





A síndrome do Grande Inquisidor ou os “futuros do passado” em *Lorenzaccio*

ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA

HAMLET: O tempo desconcertou-se.
William Shakespeare

O apocalipse acontece uma única vez [...],
a catástrofe, pelo contrário, repete-se.
A catástrofe é o apocalipse do tempo *presentista*.
François Hartog

O que faz a irrupção do passado ao nosso presente e que consequências poderá ter no nosso futuro? Esta será, talvez, uma das primeiras questões que nos colocamos quando lemos e traduzimos um texto clássico e, sem dúvida, uma das mais pertinentes nos dias de hoje. Como explica François Hartog, vivemos uma nova configuração do tempo – a que o historiador chama *presentismo* – provocada pela revolução da informação, pelo capitalismo voraz da finança, pela globalização, sem esquecer as diferentes crises sistémicas que elegem, e nos fazem cada vez mais eleger, o presente como único horizonte, tornando praticamente obsoletas as categorias de passado e de futuro. Ora, a tradução e a encenação dos clássicos podem ajudar-nos a sair deste *curto-prazismo* vigente, levando-nos a interrogar o “campo de potencial” de um futuro que nos aparece, hoje, sob o modo da ameaça ou, nos casos mais pessimistas e desesperados, da catástrofe.

A escrita literária da História foi, como é sabido, uma das principais directrizes do drama romântico, e a obra de Shakespeare uma das suas maiores inspirações. De Victor Hugo a Stendhal, várias foram as vozes que se elevaram contra a tragédia clássica, defendendo o drama em prosa, a destituição da unidade clássica e da distinção entre o cómico e o trágico, para melhor se focalizarem na complexidade do destino do herói solitário, através do qual é dado a conhecer, a um público idealmente alargado a todas as camadas sociais, o movimento de uma sociedade não raras vezes mergulhada numa profunda crise política. É a evocação de um passado longínquo que melhor permitirá aos autores românticos repensar o destino do homem do século XIX, não deixando contudo de se apoiar na realidade do presente. Ainda assim, a concretização do ideal dramaturgico e estético romântico revelar-se-ia quase sistematicamente incompatível com a realidade da cena francesa, onde os códigos do teatro clássico oferecem resistência a toda e qualquer *batalha* em prol de novas formas, de novos públicos e de uma nova liberdade artística.

Alfred de Musset (1810-57) tem vinte anos quando publica os primeiros versos e é rapidamente acolhido pelos mais ilustres poetas e homens de letras do Romantismo francês: Hugo, Lamartine, Nodier. Mais do que a sua poesia, seria a sua obra dramática, considerada difícil e sobretudo irrepresentável pelo público e pela crítica da época, que viria a desafiar o tempo, afirmando-se tardiamente e sobrevivendo ao desinteresse crescente de que o teatro romântico francês foi sendo alvo. Perante o insucesso da sua obra *La Nuit vénitienne*, levada à cena uma única vez, em Dezembro de 1830, Musset decide escrever um teatro para ser lido, ou seja, um teatro que deixa de ter em conta as convenções cénicas da época para se projectar numa eventual cena ideal de inspiração shakespeariana.

A publicação de *Lorenzaccio* (1834) no segundo volume da *Revue des Deux Mondes*, com o título *Um Espectáculo numa Poltrona*, ter-lhe-á permitido usufruir da liberdade necessária para convocar algumas das obras mais carismáticas do mestre inglês, em particular *Hamlet* e *Júlio César*, naquela que viria a ser a sua peça mais ambiciosa sobre o poder, os seus bastidores e a sua (i)legitimidade. É, pois, em pano de fundo shakespeariano que Musset nos faz transitar não para o reino da Dinamarca ou para a Roma imperial, mas para a Florença renascentista, que tanto faz lembrar a instabilidade social e política da França de Louis-Philippe I (1830-48). Ainda que as realidades históricas sejam profundamente diferentes e que o objectivo não seja, portanto, traduzir personagens ou situações, mas criar ecos da decadência política e social florentina e das perturbações provocadas pela Revolução de Julho de 1830, que instala na França revolucionária o liberalismo e a desigualdade política. Nos dois casos, o povo, que os românticos viam como motor da Revolução, mais não é, afinal, que mero espectador do carnaval dos grandes.

