantos inebriantes de Roberta II. Na verdade, o comportamento de Jacques parece corresponder mais a uma birra de adolescente mimado do que a uma qualquer tentativa de rebelião: “Não, não a quero. Não é feia que chegue! É mesmo aceitável. Há algumas

mais feias. Quero uma muito mais feia.” Contudo, como ficaremos a saber no fim da peça, Roberta II não é apenas mais feia e sensual, ela obedece a um terceiro critério importante: “Oh!”, exclama Jacques na última réplica, “tem nove dedos na mão esquerda? É rica, caso-me consigo...”

À semelhança do que, segundo Pierre Bourdieu,¹¹ acontece nas sociedades pré-capitalistas – mas que acontece ainda na maioria das sociedades contemporâneas, muitas vezes em paralelo com “as estratégias escolares” –, em *Jacques ou a Submissão* a “estratégia matrimonial” ocupa um lugar basilar no sistema das estratégias de reprodução do capital social, simbólico e económico. Neste sentido, a família, que continua a ser a principal instância de reprodução social, funciona como uma espécie de “sujeito colectivo” que, na peça de Ionesco, não só domina e submete o indivíduo às suas regras, mas está na origem da sua alienação, que o autor transforma em “animalização”. A didascália final é disto mesmo evocativa:

Os actores miam vagamente, dando voltas, ouvem-se gemidos estranhos, grasnidos. A obscuridade é cada vez mais densa. Ainda conseguimos entrever os Jacques e os Roberto formigar em cena. Ouvimos gemidos de bicho, depois deixamos de os ver. Ouvimos apenas os gemidos, os suspiros, depois tudo desaparece, tudo se apaga.

Ora, o que a instabilidade inerente ao dispositivo ionesciano permite – e a estrutura estável e eficaz da peça de Vitrac limita – é a constante mobilidade das significações. Neste sentido, o que a rápida e quase dócil capitulação de Jacques revela é a ameaça do “laissez faire” de certos mecanismos de dominação praticados pelas sociedades capitalistas, da violência escondida nas engrenagens de submissão e de manipulação do inconsciente – relativamente à peça de Ionesco, podemos mesmo dizer de domesticação – que passam praticamente despercebidas. Trata-se, nas palavras da

filósofa Elsa Dorlin,¹² “de conduzir certos sujeitos à sua própria destruição enquanto sujeitos, excitar a sua potência de agir para melhor os impulsionar, os incitar à sua própria perda”. Esta é a *catástrofe que vem*, que está já aqui, e para a qual Ionesco parece querer alertar-nos: a transformação de vítimas (como Victor e Esther) em presas (como Jacques e Roberta), diluindo, tornando invisíveis as estratégias de reprodução social e sobretudo os mecanismos de dominação. Como diria Pangloss, no mundo dos “cânidos”, “tudo vai pelo melhor no melhor dos mundos”.

- 1 Susan Sontag, *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*, Lisboa, Gótica, 2004, pp. 155-165.
- 2 Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, edição de Emmanuel Jacquart, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1991, p. 1509.
- 3 Pierre Chartier, “Préface”, in Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Paris, Livre de poche, 2000.
- 4 Denis Diderot, “Lettre à Landois (1756)”, *opus cit.*, p. 390.
- 5 Pierre Chartier, “Fatalisme”, *opus cit.*, p. 388.
- 6 Roger Vitrac, *Victor ou as Crianças no Poder*, trad. de Jorge Silva Melo, Livrinhos de Teatro, Lisboa, Cotovia/Artistas Unidos, 2020.
- 7 Em 1926, Antonin Artaud, Roger Vitrac e Robert Aron decidem fundar o Théâtre Alfred Jarry que, apesar da conhecida dissidência dos seus membros, mantém importantes afinidades com o movimento surrealista.
- 8 “La mise en scène selon Antonin Artaud”, in Roger Vitrac, *Victor ou les enfants au pouvoir*, Paris, Gallimard, p. 191.
- 9 *Opus cit.*, p. 107.
- 10 “ÉMILIE: É um vento de loucura! É verdade! Mas eu queria tanto dormir!”, *opus cit.*, p. 141.
- 11 Pierre Bourdieu, “Stratégies de Reproduction et Modes de Domination”, in *Actes de recherche en sciences sociales*, vol. 105, Dezembro 1994, pp. 3-12.
- 12 Elsa Dorlin, *Se défendre, une philosophie de la violence*, Paris, La Découverte poche, 2019.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

FICHA TÉCNICA TNSJ

PRODUÇÃO EXECUTIVA EUNICE BASTO | DIREÇÃO DE PALCO EMANUEL PINA | ADJUNTO DO DIRETOR DE PALCO FILIPE SILVA | DIREÇÃO DE CENA CÁTIA ESTEVES | LUZ FILIPE PINHEIRO (COORDENAÇÃO), ADÃO GONÇALVES, ALEXANDRE VIEIRA, JOSÉ RODRIGUES, NUNO GONÇALVES | MAQUINARIA FILIPE SILVA (COORDENAÇÃO), ANTÓNIO QUARESMA, CARLOS BARBOSA, JOAQUIM MARQUES, JORGE SILVA, JOEL SANTOS, LÍDIO PONTES, NUNO GUEDES, PAULO FERREIRA | SOM ANTÓNIO BICA

APOIOS TNSJ

 Castanheira  pedras&pêssegos

APOIOS À DIVULGAÇÃO

 98.9n@vu  Journal Medicines  ITRUC  M  STCP  CP COMBOIOS DE PORTUGAL

AGRADECIMENTOS TNSJ

CÂMARA MUNICIPAL DO PORTO
POLÍCIA DE SEGURANÇA PÚBLICA
MR. PIANO/PIANOS RUI MACEDO

O ENSEMBLE É UMA ESTRUTURA FINANCIADA POR

 REPÚBLICA PORTUGUESA CULTURA  deARTES

AGRADECIMENTOS ENSEMBLE

TUDO FAÇO/AMÉRICO CASTANHEIRA,
ISABEL COSTA, PROCHEFE,
OWNWAY TOURS

EDIÇÃO
DEPARTAMENTO DE EDIÇÕES DO TNSJ
COORDENAÇÃO JOÃO LUÍS PEREIRA
FOTOGRAFIA JOÃO TUNA
DESIGN GRÁFICO SAL STUDIO