

O FUTURO DO DRAMA

Escritas Dramáticas Contemporâneas

Tradução de
ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA

Nota à tradução portuguesa

A decisão de mantermos os títulos das peças francesas citadas ao longo do texto em língua francesa prende-se com o facto de, na maior parte dos casos, se tratarem de obras não traduzidas para língua portuguesa. No caso das peças inglesas ou alemãs, optámos por manter os títulos na língua original, com excepção dos textos traduzidos e publicados em português. Sempre que, do nosso conhecimento, algum texto tenha sido objecto de tradução e produção portuguesas, a respectiva informação é indicada em nota de tradução.

Gostaríamos, ainda, de apresentar os nossos sinceros agradecimentos ao Professor Jean-Pierre Sarrazac, que desde o início nos incentivou e se disponibilizou para acompanhar a tradução da obra. A nossa gratidão vai também para todos aqueles que nos apoiaram ao longo do trabalho: Aline Biron, Franck Mêdioni, José Martins, Miguel Oliveira, e em particular para Paulo Eduardo Carvalho, pela leitura atenta e pelas sugestões e informações relativas aos textos traduzidos em português.

Na origem deste livro está uma tese de doutoramento, defendida perante um júri composto por Roland Banhes, Bernard Dort e Jacques Scherer. Tenho para com os três uma dívida considerável em particular para com Bernard Dort, que dirigiu este trabalho. A minha gratidão vai, também, para todos aqueles que me encorajaram e me ajudaram materialmente quando decidi transformar esta tese em livro: nomeadamente, Jacqueline de Jomaron, Danièle Sallenave, Bernard Faivre, Paul Fave e Alain Gaillardot.

Jean-Pierre Sarrazac

ÍNDICE

Prefácio	19
Introdução	23
I. O Autor-rapsodo do Futuro	29
1. Escrever no presente	33
2. O drama extenuado, o drama revivificado	37
3. Metadramas	44
4. A obra híbrida	49
II. O Espaçamento do Texto	57
1. O teatro dos possíveis	59
2. O recorte	67
3. Fábula e montagem	76
4. Fora, dentro	84
III. Figuras de Homens	93
1. A personagem criatura	97
2. A figura: personagem a construir	103
3. Dualidade do coro	111
4. Zé Ninguém	121
IV. As Palavras e o Seu Volume de Silêncio	131
1. Crepúsculo do diálogo	135
2. No silêncio das palavras	145
3. De um monólogo a várias vozes	156
4. A luta das línguas	164
V. Os Desvios da Ficção	175
1. A economia das formas	177
2. Parábola ou alegoria?	186
3. O desvio pela história	198
4. Da sátira à "constatação"	207
5. O último teatro do mundo	216
Posfácio	225
Índice de Autores e Obras Dramáticas Citadas	237

Tudo se alterou na paisagem da escrita dramática francesa contemporânea entre os finais dos anos setenta, altura em que foi escrito este livro, e os dias de hoje. Alguns autores desapareceram, talvez definitivamente; surgiram outros que se impuseram (Besnehard, Minyana, Koltès...), outros viram a sua obra consolidada (Vinaver, Deutsh...) ou reconhecida (Novarina, Lemahieu...). Mas a poética do drama, iniciada no Ocidente por Aristóteles, é um processo que se desenvolve a longo prazo. Neste sentido, e nesta escala temporal, as questões, os desafios dramáticos com que se confrontam os autores, não sofrem alterações de fundo em duas décadas. Foi esta a razão que me levou a afastar a hipótese de uma reformulação e de uma actualização de O Futuro do Drama, e a optar por uma segunda publicação do livro sem qualquer alteração. Em contrapartida, acrescento ao texto inicial um posfácio, "O devir do drama", onde a noção de rapsódia, que percorre todas estas páginas, é retomada e aprofundada.

J.-P. S., Dezembro de 1998

Para Monette e Martin

PREFÁCIO

Como falar do teatro e, antes de mais, de que falar? Durante muito tempo, esta questão quase não se colocou. Os críticos davam conta dos espectáculos, do que, noite após noite, se passava, e voltava a passar em cima dos palcos: tinham, apenas, de se preocupar com o transitório, com o efêmero. Não eram eles jornalistas? Os professores, esses, também falavam de teatro mais, do alto dos seus púlpitos ou das suas secretárias, dedicavam-se apenas ao durável, ao sólido, ao eterno: aos textos - e não a um qualquer, somente peças escolhidas a dedo, submetidas à prova de fogo da ribalta durante décadas, ou mesmo séculos, e reconhecidas como "clássicos" (ou seja, consideradas modelos: sublinhe-se o facto de tal se verificar apenas em relação às obras dramáticas, já que os grandes romances do século XIX nunca foram promovidos a semelhante exemplaridade). Entre professores e críticos, pouca ou nenhuma linguagem comum: o teatro de uns não era, evidentemente, o teatro dos outros.

As coisas mudaram. A fronteira entre o texto e o espectáculo tornou-se confusa. Críticos e professores contaminaram-se mutuamente. A representação assumiu contornos de obra. Fizeram-se esforços para a compreender, para a reconstruir e analisar. Mas o demônio do efêmero e da fragmentação, que é, talvez, o próprio espírito do teatro, continuava vigilante. Apesar de todos os esforços realizados, e a semiologia prova-o, no sentido de fixarmos a representação, esta última, repleta de todos os textos que devorou, continua, no essencial, longe do nosso alcance. Se, por um lado, raramente se escreveu e se publicou tanto sobre teatro como nos últimos anos, por outro, nunca estes livros ou estudos foram tão parciais ou tão dispersos. A última história do teatro francês remonta a mais de meio século atrás. Entre o texto desacreditado e o espectáculo inapreensível, o teatrólogo atenta em tudo e nada o retém: ele não sabe, no verdadeiro sentido da expressão, a que porta há-de ir bater.

Perante esta situação incômoda, Jean-Pierre Sarrazac decide-se: opta pelo texto dramático - são as flutuações que este último vai sofrendo, ao longo dos últimos vinte anos, que ele escolhe como objecto de estudo - mas não o faz contra o espectáculo. Pelo contrário, assinala com cuidado os espaços do texto, as "linhas" e as entrelinhas, tudo aquilo que permite que a cena esteja presente na própria construção do texto. Não procura fazer o balanço dramaturgicamente deste período: isso suporia um carácter exaustivo e uma vontade de organização que lhe são estranhos e contrários ao teatro de hoje. O seu projecto é mais limitado e mais ambicioso: tem em vista a escrita teatral.

Jean-Pierre Sarrazac viu muito, leu muito; encenou textos e realizou espectáculos; falou com inúmeros autores e homens de teatro; escreve peças; ensina teatro a estudantes e a aprendizes de actor. Está, portanto, dentro e fora, simultaneamente. Foi deste duplo ponto de vista que ele partiu. E construiu um objecto singular: não uma história ou uma teoria do teatro (digamos, do drama, visto que ele prefere esta palavra) actual, mas uma espécie de dramaturgia-ficção de hoje.

Pôs-se à escuta das peças, considerando-as não isoladamente ou por autores, mas como se elas formassem um todo, um único texto, repleto de arrendimentos e de rasuras.

Escutou-lhes a "palavra plural e contraditória". Descobriu-lhes os movimentos distintos, os avanços, os recuos e as subversões... E a obra acabou por se parecer com o "corpus". *O Futuro do Drama* é, a semelhança das peças para as quais vai a sua preferência, um livro "híbrido", "diferencial e utópico". Uma conversa do nosso teatro onde Sarrazac está, ao mesmo tempo, apagado e presente. Em

suma, um livro "rapsódico", tal como o autor dramático terá, segundo ele, vocação para se tornar num "dramaturgo-rapsodo".

O Futuro do Drama não decide nada, não determina nada. Descreve, minuciosamente, recorrendo ao detalhe, envolvendo cada texto o mais possível, chegando mesmo a assumir a sua voz. Mas a atenção que dedica ao jogo das formas dramáticas, à pluralidade das linguagens, à alternância e transposição do diálogo e do monólogo, à prática do desvio como único meio de contracção, ao restabelecimento da parábola com o objectivo de reunir "o mundo físico e o mundo das idéias", e mesmo a poesia e a história... esta atenção é também uma exigência. Com isto, reconciliamo-nos com Brecht, sem ceder à miragem de uma teoria demasiado estabelecida, ainda que fosse a da "forma épica". *O Futuro do Drama* postula a possibilidade de um teatro onde texto e prática teatral se apoiam mutuamente, onde a representação se inscreve na raiz das nossas práticas sociais e onde, apesar de tudo, nunca nada é dito ou representado de uma vez por todas.

Na verdade, perante a fragmentação e o enquistamento de muitas das experiências teatrais contemporâneas, perante a tentação do solipsismo que obceca muitos dos nossos praticantes, podemos considerar audaz a confiança que Sarrazac deposita na escrita. É que, hoje, para falar de teatro, já não basta dar conta e dissecar, é preciso também apostar no "futuro do drama".

Bernard Dort, 1981

INTRODUÇÃO

Os autores dramáticos e os respectivos críticos têm um vocábulo em comum: *poética*. Esta "poética" dos dramaturgos fundam-na empiricamente através da diversidade das suas obras, e os estetas do teatro procuram atribuir-lhe uma aceção geral e uma formulação teórica. Enquanto que os primeiros inventam, numa determinada época, os possíveis da sua arte, os segundos trabalham, geralmente *a posteriori*, no sentido de delimitar o campo dos possíveis.

Mas será que esta abordagem hesitante das *dramaturgias* imediatamente contemporâneas merece o título de poética? Poder-se-á estabelecer um discurso teórico sobre *tudo o que aparece* no quadro de uma produção artística do presente? Ter-se-á o direito de fixar, através do discurso crítico, o que existe apenas num estado incoativo, o que apenas teve tempo de começar?

Porque, mais do que o *livro-balanço* da criação dramática dos últimos vinte anos, *O Futuro do Drama* pretenderia ser o livro que trata do que hoje emerge no campo do drama moderno.

Para que tal objectivo pudesse ser atingido, tornava-se necessário reunir as duas maneiras de construir uma poética: a dos criadores, e a do crítico. Por outras palavras, convinha que o meu propósito estivesse literalmente imbuído da palavra plural e contraditória dos autores. Coro necessariamente discordante dos dramaturgos onde me estaria destinado o lugar, simultaneamente obrigatório e discreto, do corifeu. Diário de criação a várias mãos onde, umas vezes escreveria eu mesmo sobre os autores, outras recolheria as suas próprias reflexões, deixando então Benedetto interpelar Planchon, Vinaver interrogar Gatti e o Théâtre de l' Aquarium, autor colectivo, questionar Deutsch ou Wenzel. Em suma, num primeiro tempo, tratava-se menos de assegurar um discurso unificador sobre as dramaturgias contemporâneas do que imaginar o dispositivo polifónico que pudesse permitir o confronto entre essas mesmas dramaturgias.

No entanto, entre o texto que acaba de ser escrito por um dramaturgo e aquele que eu vou analisar, que é o mesmo, subsiste uma distância irreduzível: o espaço de um texto virtual, de um texto imaginário, resultante da combinação da multiplicidade das obras, o qual concentraria, simultaneamente, a unidade e a diversidade das escritas dramáticas contemporâneas. É, precisamente a esse texto fantasmático que eu pretendo, aqui, dar corpo. Texto monstruoso, texto híbrido, *patchwork* ideal das peças escritas (e mesmo das não escritas) ao longo dos últimos anos, texto diferencial e utópico concebido não como um modelo, mas sim como uma quimera, como uma criatura efêmera destinada a fazer-nos sonhar, a partir das promessas do presente, com o futuro múltiplo da obra dramática.