A esperança criada em torno da monarquia constitucional de Louis-Philippe I – que recusa o título de rei de França para se autoproclamar rei dos franceses – rapidamente viria a dar lugar a uma enorme desilusão. Em primeiro plano, no governo, Casimir-Perier, membro do Partido da Resistência (às reformas políticas), tem como missão restaurar *a ordem e a tranquilidade*, assumindo sem hesitação a natureza claramente elitista e autoritária do novo regime. As consequências são imediatamente visíveis: redução dos direitos dos trabalhadores, instauração da censura, supressão dos direitos municipais, proibição de agrupamentos de mais de vinte pessoas... E as oposições sucedem-se: republicanos frustrados, trabalhadores em luta por melhores salários, legitimistas apoiantes

dos Bourbon destituídos saem à rua, manifestando-se contra um governo cada vez mais impopular, sendo violentamente reprimidos pelas forças da ordem.

Em Março de 1832, um novo agente perturbador – a *cholera morbus* –, às portas da Europa desde 1824, abate-se sobre o território francês, provocando um aumento drástico das desigualdades sociais. Em poucas semanas, morrem mais de cem mil pessoas, a confusão e a perplexidade instalam-se. As elites teimam em atribuir à miséria e à insalubridade das classes desfavorecidas a responsabilidade do contágio galopante da epidemia, apesar do reforço do controlo sanitário que o governo conservador se vê obrigado a pôr em prática, adiando momentaneamente o controlo das paixões revolucionárias.

Investir o passado não é, para os românticos – como não é para nós a leitura e a tradução dos clássicos –, um mero exercício de arqueologia mais ou menos nostálgico. Trata-se, antes de mais, de uma forma de problematizar e de interpelar o presente – o que explica o entusiasmo pelo drama histórico, numa época em que a História é reconhecida como ciência pelas novas instituições universitárias, e definitivamente assumida como um instrumento de compreensão do mundo. Não é, por isso, um simples regresso *ao passado*, nem mesmo um eventual regresso *do passado*, mas a abertura a uma nova temporalidade que lhes permita seguir o rastro *dos futuros do passado*, nas palavras do historiador Patrick Boucheron.

Para escrever *Lorenzaccio*, Musset apoia-se, fundamentalmente, em dois documentos de natureza distinta: o esboço dramático *Uma Conspiração em 1537*, realizado por George Sand – com quem Musset mantém uma relação amorosa; e as *Crónicas Florentinas*, do poeta e humanista florentino Benedetto Varchi (1502-65), que descrevem a vida em Florença sob o governo dos

Médici entre 1527 e 1538. O texto, traduzido para língua francesa em 1754, esteve na origem do manuscrito oferecido por George Sand a Musset – a quem ela reconhecia um evidente talento de dramaturgo.

As três intrigas que se desenvolvem na peça têm como fio condutor as relações que as diferentes personagens – Lorenzo, os Strozzi e os Cibo – mantêm com o poder, em particular com o duque Alexandre de Médici, governante autoritário, sem qualquer consciência política, cuja acção se limita a garantir e a perpetuar as suas ambições pessoais. Mas, mais do que nas complexas e sempre desconcertantes relações com o poder, o interesse desta peça maior do Romantismo francês residirá, talvez, na não menos complexa e igualmente desconcertante relação com o *tempo*. Dito de outra forma: ao abordar as relações e o exercício do poder autocrático num mundo em crise, abalado por sucessivas mudanças de regime e pelo silêncio crescente, cada vez mais opaco, das consciências, Musset propõe-nos uma subtil e profunda reflexão sobre a necessária construção de um *tempo comum*, de um *tempo partilhado*. O desejo de reunir os diferentes públicos numa comunidade unida, abolindo o mais possível as segregações estéticas e sociais, testemunha já esta reflexão.