Este texto aleatório é o resultado da minha divagação através deste arquipélago de peças, lugar em permanente erupção, no qual nunca encontrei o mesmo relevo, a mesma paisagem, a mesma passagem. É, igualmente, a parte de ficção do meu estudo. Ficcional, neste caso, significa condensar, no sentido que a psicanálise atribui à operação *de Condensação* - e que é própria do sonho - onde uma representação única se situa no cruzamento de várias cadeias associativas. A representação única corresponde aos desafios dramaturgicos partilhados pelos autores que o presente ensaio convoca; e a diversidade das cadeias associativas não recupera mais do que a pluralidade de escritas.

A desconstrução, do diálogo dramático, por exemplo, é, hoje, um projecto comum à maior parte dos autores. Mas dever-se-á, por isso, confundir invenções formais tão contrastantes quanto o tratamento que Michel Vinaver reserva à banalidade da linguagem quotidiana, o uso específico do silêncio - o "não-dito" - nas peças de Michel Deutsch, os estereótipos de George Michel ou de Jean-Paul

Wenzel, o recurso a longos monólogos sob a forma de "conversas" na obra de Bernard Chartreux e de Jean Jourdeuil, a presença insistente da voz do narrador no teatro de Gatti e de Benedetto, o incrível hibridismo lingüístico criado por Pierre Guyotat ou Valère Novarina?... Definidas as problemáticas comuns, resta agora dar conta de uma resposta artística que se revele perfeitamente elucidativa e prismática.

Mas não confundamos: não tenho por ambição exaltar a sacrossanta "originalidade" de cada escritor em detrimento das apostas poéticas comuns a vários autores. A intenção *d'O Futuro do Drama* é, bem pelo contrário, abrir, uma após outra, as grandes rubricas gerais da poética do drama moderno: conflito entre o princípio dramático e o princípio épico (cap.I), relações entre a fábula e a montagem (cap. II), interpelação da noção de personagem (cap. III), tratamento da linguagem no teatro (cap.IV), por fim, a questão dos gêneros e dos tipos de ficção legados pela tradição (cap.V). Mas, uma vez determinados os desafios colectivos, procurar-se-á chegar aos gestos singulares que lhes dão consistência no interior das obras dramáticas, e estabelecer uma espécie de catálogo coerente dos gestos estéticos do escritor de teatro contemporâneo. No fundo, convido o leitor a entrar no processo de construção da peça de teatro. A seguir a descrição, em termos muitas vezes técnicos, do seu fabrico.

Este *gesto* a que me refiro não deixa, aliás, de fazer pensar no processo caro aos formalistas, que Jakobson transformaria no "único herói da literatura". O gesto é, mais precisamente, o processo captado no próprio movimento em que um escritor o utiliza ou o experimenta.

É, pois, dada prioridade à forma, e sem ambigüidade, relativamente ao conteúdo. As correlações que estabelecem entre diferentes autores assentam nos elementos (*micro* ou *macro*) estruturais e não nos temas das peças; têm em consideração o trabalho de criação de formas, dos dramaturgos, e não a ideologia que eles proclamam. Atento à lição brechtiana, estou, de facto, persuadido de que a complexidade das relações humanas e sociais da nossa época só se deixará circunscrever, no teatro, "com a ajuda da forma".

Pense-se um instante nos prejuízos provocados pela crítica, sempre que esta última tece ligações unicamente temáticas entre as obras de um mesmo período. Quando, não obstante na sua profunda heterogeneidade formal, se reuniram as peças de Adamov, de Beckett, de Genet, etc., sob a insígnia do "Teatro do Absurdo", acabamos por, ao mesmo tempo, as banalizar: não se atribuiu grande importância à materialidade destes textos, foram reduzidos à sua aura e a alguns símbolos exteriores (*En Attendant Godot*,¹ por exemplo, à história de um rei mago com barba postiça que não ousa fazer a sua entrada e delega uma criança) e, sobretudo, promoveu-se um epigonismo desastroso que contribuiu para a esterilização da escrita dramática durante vários anos.

Devemos, do mesmo modo, mostrar-nos circunspectos perante este pretenso Teatro do Quotidiano, cujo aparecimento é actualmente celebrado (na verdade, em círculos restritos). De qualquer forma, devemos ter o cuidado de não assimilar os autores que procuram verdadeiramente os processos formais que permitem dar

¹ A versão mais consagrada do título deste texto de Beckett é *À espera de Godot*, em virtude do maior número de traduções que por ele optaram: tradução de Nogueira Santos, Lisboa, Arcádia, 1964, originariamente utilizada na histórica produção de Ribeirinho; tradução de Isabel Alves, para a produção do TEAR, encenação de Jorge Castro Guedes, 1986, reutilizada pela produção da Seiva Trupe, encenação de Júlio Castronuovo, 1998; tradução de José Maria Vieira Mendes, produção Artistas Unidos, encenação de João Fiadeiro, 2000; tradução de Inês Lage, encenação de Miguel Guilherme, 2000. Contudo, o texto conheceu já outros títulos portugueses, nomeadamente *Esperando por Godot* (título da primeira publicação da tradução de Nogueira Santos, Lisboa, Gleba, 1959) e *Enquanto se está à espera de Godot* (tradução e encenação de Mário Viegas, 1993). (N.T.)

conta, teatralmente, da vida quotidiana, aqueles que apenas vêem, nesta quotidianidade promovida a matéria de teatro, a oportunidade de encontrarem novos temas. O verdadeiro escritor, observava Beckett a propósito de Joyce, não escreve sobre qualquer coisa, escreve qualquer coisa. Da mesma forma, O Futuro do Drama não terá a preocupação de celebrar as "escolas" ou as modas do momento. Procurará, antes, confundi-las.

Alguns dos meus leitores ficarão, talvez, surpreendidos com o facto de eu ter colocado um livro que trata do futuro plural da nossa escrita dramática sob a égide do drama, vocábulo consideravelmente usado pelo tempo. Não estará o nosso século, dirão, muito mais a assinar a sentença de morte do drama, do que a anunciar a sua renovação?... A tal objecção, retorquerei que o conceito do drama tende, hoje, a assumir um significado e uma extensão que não conheceu no passado.

Na *Poética* de Aristóteles, o drama é apenas uma categoria abstracta que abrange gêneros estritamente delimitados, a comédia e a tragédia. Bastante mais tarde, o drama, por seu lado, vai designar um gênero particular e dominante: o drama burguês, cujos últimos sobressaltos agonizantes podemos ainda surpreender, nomeadamente no *boulevard*. Mas se o drama ressuscita, hoje, qual Fénix, não é das cinzas do gênero defunto, é sim, e bem pelo contrário, emancipando-se definitivamente da noção de gênero.

Nem transcendente aos gêneros, nem gênero em si mesmo, o drama moderno representa, a meu ver, uma das formas mais livres e mais concretas da escrita moderna. E vou dedicar-me, ao longo deste livro, a descrever a anatomia paradoxal desta forma híbrida da modernidade. Uma modernidade que, aliás, se apoia na tradição. Pelo menos na parte mais activa dessa tradição: naquelas obras consideradas menores que foram sempre mais ou menos malditas e rejeitadas pelas dramaturgias dominantes. Porque, precisamente, elas violavam o tabu do hibridismo. Era já neste sentido que Lope de Vega sugeria, contrariando o neo-aristotelismo em vigor na época, que se juntasse Terêncio e Séneca para se obter "uma espécie de monstro semelhante ao Minotauro de Pasifar". Mas desdizia-se no mesmo instante ao concluir falsamente que esta "variedade" se encontrava na natureza. Lope pressentia, certamente, o perigo que no seu tempo representava pretender exceptuar a obra dramática da ordem da natureza.

Estabeleçamos hoje as bases de uma estética *contra naturam*. E penetremos, sem medo, no antro do monstro.

I. O autor –rapsodo do futuro

Rhapsodage – Action de rhapsoder, de mal raccommoder.

Rhapsode – Terme d’antiquité grecque. Nom donné à ceux qui allaient de ville em ville chanter des poésies et surtout des morceaux détachés de l’Iliade et de l’Odyssée...

Rhapsoder – Terme vieilli. Mal raccommoder, mal arranger.

Rhapsodique – Qui est forme de lambeaux, de fragments.

Littre

Rhapsodie – 1.^o- Suíte de morceaux épiques recites par les rhapsodes. 2.^o- Pièce instrumentale de composition très libre...

Petit Robert²

² Optámos por manter os textos em epígrafe na língua original, em virtude de se tratarem de duas entradas de dicionário. Em português existem apenas as palavras “rapsódia”, “rapsodo” e “rapsódico”; as palavras francesas

1. Escrever no presente

É o que se ouve por aí: a escrita dramática revelaria um atraso contínuo relativamente ao resto da literatura. Insensível à modernidade, tenderia para o imobilismo.

Com efeito, nunca será demais sublinhara monotonia que afecta a actividade da maior parte dos escritores de teatro. Navegar desde a margem da realidade até à da arte, velando, qual Argonautas, para que, apesar das tempestades e das avarias, o navio se mantenha igual a si próprio. Substituir progressivamente todas as peças do todo, renovar inteiramente a substância dramática sem que a forma ou a estrutura sejam modificadas. Terem consideração que a temática, que o verbo de uma obra dramática, mais não são do que um adereço destinado a encobrir uma estrutura arquitectónica intangível.

A inspiração de uma quantidade considerável de peças contemporâneas parece verter de uma fonte petrificante. Sob a irisação de um assunto ou de um tom actual, aparece a concreção de uma dramaturgia imutável desde há séculos: a escrita dramática na sua forma canónica. Nestas obras, a criação perde-se na conservação das formas do passado, e a preocupação realista, quando se manifesta, transforma-se em promessa piedosa. Estas peças restituem-nos apenas a parte volátil, uma pincelada do tempo em que vivemos. Porquê? Porque a utilização das arquitecturas de um universo dissipado, para representar o mundo de hoje, não é inocente. Porque, se tivermos em conta a posição de Hegel, a forma é um reservatório do conteúdo e as formas antigas deixam transpirar as velhas ideologias. Estes autores, que ao pretenderem realizar uma obra progressista concluem a arte dos séculos precedentes, são os últimos habitantes da Atlântida. Felizmente, outros artistas têm uma visão histórica das categorias estéticas e apercebem-se, parafraseando Brecht, que, em teatro, não basta dizer coisas novas, é preciso, também, dizê-las *de outra forma*. Escrever no presente não é contentar-se em registar as mudanças da nossa sociedade; é intervir na «conversão» das formas.

Segundo Armand Gatti, «cada assunto tem uma teatralidade que lhe é própria» e «é a procura das estruturas que exprimem essa teatralidade que forma uma peça»³. Em vez de se submeter às formas legadas, indiferentes, por natureza, aos novos conteúdos, o autor de *Chant public devant deux chaises électriques* deixa o campo livre a uma teatralidade de alguma forma imanente ao assunto que ele aborda. Com o objectivo de dar conta das repercussões planetárias dos anarquistas Sacco e Vanzetti, Gatti inventa um teatro *mundialista* no qual as diferentes cenas - situadas em Boston, Lyon, Hamburgo, Turin, etc. - se interpelam umas às outras em espaços-tempo imaginários. Da mesma forma, a obra de Michel Vinaver apoia-se numa constante homologia entre a forma e a temática. Em *Par-dessus bord*,⁴ que trata o tema da compra de uma empresa francesa de papel higiénico por uma multinacional, o autor imaginou um dispositivo dramático polifónico onde se confrontam e afrontam as diferentes vozes da empresa, divididas em vários «teatros» concorrenciais - teatros da economia capitalista, do pequeno comércio, do adultério (do *boulevard?*), do mito antigo, do

“rhapsoder” e “rhapsodage” remetem para os conceitos de “remendo” e “remendar”. (N.T.)

³ Armand Gatti, prefácio a *Théâtre III*, Seuil, 1962.

⁴ Borda Fora, tradução portuguesa de Christine Zurbach e Luís Varela, para o espectáculo do Cendrev, com encenação de Pierre-Etienne Heyman, 1991. (N.T.)

happening (da verdadeira vida para quadros superiores?), da «dança» publicitária, etc. A estrutura sinfônica em seis movimentos de *Par-dessus bord* cobre perfeitamente, graças ao intento da simultaneidade e a um jogo de repetições-variações, a complexidade dos processos económicos e humanos.

Melhor ainda, revela o sentido dessa mesma complexidade. Vinaver não veste o «tema» com uma vestimenta teatral; realiza a fusão do material extraído da realidade e dos procedimentos formais. Aliás, em Vinaver, a distinção entre forma e conteúdo parece tanto mais caduca quanto a própria noção de *tema* se encontra desqualificada: «Para mim, afirma, o tema da peça mantém-se indeterminado; não há nada que consiga motivar-me para escrever sobre um tema. O que, inicialmente, me interessa apresenta-se de forma nebulosa»⁵.

Libertada da tutela do tema unificador, a obra dramática apresenta-se como um entrelaçado de temas. À semelhança de um romance: «Sinto-me, perante a sua peça, escrevia Vitez a Vinaver a propósito de *Iphigénie Hôtel*, como se estivesse perante um romance, maravilhado com o enredo dos temas»⁶. A aspiração primordial das escritas dramáticas contemporâneas não é, precisamente, a obtenção da mesma latitude na invenção formal que o romance, gênero livre por excelência?... Mas o preconceito é obstinado: enquanto que se admite, sem reticências, a vocação do gênero romanesco para se reformular continuamente, para variar e renovar as suas estruturas, persiste-se em recusar, em nome da óptica teatral e da sacrossanta construção dramática, esta possibilidade a uma obra escrita para a cena.

Contudo, ninguém duvida que o abalo que Brecht provocou nas bases aristotélicas do teatro ocidental, graças, sobretudo, à sua teoria de um *teatro épico*, onde os elementos narrativos rivalizam com os elementos dramáticos, abriu ao nosso teatro perspectivas de emancipação. Mas se o brechtianismo fecundou a arte do palco, temos de admitir que, salvo algumas exceções, a influência que exerceu nos dramaturgos franceses foi nefasta. Vítimas do mito de um progresso em literatura, que repousa numa analogia abusiva entre o desenvolvimento das artes e o das ciências, alguns autores acreditaram convictamente que se tratava de «superar» a forma dramática e de se instalar completamente no domínio do épico, no teatro. Por não ser objectivamente possível realizar essa «superação», deixaram-se absorver pelo modelo da obra brechtiana.

No espírito destes zeladores, o paradoxo brechtiano de um teatro épico não tardou em converter-se em *doxa*, em nova regra. A tendência secular, do Teatro medieval a Piscator, e de Shakespeare a Brecht, para a epicização da forma dramática estava reduzida a uma alternativa sumária: escolher o seu campo; optar por uma forma dramática decadente ou pela revolução do teatro épico. Assim, a dramaturgia francesa apresentava, no final dos anos cinquenta, uma paisagem quase desértica onde se desafiavam com o olhar dois clãs irredutíveis de epígonos: os turiferários do Teatro do absurdo e os aduladores de Brecht (só Adamov tentou fazer uma síntese, a partir de *Ping-pong*, entre a dimensão metafísica das suas peças anteriores e o teatro social e épico de Brecht). Poder-se-á esperar, perante tal balanço, que deixe de existir, no seio da obra dramática, toda e qualquer forma de dogmatismo relativamente à questão capital das relações entre o dramático e o cênico? Isto porque, da mesma forma que um edifício se fixa no solo através dos alicerces, e se erige ao ar livre, a modernidade da escrita dramática decide-se num movimento duplo que consiste, por um lado, em abrir, desconstruir, problematizar as formas antigas e, por outro, em criar novas formas.

⁵ Michel Vinaver, (conversa com) in Jean-Pierre Sarrazac, «L'écriture au présent, Nouveaux entretiens», revista Travail théâtral, XXIV-XXV, juillet/décembre 1976, La Cité, Lausanne, p.87.

⁶ Antoine Vitez, «Le Journal d'Iphigénie», revista Diagraphie, 10, Flammarion, 1976.

Aqui termina, aliás, a parábola do arquitecto uma vez que, efectivamente, o escritor de teatro não trabalha nem pensa em termos de grandes unidades estruturais. Porque toda a sua atenção está concentrada no detalhe da escrita, na escrita do detalhe. E o detalhe, como é sabido, significa originariamente divisão, converter em pedaços. Logo, escritor-rapsodo (*rhaptein* em grego significa «coser»), que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir. A metáfora antiga não deixará de nos surpreender com as suas ressonâncias modernas.

2. O drama extenuado, o drama revivificado

Mas cedamos uma vez mais, pelo prazer da contradição, à enumeração de aparentes antinomias entre o dramático e o épico.

Com o drama, penetramos num universo fundado sobre a clausura e a proximidade: na atmosfera fechada do microcosmo teatral, reunião de individualidades fixadas no seu papel subjectivo, deslocamo-nos, gradualmente, por entre senhores e vassallos, credores e devedores, mestres e escravos. Com o teatro épico, acedemos a uma nova dimensão do espaço e do tempo, a dimensão do distante. E, obviamente, para mostrar estes planos distantes em simultâneo, estas realidades que se cotejam, reduz-se, condensa-se, corta-se. O autor do teatro dramático cria um mundo aparentemente feito de uma só peça; o autor do teatro épico compõe um *patchwork*. A peça dramática é lisa, sem ondulações, o seu desenho/ilustração de eleição é o matizado; a obra épica é franzida, com riscas em todos os sentidos, o seu efeito dominante é o contraste.

A alternativa à política das transições praticada pelo drama burguês, no seio do qual as discordâncias entre os acontecimentos e os indivíduos eram, ao mesmo tempo, socialmente ensurdecidas e psicologicamente exacerbadas (sendo o plano distante reconvertido em imediato, os antagonismos em dificuldades, e até em impossibilidade metafísica da relação intersubjectiva), é a confrontação dos planos distantes, colocar lado a lado realidades estranhas entre si. Ver e dar a ver as fronteiras; porque «há sempre, como refere Deleuze a propósito do cinema de Godard, uma fronteira, uma linha de fuga ou de fluxo, só que não se vê, porque é de tudo o menos perceptível. E, no entanto, é nesta linha de fuga que as coisas se passam, que o devir se realiza, que as revoluções se esboçam»⁷.

Em suma, apagar da obra a relação de interdependência, inscrever no seu lugar a de estranhamento. E, antes de mais, problematizando a relação primordial do teatro dramático, a sua partitura original: a dicotomia do espaço intracénico (o micro-cosmo) e do espaço extracénico (o macrocosmo) que o engloba. Pode-se imaginar, relativamente a uma peça épica, que o seu espaço é auto-suficiente: exterior e interior conjugam-se. Em Shakespeare, Claudel ou Brecht, dramaturgos épicos, o palco está vocacionado para se estender ao universo inteiro. Sendo, por definição, aberta e incompleta, construindo-se a partir de uma colecção infindável, cada vez mais lacunar, de fragmentos, a obra épica não é forçada a procurar à sua volta, na falsa profundidade dos bastidores, um suplemento de realidade. Pelo contrário, sobre o pequeno universo do drama (burguês) existe sempre o peso de um mundo oculto. Desde Diderot e Beaumarchais, que imaginavam cenas invisíveis que supostamente se desenrolavam paralelamente à acção cênica, até Antoine e Stanislavski que, antes de determinarem um cenário para uma sala, construíam uma maquete da casa toda, o teatro foi literalmente assombrado pelos bastidores. Mais recentemente, com o Teatro dito do absurdo, a influência do macrocosmo sugerido no microcosmo representado atingiu um paroxismo. O

⁷ Gilles Deleuze. «Trois questions sur six fois deux», Cahiers du Cinema, 1271, novembre 1976.

espaço exterior é apresentado, logo à partida, como hostil, maléfico, voraz. Em Beckett, as personagens esperam no seu irrisório refúgio a desertificação inelutável do universo. Fim de festa: «HAMM -A natureza esqueceu-se de nós. CLOV -Já não há natureza. HAMM - Não há natureza? que exagero. CLOV - Nos arredores». Quanto a Pinter, respondia a um crítico que o que assusta as personagens de *The Room* é «o que está fora do quarto. Fora do quarto, há um mundo pronto a invadi-las»⁸.

Contudo, entre o fechamento do drama e a abertura ideal da obra épica, há uma série de possibilidades. Contrariamente à maior parte dos autores do Teatro do absurdo, Adamov soube guardar distância relativamente a um teatro do *no man's land* metafísico (*No man's land* é precisamente o título de uma peça de Pinter) onde o homem está já e sempre ameaçado pelas trevas exteriores. *Off limits* evoca algumas «partes» entrecortadas de *happenings* entre artistas, intelectuais e homens de negócios nova-iorquinos durante a guerra do Vietname. Esta microssociedade, abandonada ao álcool, à droga, à doença e ao aborrecimento, está hemorrágica. Ao longo da peça, ritmada por mortes, acidentes, fugas desesperadas, o microcosmo esvazia-se. Mas a peça termina com uma condenação irônica desse lugar de desesperança, no momento em que aqueles (poucos) que, das várias «partes», chegam ao fim são e salvos ficam a saber, através do jornal, que um deles deixou, definitivamente, de ser solidário com o grupo: Peter Lerkins, estudante na Universidade de Yale, rasgara os seus documentos militares. Com gestos silenciosos, Adamov leva o público a transpor o istmo estreito, interdito às suas personagens enclausuradas, que une o «pequeno mundo» ao «grande».

Pôr lado a lado uma vida quotidiana estagnada e os processos históricos, as nevroses individuais e as convulsões planetárias, é a grande aposta desta peça e, em termos mais gerais, é a prova do realismo de Adamov. Porque o seu grau de presença na história é sempre o sintoma do poder de uma escrita dramática, ainda que fosse uma escrita do quotidiano. De que forma e sob que presságios filtram os acontecimentos que nós atravessamos? Que tipo de distorção introduz a forma escolhida nestes acontecimentos? Que dialéctica se instaura entre o microcosmo e o macrocosmo?... Na verdade, são estas as questões que suscita uma peça que pretende dar conta do mundo em que vivemos.

As *pièces ardéchoises* de Roger Planchon e as primeiras obras de Michel Vinaver têm em comum o facto de elegerem como centro da acção dramática um lugar situado fora dos grandes caminhos da história, sem, no entanto, deixarem de evocar a sua dimensão histórica. Por preterição. O denominador comum da comunidade camponesa fechada em si mesma em *La Remise*, *Infâme*, *Cochon noir*, da aldeia «esquecida», na fronteira do Norte, e do Sul da Indochina, em *Coréens* e do hotel turístico de Micenas em *Iphigénie Hôtel*, é o facto de se tratar, apesar do peso das circunstâncias históricas - da Comuna de Paris, da Segunda guerra mundial, da guerra da Indochina ou golpe de Estado de Maio de 1958 -, o teatro de uma denegação da história. De marcar um vazio, uma depressão do tempo histórico. O núcleo da tempestade, o ponto exacto do olhar do dramaturgo.