É certo que o idealismo cínico de Lorenzo o leva a assumir uma posição individual face ao poder político, que resulta num acto isolado e sem verdadeiras consequências para o colectivo; mas é precisamente este gesto singular do herói solitário, em permanente conflito com a sua desilusão e a sua inevitável melancolia, que nos dá a ver a inacção, a apatia política e a *suave* decadência das diferentes camadas da sociedade: estudantes, comerciantes, burgueses, nobres, defensores dos valores republicanos ou simples espectadores da carnavalização do poder, vivem entre a asfixia e a culpabilização,

acabando por submeter-se à crescente violência política e social, reconhecendo e aceitando a sua própria impotência:

FILIPE: Pobre cidade onde os pais esperam o regresso dos filhos! Pobre pátria, pobre pátria! Há muitos outros que, a esta hora, pegaram nas capas e nas espadas e mergulham na noite escura – e os que os esperam não estão nada inquietos – sabem que amanhã morrerão na miséria, se não morrerem de frio esta noite. E nós, nestes palácios sumptuosos, esperamos que nos insultem para pegarmos nas espadas! Uma insinuação de um bêbado deixa-nos em fúria e dispersa nas ruas sombrias os nossos filhos e os nossos amigos! Mas as desgraças públicas não sacodem o pó das nossas armas. Todos vêem Filipe Strozzi como um homem de bem porque ele faz o bem sem impedir o mal! E agora, eu, pai, o que eu não daria para que houvesse no mundo um ser capaz de me devolver o meu filho e de punir juridicamente o insulto feito à minha filha! Mas por que razão impediriam o mal que me acontece agora, se eu próprio não impedi o que aconteceu aos outros, eu, que para tal tinha poder? Debrucei-me sobre os livros e sonhei para a minha pátria o que admirava na Antiguidade. As paredes à minha volta reclamavam vingança, e eu tapava os ouvidos para mergulhar nas minhas meditações – foi preciso que a tirania viesse bater-me à porta para que eu dissesse: Temos de agir! – E a minha vingança tem cabelos grisalhos.

Esta parece ser, de facto, a questão trans-individual e trans-histórica que constitui o verdadeiro fio condutor da obra: por um

lado, a construção de um fecundo tempo comum pressupõe, antes de mais, a tradução em actos concretos, existenciais, do que é dito, pensado, escrito; por outro lado, importará dar uma atenção particular ao rastro, ou seja, ao que no passado pode ser já vestígio do futuro – *aos futuros do passado*.

Uma questão fica, porém, por resolver: como pode o colectivo manter-se aberto ao devir, a uma eventual e necessária renovação, sem se desagregar, sem perder a estrutura? Questão premente nos dias de hoje, à qual acrescentaríamos, com Bernard Aspe, a seguinte reflexão: mais importante do que “saber, historicamente, se e como podemos afirmar que uma revolução aconteceu é saber, politicamente, como cumprir a que há pelo menos dois séculos continua suspensa. Porque o que a herança revolucionária nos deixou foi um programa por cumprir. [...] Na hora em que a sua urgência e a sua necessidade são cada vez mais gritantes, a verdadeira questão política do nosso tempo [...] é a do seu cumprimento”.

É precisamente desta revolução suspensa, até hoje por cumprir, que nos fala *Lorenzaccio*. Na Florença renascentista, na Paris da Revolução de Julho ou no mundo global contemporâneo, continuamos a ouvir, sussurradas, as palavras de Lorenzo: “Creio que a esta hora já acordaram mais do que uma vez, e voltaram a adormecer da mesma forma.”

Cumprir a experiência fecunda do colectivo e a tão necessária reinvenção do tempo comum poderá, talvez, libertar-nos da experiência redutora do *presentismo* vigente e, quem sabe, da síndrome do Grande Inquisidor...

Essa é também uma das tarefas do teatro – e do tradutor.

Bibliografia

Bernard Aspe, *Les fibres du temps*, Caen, NOUS, 2018.

Patrick Boucheron; François Hartog, *L'Histoire à venir*, Toulouse, Éditions Anacharsis, 2018.

François Hartog, *Régimes d'historicité: Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2012.