Voltando-se para o nosso passado nacional, Planchon interessa-se menos pela sucessão das revoluções e das mutações sociais, do que pela estagnação das mentalidades e pelo imperceptível passar das horas e dos dias. Debruçado, com a curiosidade de um etnólogo, sobre a vida no campo na região de Ardèche, explora, em épocas diferentes, o mesmo fosso de arcaísmo. Indo mesmo até à

⁸ Harold Pinter, citado por Martin Esslin in *Théâtre de l'absurde*, Buchet-Chastel, 1963, p. 268. O crítico era Kenneth Tynan. (Obra originalmente publicada em inglês: *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books, London, 1961). (N.T.)

esperança das suas personagens, que não é de mudança mas sim de repetição. Gédéon, em *Cochon noir*, espera o regresso de uma fulgurante idade do ouro: «O Imperador vai-me dar ouro. O Imperador não está morto, como querem fazer-me acreditar. Ele voltou à região». O milenarismo suplanta o processo histórico. Em vez de conceber personagens que a história transportaria, quais hábeis surfistas na crista da onda, Planchon mostra-nos homens que, ao aproximarem-se, como sonâmbulos, do areal recebem o choque imenso e inesperado das vagas.

Mas o ensurdecimento do microcosmo relativamente á história não resulta do ancoradouro da pega num tempo e num espaço recuados. Em *Iphigénie Hôtel*, que se desenrola nos dias 26, 27 e 28 de Maio de 1958, a acção provém, não verdadeiramente da ausência, mas de uma presença distraída, deslocada, não dialéctica, da célula dramática em relação ao acontecimento histórico: a tomada do poder por de Gaulle, a 13 de Maio, vivida uma semana depois, em Micenas, por turistas franceses graças a informações contraditórias recebidas através de um rádio constantemente parasitado e de um telefone permanentemente avariado. Insistir, com a gravidade de Planchon ou então com o humor de Vinaver, no hiato entre o tempo dramático da consciência *das personagens* e o movimento épico do mundo, tende a transformar-se numa provocação indispensável. Instalar, deliberadamente, o microcosmo numa posição descentrada. Admitir o facto de todo o drama se desenvolver num lugar isolado. Lembrar-nos que nós, espectadores, vivemos individualmente os acontecimentos essenciais da nossa sociedade como exilados do interior.

Estas dramaturgias dão-nos a ver não tanto a proa, mas muito mais a popa da realidade histórica. No prólogo de *Le Cochon noir*, aparecem, fugazmente, alguns jovens partidários da Comuna de Paris. Em seguida, a acção dramática, centrada na aldeia, eclipsa a Comuna. A resposta da comunidade da Ardèche a este acontecimento de grande importância é tão forte quanto inadequada, tão autêntica quanto anacrónica: Carnaval desesperado, cerimônia das Cinzas, reviravolta catastrófica da temporalidade histórica, «GEDEON - Agora vão chegar as nuvens negras e obscuras. Agora vai trovejar espantosamente. Um grande alarido no mundo como se o mundo fosse acabar. Os quatro ventos vão soprar ao mesmo tempo. Todas as casas se vão desmoronar»; «A VIÚVA, na antepenúltima réplica da peça - Tudo regressa à ordem: as raparigas estão mortas. O exorcista foi embora. O pároco será entregue aos padres das cidades. Dizem que em Paris as coisas se estão a compor..».

Quanto à intriga de *Coréens* de Vinaver - o encontro arrojado de um soldado do corpo expedicionário francês com uma menina asiática, e depois com toda a aldeia na expectativa da libertação -, se, por um lado, está menos afastada dos acontecimentos que a de *Cochon noir*, nem por isso se torna menos difractiva. Acção com duplo centro: o microcosmo compõe-se de dois hemisférios - a companhia do soldado Belair perdida nos arrozais, a aldeia indígena -, de duas realidades perfeitamente refractárias uma à outra mas que, em consequência de um erro de orientação do soldado Belair, são brutalmente postas em confrontação. Nesta partitura do microcosmo há aquilo a que Vinaver chamaria um «embrião de montagem». O autor falseou a relação entre espaço interior (que deveria ser representado pela aldeia) e espaço exterior (o espaço da errância do corpo expedicionário estaria vocacionado para exercer essa função). A dinâmica da peça já não é comandada, como normalmente acontece no drama, por um centro irradiante: a oposição entre dois pequenos mundos de igual importância e signos opostos - a comunidade da aldeia e a comunidade militar- mantêm-se do princípio ao fim.

O espaço de *Iphigénie Hôtel* afigura-se ainda mais falseado do que o de *Coréens*. Poder-se-ia esperar que este hotel grego, cujo pessoal e clientela são maioritariamente franceses, condensasse, à semelhança do sanatório de *A Montanha Mágica* ou o hospital de *Pavillon des cancéreux*, as reacções da sociedade francesa ao golpe de Estado de 1958. Ora, em vez de concentrar a informação, este curioso microcosmo dispersa-a. Vinaver criou um espaço inteiramente desagregado: o hotel é um microcosmo estilizado, destituído da sua função tradicional de universalização.

A este desmembramento corresponde, como seqüência lógica do trabalho de sapa da forma dramática, um desvanecimento do conflito. É certo que as *pièces ardéchoises* de Planchon extravasam violência: incestos, homicídios, maldições, invectivas, exorcismos. Mas estes actos convulsivos não implicam uma progressão dramática; não estão organizados segundo uma escala gradativa, mas sim dispersos ao longo de toda a peça; desfiam-se como um rosário de gestos tetanizados, os gestos de um quotidiano privado de história (ou vivendo esta última apenas por via indirecta). Às tapeçarias barrocas de estupro e de sangue, ao "frenetismo" de Planchon, Vinaver opõe o «abafamento» das suas peças: a expressão minimalista de um quotidiano indiferenciado. É possível, no entanto, encontrar em *Iphigénie Hôtel*, uma cadeia de micro-conflitos, análoga às de *La Remise* e de *Le Cochon noir*: explosões sucessivas, semelhantes às de um detonador, com uma existência ordinária, minúsculas peripécias do decurso normal das coisas: rivalidades no seio do pessoal, em torno da tomada do poder no hotel, amores não correspondidos e burlas dos clientes. Os verdadeiros acidentes da vida, com os seus falhados, os seus discretos obstáculos à existência, aproveitam esta letargia da acção dramática para se revelarem.

É bastante claro que, neste caso, a extenuação do drama - através ataques de que são alvo as noções de microcosmo, de conflito e de acção dramática - coincide com a sua regeneração. Longe de trair um consentimento às formas do passado, serve de revelador à trama do quotidiano.

3. Metadramas

Atendendo à subversão eficaz que um Vinaver impõe, desde as primeiras peças, à forma dramática, o esforço de certos escritores para manter intacto o velho instrumento e adaptar as regras da dramaturgia burguesa às exigências do espírito progressista que os move parece quase sisifiano. Tememos que se esgotem nesse esforço. Grumberg, por exemplo, procura salvaguardar nas suas peças - sem dúvida, com a preocupação de fazer com que o teatro continue a dar a impressão da vida - o microcosmo. Café, sala de ensaios ou de redacção, *music-hall* ou oficina de confecção, é das pulsações da vida de uma comunidade perfeitamente unida e homogênea, que ele retira o ritmo das suas obras, e é este meio orgânico, esta espécie de catalisador, que está vocacionado para dar conta do mundo em toda a sua extensão.

Não obstante, a intenção histórica de *Dreyfus*, de *En r'venant d' l'expo* ou de *L'Atelier*, não é despicienda: gueto de Varsóvia e situação dos judeus no mundo, anos anteriores à primeira guerra mundial e questão do anarco-sindicalismo, período da guerra de 39-45 e da Libertação... Mas se, por um lado, Grumberg tem, incontestavelmente, um projecto político, por outro, não concebe a história senão realçando muros de um universo hermeticamente fechado; do mesmo modo, os acontecimentos sociais são apenas procurados nos laços das relações psicológicas de uma pequena comunidade, o mais fechada possível.

Da desproporção entre um microcosmo muito subtil, frágil, e até exótico, e a gravidade dos problemas históricos, da recusa de relativizar ou de desmembrar o microcosmo resulta, em particular em *Dreyfus* e em *En r'venant d' l'expo*, a enfatuação do discurso teatral, Ameaçado de ser engolido e destruído pelo seu mundo oculto, o palco propõe-se ser o Teatro do Mundo. Grumberg tenta disfarçar a insignificância que ameaça o seu universo dramático inflacionando o acto teatral e, nomeadamente, recorrendo ao teatro dentro do teatro. O real, diz o autor, corre o risco de desqualificar o teatro; logo, o teatro contaminará o real. «Se, escreve Jean Jourdeuil a propósito de *En r'venant d' l'expo*, exceptuarmos as duas primeiras cenas passadas nos pavilhões da Exposição universal de 1900, a peça de Grumberg faz alternar cenas de reunião sindical e cenas de café-concerto. A dramaturgia de Grumberg acaba por resvalar precisamente neste aspecto, nesta alternância do *teatro sindical* e do *teatro do café-concerto* colocados um ao lado do outro. Trata-se tão somente de *teatro dentro do teatro*, estamos em terreno conhecido, a história concreta serviu apenas de pretexto para esta astuciosa e irrisória confrontação»⁹.

Astúcia e ingenuidade confundem-se, de facto, nesta diligência. O conflito, a relação intersubjectiva não sendo suficiente para servir de contrapeso à epicização do mundo, a pressão não podendo ser mantida a um nível tão elevado no interior como no exterior do microcosmo, o teatro dentro do teatro, revolução de museu, caricatura de pirandellismo, intervém como último recurso para a volatilização da construção dramática.

Grumberg não é, aliás, o único dramaturgo a ter de tapar brechas num edifício rachado desde a base até ao topo. A partir do momento em que um escritor se propõe obrigar a forma tradicional a suportar uma outra carga - política, filosófica, metafísica - para além da das paixonetas e das infidelidades conjugais a que a sua própria degenerescência a habituou, ela sucumbe. O *Remara* de Rezvani mostra, contra si mesmo, que o drama convencional é um corpo fantasmagórico que se desfaz em poeira no momento em que lhe tocamos. Num quarto, dois amantes, Charles e Lulu, estão atormentados com a presença maléfica, asfixiante, cada vez mais inerte e usurpadora de Karlos, o «Rémora». Esta presença herdada de um Teatro do absurdo, que cruza Camus e Ionesco, não é senão a excrescência venenosa do mal-estar existencial dos dois amantes: «CHARLES - Ele nunca mais vai sair daqui. Tenho a impressão que o desequilíbrio já se introduziu na nossa vida... É estúpido, mas é assim, vejo-nos, a mim e à Lulu, na nossa pequena ilha, com este ser malcheiroso, infecto, ali instalado, no canto, definitivamente... em sua casa!» Nesta pequena ilha, saída directamente de uma comédia americana para entrar numa opereta metafísica, a repetição obsessiva de uma impressão de conflito tem por fim encobrir a ausência de uma verdadeira colisão dramática. A temática do intruso procura tomar o lugar, se não do drama, pelo menos da sua atmosfera: «A presença de Karlos com o seu ridículo agasalho em pele negra, pode ler-se nas indicações cênicas, deve assumir, pouco a pouco, um peso enorme. Durante todo o segundo acto, Karlos tornar-se-á cada vez mais ignóbil, um animal repugnante. Perturbará a circulação no quarto».

Aparentemente, as peças de Grumberg e de Rezvani estão muito próximas do *boulevard*. De um *boulevard* robusto e «social», no caso de umas, delicado e «artista», no caso de outras. Na verdade, permitem-nos, porque não lhes falta nem sinceridade, nem talento, apenas uma reflexão concreta sobre a forma dramática, fazer a anatomia - quase a autópsia - da convenção dramática numa das suas últimas metamorfoses. No final do seu percurso áureo. No momento crucial em

⁹ Jean Jourdeuil, *L'Artiste, La politique, La production*, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1072, 1976, p.267.

que, sem a ajuda do teatro dentro do teatro (Dreyfus, *En r'venant d' l'expo*) ou do romanesco absurdizante (*Rémora*), afundar-se-ia na inexistência. Grumberg, Rezvani e mais alguns autores de interesse menor, são os herdeiros vigarizados do drama burguês. Produzem apenas um discurso sobre o drama (que procurarão tornar o mais implícito, o mais invisível e o mais natural possível), um conflito em segundo grau, um metadrama. As suas peças mostram-nos, em definitivo, a morte das formas que eles próprios utilizam. O que já não ousamos esperar, ao contrário do que acontece com algumas obras de Pommeret ou de Kalisky, é que esta agonia esteja explícita nas peças. Porque talvez tenha sido concedido um prazo às formas antigas, como acontece com os condenados, para que se voltem para si mesmas e pratiquem a sua própria arqueologia.

Todas as peças de Pommeret têm por base um afastamento voluntário entre o drama vivido pelas personagens e a busca histórica e política à qual, divertindo-se à custa destas personagens um tanto miniaturadas, os leitores e os espectadores são conduzidos. O facto de o autor evocar, para tratar a anulação da memória popular pela história oficial, a Comuna de Paris (*Lycée Thiers, maternelle Jules Ferry*) ou o primeiro Maio sangrento da pequena cidade de Fourmies, no norte da França, em 1891 (m = M, *Les mineurs sont Majeurs*), não significa que Pommeret escreva um drama histórico: o drama está descolado da época que questiona. Em *Lycée Thiers, maternelle Jules Ferry*, são jovens dos nossos dias, estudantes do último ano do ensino secundário em Saint-Cyr, que descobrem que, outrora, face aos invasores alemães, os traidores não foram os partidários da Comuna de Paris, mas sim Thiers e os «Jules». Revelação trágica para as suas consciências de herdeiros da classe dominante de que o «programa» (de ensino) os enganou; Paradine, personagem central, verdadeiro catecúmeno da verdade histórica, morre em consequência disso, aos vinte anos. Quanto a Maria Blondeau, a heroína de m = M, uma costureirinha dos anos sessenta, a sua odisséia catapulta-a da França de Pompidou, onde vivia segundo as regras do consumismo e dos media, até ao centro de um episódio oculto das lutas operárias do século passado: o fuzilamento de Fourmies em 1891 - mil e quinhentos grevistas fizeram frente às tropas - transformando-se, simbolicamente, na vítima expiatória do acontecimento.

Mas, as peças de Pommeret que exploram apenas o presente estão, igualmente, relacionadas com esta categoria do metadrama. Pierre Salveur, militante comunista de *La Grande enquête de François-Félix Kulpa* é injustamente acusado de um crime crapuloso que poderá manchar a imagem do seu partido. Ora, os comunistas decidem proteger-se da calúnia excluindo o seu colega de partido. O drama que conduz Salveur à guilhotina é encaixado, por Pommeret, na estrutura de uma fotonovela. Dramaturgia de encaixe: o conflito, o drama parecem, em Pommeret, uma experiência *in vitro*; surgem como uma forma primária encaixada num dispositivo -o metadrama - de investigação histórica e mitológica. E o mesmo acontece, embora com meios muito diferentes, em Kalisky. Nas peças deste último, a relação intersubjectiva, fundamento da forma dramática, fica suspensa e o diálogo, condição para o aparecimento desta relação, surge como se estivesse *gelado*: as pseudo-réplicas das personagens ocultam-se no registo da comunicação; servindo-se dos códigos da linguagem científica, do aforismo, da rememoração de uma lembrança individual traumatizante, da citação, não consentindo ao outro, e mesmo assim só muito raramente, mais do que a esmola de uma interjeição ou de um apelo furtivo, elas constituem um diálogo ilusório.

A vocação de peças como *Jim le Teméraire* ou *Le Piquenique de Claretta* é esgotar, repetindo-o continuamente, o trauma do fascismo ou do nazismo. Daí um discurso que se aproxima do da amnésia em psicanálise, a tecelagem de curtos

monólogos paralelos e de silêncios. Dialogar seria decidir. Ora, a única decisão que as personagens de Kalisky poderiam tomar, figuras totalmente paralisadas do totalitarismo, verdugos em hipotética sobrevivência ou vítimas para sempre fascinadas com os seus antigos mestres, é a de adiar o diálogo para prefigurarem o desaparecimento do seu mundo e dos seus mitos. Jim é o doente cuja cama, vinte anos após o termo do período nazi, ainda está limitada pela presença fantasmagórica de Hitler e dos seus seguidores. As seis personagens de Piquenique de Claretta, que pertencem todas à juventude dourada de uma grande cidade italiana dos anos setenta, revivem, sob a forma de uma noite mundana com laivos de psicodrama, os últimos dias de Mussolini e do seu regime.

O presente assombrado por um passado de catástrofes, de apocalipse ou de remorsos, a vida penetrada pela morte, o drama abrindo-se sobre um trabalho de luto ou de ressurreição, são estas as características do drama segundo Kalisky e Pommeret. Este metadrama provém de um descolamento - no sentido clínico de um descolamento da retina - do drama relativamente à existência das personagens. A forma dramática que representava ainda há pouco o triunfo da vida, a sua condensação, não exprime senão a embolia.

4. A obra híbrida

Ao questionarmo-nos sobre o aparecimento de um teatro rapsódico, ou seja, composto por momentos dramáticos e fragmentos narrativos, acabamos por nos interrogar se a nossa tradição teatral não esconde há muito tempo uma parte refractária à forma dramática, uma parte épica.

Neste ponto, interessam-nos os dramas de Diderot e de Beaumarchais, ainda que estes não constituam êxitos artísticos. Com efeito, estas obras têm as características de um teatro épico nativo: sumário, talvez, mas de acordo com a nossa genealogia estética, social e política. Desde *Le Fils naturel* ou *Eugénie*, exprime-se o desejo de uma emancipação do drama que passa pelo romance. A categoria do romanesco está omnipresente na prática teatral de Diderot. Ela é mesmo a sua fundadora: o «romance», é o estado original de uma peça, o seu material ou, se quisermos, a sua fábula desenvolvida - «Ó meu amigo, quem transformará isto em cenas? Quem dividirá este romance em actos?», escrevia Diderot a Grimm¹⁰. Um século mais tarde, é Zola que, vítima da forma dramática pouco própria para satisfazer as suas necessidades realistas, retomará a idéia de uma contaminação benéfica, tanto no plano estrutural como no plano temático, do drama pelo romance. Para o mestre naturalista, é o alicerce romanesco que garante a uma obra dramática tanto a abertura social como o afastamento relativamente ao cânone ultrapassado da «peça bem feita».

«Acanónico por excelência», é precisamente esta a virtude principal que Bakhtine reconhece ao romance, gênero em perpétua evolução, renovando permanentemente os meios da sua aproximação ao mundo. Bakhtine teoriza, no século XX, a intuição de Diderot e de Zola: o romance, em virtude da sua forma inteiramente livre, pode ajudar a evolução dos outros gêneros, em particular o teatro. «Mas, precisa Bakhtine, a romancização da literatura não significa a aplicação aos outros gêneros do cânone de um determinado gênero que não é o dos outros. Porque o romance não tem qualquer cânone! Ele é acanónico por natureza. É a mais ágil das formas. É um gênero que se busca a si mesmo eternamente, que se analisa, que reconsidera todas as suas formas adquiridas (...) A «romancização» dos outros gêneros não significa a sua submissão a cânones

¹⁰ Denis Diderot. citado por Roger Kempf na sua interessante obra *Didert et le roman*. Seuil, col. Pierres Vives, 1964. pp. 58-59.

que não são os seus. Trata-se, pelo contrário, de se libertar de tudo o que é convencional, necrótico, empolado, amorfo, de tudo aquilo que trava a sua evolução, e os transforma em estilizações das formas caducas.¹⁰¹¹»

Mas os defensores, artistas ou teóricos, da pureza da forma dramática fazem ouvir a sua voz. «O teatro deforma-se. Enche-se de técnicas do romance. Deixa-se contaminar», exclama Copeau. Quanto ao hegeliano-marxista Lukács, não deixa escapar uma única ocasião de vituperar todos os ensaios em prol da romanização da escrita dramática, que na sua opinião é *contra naturam*¹². Ainda que não seja do agrado destes zeladores da virgindade da forma dramática, é empenhando-se nesta via impura da romanização que os nossos dramaturgos têm mais possibilidades de produzir obras novas. Na medida em que a introdução em França, no último quarto de século, da «Grande forma épica do teatro» inventada por Brecht resultou apenas em enxertos estéreis, não será justo aplaudir as tentativas, mais de acordo com a nossa tradição, de alargar o campo da escrita dramática, numa palavra *epicizá-la*, sem que isso signifique imitar servilmente um modelo, ainda que seja o brechtiano?

La Remise, primeira peça de Roger Planchon, que, a pretexto de uma investigação policial - o velho Emile Chausson acaba de ser assassinado -, remexe a existência, durante várias décadas, da família Chausson e da aldeia de La Bourée, é precisamente construída como um romance dramático. Muito antes de o tema da memória popular se ter imposto ao teatro e ao cinema, esta peça tratava a saga de uma dinastia aldeã de Ardèche, a tentativa de sobreviver nessa localidade e depois a diáspora. Aliás, não é unicamente com um romance que *La Remise* compete, mas sim com todo um ciclo romanesco, à maneira de Balzac ou de Zola. Do Inverno de 1923 a Maio de 1954, os nove quadros da peça dão conta dos destinos de três gerações dos Chausson.

Contudo, a aposta só se manteve à custa de um dos equilíbrios mais arriscados. Decepção de não ter, do romance não-escrito, senão uma parca antologia: os saltos, as elipses aparecem menos como decisões do narrador do que como ausências; dispersos, os quadros parecem um pequeno maço de fotos amarelecidas, recuperadas de uma colecção perdida. E, se a peça escapa, indubitavelmente, à «totalidade dramática», sugere demasiado um outro modo de totalização, o do romance do século XIX, para que não lhe seja ingrato o confronto entre o seu projecto espectral e o resultado. Tudo se passa como se o autor não conseguisse conciliar as suas aspirações de dramaturgo épico com uma retórica incontestavelmente hiperdramática. As longas horas dos Chausson vão passando, no espaço de quadros sobrecarregados de informações, de acontecimentos, de microconflitos, como fugidios minutos. O tempo épico, que geralmente combina o presente, o passado e o futuro, converte-se aqui num presente imperceptível. Os quadros estão a rebentar pelas costuras de matéria romanesca contraída. Embora a estrutura geral seja épica, o detalhe continua a ser convencionalmente dramático. Com efeito, a novidade de *La Remise* é certa, mas o processo pouco estável. O mesmo se diga do inquérito policial, que surge na seqüência da morte

¹¹ Mikhail Bakhtine, «Récit épique et roman», in *Esthétique et théorie du roman*, traduzido do russo por Daria Olivier, Gallimard, 1978, p. 472.

¹² A reflexão de Jacques Copeau aparece em «Lê Théâtre populaire», in *Théâtre populaire*, 36, 4.e trimestre 1959, p. 83. Quanto à oposição teórica de Lukács à romanização do teatro, manifesta-se nomeadamente em *Le Roman Historique*, tradução de R. Saille, Payot, Bibliothèque historique, 1965 (capítulo II: «Roman historique et drame historique»). Na verdade Lukács não poderia ser a favor de uma concepção «romanesca» do drama, uma vez que defende, inversamente, uma concepção quase dramática do romance. A prová-lo estão os seus argumentos a favor dos romances balzaquianos, que estabelecem claramente o conflito e cujas descrições são marcadas por um profundo antropocentrismo.

do Velho, e serve de pretexto à rememoração do passado dos Chausson e de elo de ligação entre os quadros: misturando as vozes dos inspectores, das pessoas mais velhas da aldeia, tomadas como testemunhas, e de Gabriel Chausson expirando, perto do seu filho, no hospital, o inquérito cria apenas um recitativo mascarado ao qual teríamos dado *in extremis* cor e natural verosimilhança dramática. No início de cada quadro, uma laboriosa reexposição não faz senão aplicar, nove vezes e não apenas uma, o modelo da dramaturgia clássica: nos momentos em que Brecht teria feito intervir um canto ou um recitativo, ou mesmo um simples título projectado, Planchon procede por alusões anedóticas: para situar, no quadro II, a fábrica que Emile Chausson vai incendiar, evoca-se a galinha que um carro da dita fábrica esmagou...

Em *La Remise*, o narrador recusa trabalhar a descoberto. Apaga-se perante a evocação dramática. É certo que se salientam algumas audácias de construção, algumas rupturas - depois de um quadro em Privas em 1953, um quadro em La Borée em 1950 - mas que intervêm apenas como limite da escrita. Temos a curiosa impressão de assistir a movimentos de câmara e a enquadramentos bastante originais que voltariam sempre a fixar na mesma posição do mesmo estúdio a mesma cena imóvel.

A construção de *La Remise* pode parecer ultrapassada; tem, no entanto, o mérito de revelar um dos destinos do drama: a sua hibridação com o romance. Já nos finais dos anos vinte, o romancista Döblin se espantava, ao defender obras intermédias entre a narrativa e o drama, que se acusasse «uma mula de não ser nem asno nem cavalo»¹³. Essas obras que Piscator levava então à cena podiam, também elas, parecer rudimentares; mas não deixaram de dar o seu contributo para a agitação de um dos fundamentos da estética clássica: a concepção do drama à imagem do corpo com vida. Na sua *Poética*, que poderia, sob vários aspectos, ser considerada como uma aplicação das suas teorias biológicas e do seu *Tratado sobre as partes dos animais*, Aristóteles compara a fábula de uma peça de teatro a um «belo animal»¹⁴, do qual aquela deveria ter a unidade e as proporções. Durante vários milênios, esta analogia fez dogma e acompanhou o progresso do drama. Logo, subverter a estética clássica é prioritariamente intervir nesse lugar metafórico onde se elabora uma concepção organicista do drama. Quer cheguemos lá montados numa mula ou numa outra qualquer montada. A parábola da obra moderna, podemos ouvi-la da boca de Kafka. É a parábola do «Cruzamento»: «Eu tenho um estranho animal, metade gatinho, metade cordeiro. Herdei-o do meu pai. Mas só se desenvolveu quando eu cresci; antes era mais cordeiro do que gato. Agora tem coisas dos dois. Do gato, tem a cabeça e as garras; do cordeiro, o tamanho e a forma; dos dois, os olhos vacilantes e selvagens, o pêlo macio e curto, os movimentos, que tanto podem ser saltos como rastejos».

Perante si mesma, a criatura kafkiana descobre um duplo horizonte: o da sua radical inviabilidade, por não ser identificável e ser quase irrepresentável, constitui, simultaneamente, uma aberração da natureza e um desafio à *Mimesis*; e, ao mesmo tempo, o da sua metamorfose infinita, que, a ser verdade, e sempre segundo o texto de Kafka, «não se contentando com o facto de ser cordeiro e gato, poder-se-ia dizer que queria ser cão». Relativamente ao crescimento fantástico do drama moderno, *La Remise* representa certamente um estado um pouco primitivo.

¹³ Alfred Döblin, a propósito de Drepeaux de Aimé Paquet, citado por Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, texto francês de Arthur Adamov, L'Arche, 1962, p. 61.

¹⁴ Aristóteles, *Poética*, texto estabelecido e traduzido por J.Hardy, Paris, «Les Belles Lettres», 1965, p. 40 (1450 b.); (Poética, tradução portuguesa de Eudoro de Sousa, 3.ª edição. Lisboa, INCM, 1992) (N.T.).

A mula, por assim dizer. Vemos, contudo, esboçar-se, nesta peça, o gesto do autor-rapsodo do futuro. Praticar a vivisseccção. Cortar e cauterizar, coser e descoser, como se da mesma atitude se tratasse, o corpo do drama. Que os primeiros resultados da hibridação sejam modestos, não é muito importante aos olhos desta constatação *a posteriori*: o drama sentia-se apertado na pele do «belo animal»; o seu sangue aspirava a ser misturado.

O romance dramático de Planchon apenas consolida um encontro conveniente, lentamente preparado, entre dois gêneros literários, o romance naturalista e o drama rústico. Mas anuncia hibridações mais vastas; cruzamentos, já não entre gêneros literários historicamente delimitados (classificações demasiado estritas e contingentes), mas entre os grandes *modos poéticos*, que remetem para formas originais e estão dotados de um fundamento antropológico: o épico, o dramático e mesmo o lírico.

Uma peça de Gatti, oportunamente intitulada *La Naissance*, relata um episódio da guerrilha accionada no Guatemala contra o imperialismo americano. Tratando-se precisamente do produto de uma hibridação entre o modo épico e o modo dramático, esta peça consegue mostrar a forma como um homem se pode comportar em relação a outro homem, ora cordeiro, ora lobo. Butch, o militar afro-americano confraterniza com Sombregon, o guerrilheiro negro guatemalteco, no tempo do drama (nas relações entre próximos), mas espanca-o e tortura-o no tempo da história (planos distantes). A alternância dos modos poéticos - neste caso do dramático e do épico - permite ao dramaturgo dar conta da nossa existência como *separada*, como teatro de uma disjunção trágica entre o social e o existencial.

Em Convoi, peça integrada no espectáculo *Vichy-Fictions* de Jean-Pierre Vincent, Michel Deutsch traça o êxodo, em 1941, da jovem judia Hannah Friedmann, acolhida por uma senhora idosa numa pequena cidade do Sudoeste da França, encoberta sob a falsa identidade de Marie Lupiac, depois denunciada às autoridades pelos parentes da sua benfeitora e, por fim, levada pela policia de Vichy. No seio desta obra, a própria protagonista é objecto de uma hibridação: umas vezes personagem individualizada de um teatro intimista, vivendo com a sua protectora uma relação ideal onde não contam nem a idade nem qualquer aspecto social, outras vezes corifeu do poema épico do êxodo. Cruzamento prolífico entre uma personagem singular e uma personagem múltipla. «MARIE, em pânico - Não me deixe sozinha! Não me deixe!... ANNE, vindo na direcção da rapariga - Nunca, Marie... Marie, minha inquietação, nunca te abandonarei... MARIE - Eles separaram-nos / Rejeitaram-nos / Era noite: / Os homens junto ao arame farpado / As mulheres e as crianças junto ao fosso.../ De onde vêm vocês? Eu chamo-me Esther Jablonski. Sou de Berlim. / Eu venho de Varsóvia. O meu nome é Rachel. Rachel Bernheim... / E este é o David. Tem três anos. É o meu filho mais novo /- Eu chamo-me Zelda Lieberman. O meu marido, não ouviram falar do meu marido?

Vi-o cair morto quando o espancavam...» Através desta Hannah-Marie intercalada, o autor tornou-se rapsodo.

Ao contrário de *La Remise, Convoi*, bem como *La Naissance*, não procuram fundir dimensão épica e dimensão dramática. O emblema destas peças já não é a «mula» döbliniana, mas sim o «cordeiro-gatinho» kafkiano, cujas duas componentes animais permanecem sempre *discretas* uma em relação à outra, separadas.

Brecht, cuja obra é contemporânea da Física de Max Planck, iniciou-nos numa estética do *descontínuo*. Primeiro afastamento das concepções organicistas do drama. Será possível considerar, na época das manipulações genéticas, uma estética do *descontínuo*? Isto porque a homologia entre a arte e a ciência não é

menos lícita hoje do que o foi há algum tempo, contanto que não nos ponhamos, à semelhança do que fez Jdanov, a confundir-lhes os destinos. Ao organicismo que, apesar de tudo, continua a impor-se (quando Lukács denuncia a «inumanidade» que as tendências narrativas conferem ao drama moderno, o que ele pretende realmente prevenir é o abandono do modelo do «belo animal»), a modernidade responde com o paradoxo da hibridação.

Na verdade, não se trata de, em nome de um qualquer modelo «mecanicista», desumanizar o drama, mas sim de produzir obras *contra naturam* e preferir à imitação rígida da bela natureza a livre variedade dos monstros.

II. O espaçamento do texto

1. O teatro dos possíveis

O autor dramático tradicional é forçado a recorrer à falsa modéstia: esconde-se sistematicamente por detrás das personagens; ausenta-se do seu próprio texto. Relativamente ao dramaturgo-rapsodo, podemos, pelo contrário, pressentir que, à semelhança dos seus antepassados homéricos, este «está sempre em primeiro plano para contar os acontecimentos» e «ninguém pode abrir a boca sem que ele lhe tenha dado previamente a palavra»¹⁵.

Se, durante a leitura de uma peça, ouço a voz do seu autor, quer esta voz seja límpida ou camuflada, quer me chegue directamente ou através de um intermediário, sei, antecipadamente, que a representação não será clara. Esta voz é perturbadora: do teatro, da ficção. Ela conta-nos o modo como o autor apreende o mundo. Melhor ainda, esta voz está à escuta. Faz-nos sair, ao autor, ao actor e a mim, do solipsismo em que o velho teatro nos tinha encerrado. Esta voz, que transforma o autor em «sujeito épico», é contígua ao teatro e à realidade; percorre os caminhos mistos da arte e da vida. Além disso, detém o poder de suspender e de retomar o desenvolvimento da peça: engrena e problematiza. Desenrolar uma ficção é sempre um gesto um pouco teológico, inseparável de um vislumbre de certeza. Esta voz será, portanto, a necessária contrapartida de *questionamento* à soberania do *ficcionamento*.

Falar na primeira pessoa, tornar a ficção transparente e centrar a narrativa teatral na sua própria subjectividade de autor, é o risco que assumem Armand Gatti ou André Benedetto. Em *Gerónimo*, peça sobre a reacção do colonizado, agrupando os destinos dos índios da América nos finais do século passado e do povo occitano no século que agora finda, a fábula centrada no chefe apache é apanhada numa meditação de Benedetto sobre a regeneração do teatro épico: «GERÓNIMO - Nasci no desfiladeiro No Doyonh, no Arizona, em Junho de 1829. Foi no país que se estende a montante do rio Gila que cresci. Esse território era a terra dos nossos antepassados e...

«Porque é que vais contar essa história? O que é que ela tem a ver com a tua? O que é que ela tem a ver com a nossa? Não há nada que possa ser comparado. Nós não somos Apaches.

«Mas é exactamente como se fôssemos!

«Estás a exagerar. Tudo isso faz parte da História Antiga. A terra gira e o tempo passa. Tudo evolui. O mundo corre. Olha à tua volta.

«Se olho à minha volta, apercebo-me de que está tudo mal, este mundo corre em direcção ao seu próprio fim.

¹⁵ Goethe. «Notas» de Diwan, citadas por Gérard Genette in «Genres, types, modes», *Poétique*, 32, novembre, 1977. Seuil, p. 417.

«E tu fazes marcha atrás com essas histórias de índios, velhas e bafientas. Vê o que fazem os agricultores, os operários igualmente espoliados que confraternizam nas fronteiras sem distinção de etnia ou de cultura. Todos esses Gerónimos espalhados um pouco por todo o lado, neste país...» O solilóquio do dramaturgo-actor recorta a história de Gerónimo e cria várias aberturas na ficção histórica onde a realidade contemporânea se poderá lançar: ao lado do velho Gerónimo, transformado em refém da sociedade norte-americana, o rapsodo Benedetto convida os Occitanos de hoje, eles próprios colonizados: um velhote de Avignon, depositário de uma tradição provençal agonizante, o operário «Jérôme» da S. N. I. A. A. S., etc.

Em *Passion du Général Franco par les émigrés eux mêmes*, de Armand Gatti, temos um outro exemplo esclarecedor da intromissão da voz do dramaturgo nas vozes das diferentes personagens. Datada de 1968, a primeira versão de *Passion...* era constituída por quatro trajectos de emigrantes espanhóis que se iam cruzando ao longo da peça para evocar o calvário de uma Espanha disseminada pelos quatro cantos do mundo. A reescrita desta obra em 1972 faz lembrar, antes de mais, uma tempestade de rasuras, um gigantesco «trancamento» no texto original. O autor esforça-se por comprometer a lógica e o equilíbrio dos itinerários. Muitas das novas réplicas são epitáfios para os diferentes «trajectos»: MATEO - tecendo uma consideração sobre o trajecto Kiev-Krasnoiarsk - «Encontramos, apenas, uma espécie de ficção científica político-ibérica, agarrada à alunagem de um foguetão soviético...»; DOLORES - «Sobre esta frase desapareceu no trajecto Toulouse-Madrid»; JOAN - «Marino, estás de guarda a quê?» MARINO - «Ao nosso trajecto...» Os actores, porta-vozes de emigrantes, erguem as histórias imaginadas pelo autor. Dedicam-se a suspeitar, a criticar, a desconstruir a ficção inicial. A peça está encaixada num debate em cujo fim os actores - que proclamam o seu «acordo divergente», que estão «de acordo somente para poderem continuar» - conquistaram, relativamente à fábula anteriormente construída por Gatti, a autonomia definitiva das suas personagens.

A correcção dramaturgica deve-se sobretudo à estrutura coral da nova versão, ao seu ambiente de debate, onde as contradições se multiplicam ao ritmo das progressões geométricas, ao facto de se ouvirem distintamente as vozes de um colectivo de actores através do qual se exprime o povo espanhol no exílio. Nesta peça, o narrador já não é apenas um, é múltiplo: «Agora que esta peça deixou a agitação para entrar no profissionalismo, escrevia Gatti em 1972, parece-nos difícil já não fazer intervir aquela que sempre foi a sua parte mais viva: os Mateo, os Joan, os Martin, os Alfonso, intromissão da voz do dramaturgo nas vozes das diferentes personagens. Datada de 1968, a primeira versão de *Passion...* era constituída por quatro trajectos de emigrantes espanhóis que se iam cruzando ao longo da peça para evocar o calvário de uma Espanha disseminada pelos quatro cantos do mundo. A reescrita desta obra em 1972 faz lembrar, antes de mais, uma tempestade de rasuras, um gigantesco «trancamento» no texto original. O autor esforça-se por comprometer a lógica e o equilíbrio dos itinerários. Muitas das novas réplicas são epitáfios para os diferentes «trajectos»; MATEO - tecendo uma consideração sobre o trajecto Kiev-Krasnoiarsk- «Encontramos, apenas, uma espécie de ficção científica político-ibérica, agarrada à alunagem de um foguetão soviético...»; DOLORES - «Sobre esta frase desapareceu no trajecto Toulouse-Madrid»; JOAN - «Marino, estás de guarda a quê?» MARINO - «Ao nosso trajecto...» Os actores, porta-vozes de emigrantes, erguem as histórias imaginadas pelo autor. Dedicam-se a suspeitar, a criticar, a desconstruir a ficção inicial. A peça está encaixada num debate em cujo fim os actores - que proclamam o seu «acordo divergente», que estão «de acordo somente para poderem

continuar» - conquistaram, relativamente à fábula anteriormente construída por Gatti, a autonomia definitiva das suas personagens.

A correcção dramaturgica deve-se sobretudo á estrutura coral da nova versão, ao seu ambiente de debate, onde as contradições se multiplicam ao ritmo das progressões geométricas, ao facto de se ouvirem distintamente as vozes de um colectivo de actores através do qual se exprime o povo espanhol no exílio. Nesta peça, o narrador já não é apenas um, é múltiplo; «Agora que esta peça deixou a agitação para entrar no profissionalismo, escrevia Gatti em 1972, parecem-nos difícil já não fazer intervir aquela que sempre foi a sua parte mais viva: os Mateo, os Joan, os Martin, os Alfonso, etc... de Toulouse. O trabalho, as discussões que criavam em torno das diferentes fábulas, dos diferentes trajados são tão importantes quanto a fábula em si mesma. Aqui, tudo está colocado no mesmo plano»¹⁶. Isto prova que a palavra daquele que faz a montagem se pode fazer ouvir ao longo de toda uma peça (e não exclusivamente nos momentos pretensamente didácticos), que essa mesma palavra pode ser disseminada, mas prova também que esta palavra não é necessariamente apanágio de um indivíduo, que tem tendência para se socializar. No início, com um grupo de actores; depois, com uma comunidade em luta.

As peças de Benedetto e de Gatti têm em comum o facto de exacerbarem o *gesto da enunciação*. Estes dois autores comprazem-se pondo a nu o dispositivo dramaturgico do texto e da representação. *Pourquoi et comment on a fait un assassin de Gaston D.*, de Benedetto, bem como *Passion du général Franco par les émigrés eux-mêmes*, abrem com um inventário. *Gaston D.*: «Há árvores em vasos / um caixote do lixo cheio de latas vazias e uma vassoura / um bengaleiro / com chapéus e gabardinas / os quémis e os impermeáveis / de dois agentes de passagem (...) E porque não uma indumentária completa de camponês / com o chapéu e a vara / A grande mesa sob a figueira / as mesas pequenas e as cadeiras dobráveis / Temos o material conosco / para a luz e som / e os nossos instrumentos de música /- E a mala com os documentos: / Três livros que apareceram sobre o assunto e são todos contra o velho Gaston / Aqui estamos, então, nos sítios / para discutir o assunto / Mad tu fazes a criada (...)». O mesmo acontece em *Gerónimo*: «Colocaremos aqui a vara onde está pendurado o casaco simbólico do rebelde, tal como se estivesse exposta num museu de artes e tradições populares ou em exibição numa feira; ali, um modelo reduzido de aldeia índia. Entraremos a puxar e a empurrar a carroça de John Whisky, o branco mau da fita, que transporta todos os instrumentos de música e esconde todo o vestuário e adereços».

O inventário é uma anti-exposição. Pode ser retomado a cada instante (e é-o, de facto, muitas vezes em *Gerónimo*. Por exemplo, na sexta cena: «Uma carta da Occitânia sobre uma pele de boi / a carabina e o punhal / Belas roupas de plumas (...) Tenho ainda o cavalo-montanha/um cavalo verdadeiro, eventualmente (...) Espelhos repletos de sol occitano / Sem esquecer a tenda índia / O parque de campismo é Trigano / o teatro é Benedetto»). Não se limita a anunciar o espectáculo, mantém-no num estado de permanente reexposição, controla cada um dos seus movimentos de avanço, cada um dos seus movimentos de suspensão.

Relativamente a Brecht, fica-se com a impressão de que o teatro épico de Benedetto e de Gatti é, diríamos nós, «empurrado» por um motor. «Isso tem talvez a ver, explica Benedetto, com uma espécie de idéia fixa que eu tenho em teatro relativamente à lentidão da progressão da fábula e à sucessão dos

¹⁶ Armand Gatti, «Présentation» de *Passion du général Franco par les émigrés eux-mêmes*, Seuil, 1975. p. 10.

acontecimentos representados»¹⁷. Mas, na evolução que Benedetto impõe ao teatro épico, há muito mais do que uma aceleração, do que uma mudança de ritmo: verifica-se uma maior abertura da peça e um carácter ilimitado na narrativa.

«Território da questão» esta fórmula que extraio de uma das suas peças, *M. Pantaloni*, Benedetto poderia reclamá-la para a estrutura de cada uma das suas obras. No seu teatro, o suporte da escrita (do texto e da representação) é semelhante a uma ardósia mágica. Impelida pela incessante meditação do autor sobre as personagens e sobre a fábula, a dramaturgia progride por hipóteses que se vão substituindo umas às outras, que se vão sucedendo sem nunca se anularem, No início de *M. Pantaloni*, adaptação combinada de *O proprietário Puntilo e o seu enviado Matti* e de *Les Fourberies de Scapin*, um pequeno senhor da Provença quer contratar um motorista. Ora, Benedetto imagina duas cenas sucessivas em que o homem previsto recusa o emprego, e depois aceita-o *in petto*. Do mesmo modo, no fim da peça, em vez de concluir o drama, o autor dedica-se a multiplicar as conjecturas:

«Chegada a este ponto, anuncia um actor, a situação entre o patrão e o empregado tornou-se insustentável. Vamos acabar no bar o que lá começamos. Foi no bar que imaginamos vários inícios, vamos agora tentar imaginar vários fins.

Veremos Hector ser perdoado e continuar como antes. Vê-lo-emos deixar M. Pantaloni e, inclusivamente, veremos Hector a matá-lo. Como nenhum destes fins corresponde às nossas necessidades, ficaremos com um ponto de interrogação.» Nas passagens, o motorista chega mesmo a mudar de nome: Victor, depois Félix Martin, por fim, Hector (sem esquecer Matti ou Scapin).

Na verdade, sob esta aparência anedótica, dá-se uma conversão decisiva no drama moderno: a passagem da ordem *sintagmática* para a ordem *paradigmática*. A obra dramática encontra-se isenta da obrigação de seguir o encadeamento cronológico dos acontecimentos. Ela explora, numa abordagem diferencial e aleatória, as potencialidades de cada situação. Surge, então, um *teatro dos possíveis*, cuja primeira intuição remonta a Brecht; quando este inculcava nos actores a técnica do «não-antes-pelo-contrário»: «o actor descobre, revela e sugere, sempre em função do que faz, tudo o mais, que não faz. Quer dizer, representa de forma que se veja, tanto quanto possível claramente, uma alternativa, de forma que a representação deixe prever outras hipóteses e apenas apresente uma de entre as várias possíveis. Diz, por exemplo, «hás-de pagar-mas», e não diz «estás perdoado», (...) Queremos dizer com isto que o actor representa o que se encontra atrás do *antes-pelo-contrário*, e deve representá-lo de maneira a que se perceba, igualmente, o que se encontra atrás do não»¹⁸. Mas, aquilo que em Brecht estava ainda implícito torna-se hoje explícito. Assiste-se, no teatro de Gatti ou de Benedetto, à radicalização e à transposição para o domínio da literatura de um método de trabalho característico do actor brechtiano.

«Encontro nos antípodas!», lança várias vezes uma personagem de *Gerónimo* para engrenar um movimento de baloiço entre a realidade de Avinhão em 1975 e a realidade dos Estados Unidos na época do genocídio índio. «Porquê *Passion du général Franco par les émigrés eux-mêmes*» interroga Dolorès. «Porque a emigração fez crescer cada pedaço de Espanha - levou as fronteiras até aos quatro cantos do mundo» responde Jamin. A cena recorta, ao som de

¹⁷ André Benedetto (“Entretien avec”), in Jean-Pierre Sarrazac, «L’Écriture au présent ou l’Art Du détour», Travail théâtrale, XVIII-XIX, janv.-juin 1975, La Cite, Lausanne, p.67.

¹⁸ Bertolt Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, 1, tradução de Jean Tailleur, Gury Delfel, Béatrice Perregaux e Jean Jourdeuil, L’Arche, 1972, p. 332-333. (Tradução portuguesa de Frama Hasse Pais Brandão, « A nova técnica da arte de representar », in *Estudos sobre teatro*, Lisboa, Portugalíia editora, s/d, p. 132). (N.T.). Bernard Dort foi o primeiro a falar de uma dramaturgia dos possíveis a propósito de Gatti, nomeadamente em *Théâtre réel, essais de critique*, 1967-1970, Seuil, Pierres Vives, 1971, p.24.

constantes interpelações, o território de uma questão que se quer política, filosófica, existencial. Quanto à narrativa teatral, organiza o inventário das hipóteses e faz variar os possíveis.

Em cada momento da nossa existência, somos barqueiros de fronteiras, emigrantes. Adolescente intimado a entrar na vida mas que tropeça na entrada, velho a quem a sociedade recusa o estatuto de veterano e depois deporta para um hospício qualquer... Talvez, hoje, se esteja a desenhar uma dramaturgia das passagens: uma dramaturgia do trânsito, que deixaria resvalar algo entre o nosso presente e o nosso futuro; uma *dramaturgia dos limiares* onde todas as eventualidades da nossa vida, reais ou imaginárias, seriam expostas quase em simultâneo para contradizer o insidioso trabalho linear do nosso destino.

No entanto, uma forte suspeição pesa sobre essa dramaturgia. A voz preponderante do dramaturgo-rapsodo não cobrirá abusivamente as vozes das personagens?... Na verdade, a mudança de estatuto da personagem não significa o seu enfraquecimento. O ambiente geral de debate filosófico - a estratégia do questionamento - de *Gerónimo* ou a narrativa policentrada - o «acordo divergente» - de *Passion du Général Franco par les émigrés eux-mêmes* confere a cada personagem uma autonomia acrescida relativamente às entidades psicológicas - aos «caracteres» do teatro tradicional: a identidade de uma personagem-ideóloga, de uma personagem-ponto-de-vista.

Praticar, relativamente a cada personagem, a anácrise e a síncrese, elaborar, cada um, as suas opiniões e confrontar as diferentes opiniões sob o olhar crítico do público, eis a homologia desta dramaturgia com o diálogo socrático. Evidentemente que um passo destes só poderia ter sido considerado a custo de um certo apagamento da paixão pela personagem: «O que visam as minhas questões, assegurava Sócrates a Górgias, não é a tua pessoa, mas a perseguição metódica da discussão até ao seu termo»... Via para um teatro filosófico, um teatro heurístico uma vez mais inaugurado por Brecht, que sonhava, na mesma linha de Diderot, com «situar os diálogos filosóficos num nível vulgar»¹⁹ e que em peças como *O Mendigo e Terror e Miséria do III Reich*, usava, em relação às suas personagens, um rigor quase socrático: considerava-as ideólogas de pleno direito, mesmo que se tratasse de um simples artesão, de um operário ou de uma empregada de limpeza, mesmo que estivessem completamente erradas, à semelhança do S. A. da «Cruz branca».

Se hoje se desenvolve um «teatro dos possíveis», que já existia como tendência em Brecht, ele encontrará meio de se consagrar ao estudo diferencial das opiniões e dos comportamentos na nossa sociedade. Neste aspecto, Benedetto e Gatti nada têm a invejar a Brecht. A subjetividade destes autores é directamente política. Não se alimenta do ego solitário de um escritor mas da combinação discordante das vozes de uma época. Quando Benedetto soliloquia/monologa no interior das suas peças, a sua palavra é plural e anima um verdadeiro debate contraditório. Ao reescrever *Passion du Général Franco*, Gatti delega no coro dos emigrantes o seu próprio privilégio de autor-rapsodo. A este coro, novo motor dramaturgico e humano, Gatti chama «Tribu») Nesta evocação de um passado arcaico, engrena a utopia concreta de um teatro político que já não é assertivo nem dogmático, mas *maiêutico*.

Não gostava Brecht de sonhar com uma «Grande Pedagogia»?

2. O recorte

¹⁹ Bertolt Brecht, *Journal de travail*, tradução francesa de Philippe Ivernel, L'Arche, 1976, p. 410

A la renverse de Michel Vinaver poderia passar por uma simples crônica das dificuldades e da liquidação de uma empresa francesa de cremes de bronzear - Bronzex - associada a uma multinacional de Cincinnati - Sidéral - se não ouvíssemos, no início e no fim da peça, a voz do narrador: «Lembram-se do tempo em que todas as mulheres queriam ficar bronzeadas dos pés à cabeça (...) Ainda guardam na memória aquela silhueta que parecia ter uma graça infinita e o nome Bénédicte (...) Recordam-se da confusão que a sua lenta agonia lançou, semana após semana, na relação que as pessoas tinham com o sol (...) Consideremos a história daquele que era inicialmente um pequeno negócio de família denominado «Os Laboratórios do Doutor Sens», a sede e a fábrica ficavam em Courbevoie, era lá que se fabricava uma gama de pomadas... Conheceu dias felizes e depois um longo período de decadência nos anos sessenta vai sobrevivendo a custo (...) Em 1968 (...) Pierre Aubertin acrescenta ao diagnóstico a necessidade de produtos novos, lança-se sobre a questão dos produtos solares (...) mas faltam fundos (...) a patente é vendida à Sidéral., que passa a ocupar o sexagésimo oitavo lugar na lista das grandes empresas americanas tendo à cabeça David Siderman, especulador financeiro com um faro infalível (...) E o arranque é fulgurante»; «As praias foram ficando desertas, ano após ano (...) No espaço de dezoito meses, setecentas e vinte pessoas deixaram, voluntariamente, a Bronzex (...) a Bronzex? Deveria antes dizer Os Laboratórios do Doutor Sens porque a empresa mudou de estado civil (...) Retomou o seu antigo nome (...) Sidéral passou por uma situação delicada (...) O valor das ações teve uma baixa em queda livre. Numa bela sexta-feira pôs David Siderman na rua entretanto Sid como lhe chamavam não ficou inactivo Faz actualmente Uma viagem à volta do mundo No seu jacto particular à procura de novas idéias de novas aquisições Na próxima semana no regresso de Pequim passa por França (...) Quer dar uma vista de olhos neste negócio do Doutor Sens». As intervenções inaugural e final do autor-rapsodo constituem a jóia homérica da peça. Situam a crônica numa linha temporal de longa duração e, sobretudo, ligam os diferentes planos dramáticos desta obra polifónica - espaço dos quadros da Bronzex, espaço dos trabalhadores da Bronzex, zona dos dirigentes da Sideral Corporation, área doméstica dos espectadores da agonia televisada de Bénédicte de Bourbon-Beaugency, vítima do bronzeamento - como uma espécie de ponto de luva.

Contudo, a voz do sujeito épico nem sempre é tão firme e exacta como nas peças que acabo de evocar. Nas primeiras peças de Michel Deutsch, por exemplo, permanece escondida nas indicações cénicas, quase à margem do texto. Mas estas didascálias, cuja função literária supera os dados puramente informativos, nem por isso causam menos incômodo ao encenador: elas exigem ser proferidas. Assim, no início de *Dimanche*, o sujeito épico está simultaneamente presente e ausente: «Eis aqui uma ampla sala de desporto./ Ali, uma luz tênue cria um refúgio transitório / Também ali, uma miúda frágil faz um exercício de dança na barra / Eu, rodeado de névoa, ouço uma chuva persistente que cai sobre lindíssimos telhados de zinco».

Algumas vezes ainda, e é o caso de *Par-dessus bord* de Vinaver, a voz rapsódica localiza-se no interior de uma ou de mais personagens: M. Onde, professor de etnologia no Collège de France, que narra e comenta, em contraponto, as querelas económicas da empresa Ravoire e Dehaze, e os confrontos, na época romana, dos Ases e dos Vanes (paralelo entre a temporalidade quotidiana e o tempo mítico que voltaremos a encontrar, dez anos mais tarde, em *A la renverse*); e Passemar, chefe de vendas da empresa, substituto evidente do autor, que ocupa um lugar de recitador, ao mesmo tempo que cumpre o seu destino de quadro superior que vê o seu emprego ameaçado: «

. . .estou a chegar ao fim da minha peça e pouco a pouco, penso, enfim, parece-me que ela encontrou o seu caminho, mas é um pouco copiosa de mais por um lado o *handicap* é a idade por outro a extensão e o número de personagens naturalmente não me oporei a alguns cortes mas o que eu gostaria de preservar é esta estrutura que, e não me embaraça nada confessá-lo, fui buscar a Aristófanes (...) com o pequeno anúncio e a peça digamos que lanço, ao mesmo tempo, duas garrafas ao mar».

O discurso de Passemar não é pacífico. Faz correr, ao longo da peça, uma espécie de balbúcio. Podemos mesmo detectar impulsos de delírio: «penso, enfim, parece-me. . .» Corresponde ao que Roland Barthes chama «o índice do texto», que «é, ele próprio, um texto, um segundo texto que é o relevo (vestígios e rudeza) do primeiro: o que há de delirante (de interrompido) no sentido das frases»²⁰.

Desde logo, pouco importa que a intervenção do autor seja explícita ou implícita, porque é a interrupção do desenvolvimento dramático que conta. Ainda que em *Demande d'emploi, Dissident, il va sans dire*,²¹ *Nina, c'est autre chose* ou em *Les Travaux et les jours*, de Vinaver, não se perceba claramente a voz do autor-rapsodo, não se deve concluir que ela tenha sido dispensada, mas sim metamorfoseada em gesto: o gesto capital da montagem. Essas palavras que salientam um momento do texto ou um bloco de réplicas são, assim, a parte inapagável da voz do autor. Numa palavra: a titulação. Um trabalho como este de nomeação era, na verdade, supérfluo num teatro estritamente dramático. Nomear é isolar. Ora, o que é que se pode isolar numa obra que pretende ser uma imitação pura da vida diversa e pluriforme?... Quando, ao contrário, a forma teatral se abre a elementos épicos, a abundância de títulos (para cada grande parte da obra, ou mesmo no interior de cada parte) surge como resposta a uma profunda necessidade Diderot: «Se um poeta meditou bem sobre o tema e dividiu bem a acção, não há nenhum acto ao qual não possa ser dado um título; e da mesma forma que no poema épico se diz a descida aos infernos, os preparativos fúnebres, o recenseamento da armada, o aparecimento da sombra; dir-se-ia, no dramático, o acto da suspeita, o acto da fúria, o do reconhecimento ou do sacrifício»²².

Mas para que servem, ao certo, todos estes baptismos?... O título liberta, no seio da obra dramática, um espaço que já não é o espaço tradicional do acto ou da cena, mas sim o espaço do quadro. A origem desta estética moderna do quadro, à qual o teatro de Brecht deu um grande impulso, encontrámo-la, evidentemente, em Diderot. Mas é principalmente a Strindberg- e, muito paradoxalmente a peças como *A menina Júlia*, que o autor escandinavo escreveu segundo um princípio de absoluta continuidade - que é atribuído o mérito de ter rompido definitivamente com a divisão clássica em actos e em cenas: «Pelo que diz respeito à técnica, tentei, como experiência, suprimir a divisão em actos (...) Já em 1872, numa das minhas primeiras experiências teatrais - *O Fora da Lei* - tentei usar uma forma concentrada, embora sem grande sucesso. A peça tinha originalmente cinco actos, e depois de escrita tive consciência do efeito desconexo e inquieto que produzia. Queimeei o manuscrito e das cinzas surgiu um acto único, bem constituído - cinqüenta páginas impressas - que levava uma hora a representar»²³.

²⁰ Roland Barthes, Roland Barthes par lui-même, Seuil, Ecrivains de toujours. N.º 96, 1975, p 97.

²¹ *Pedido de emprego*, tradução portuguesa de Christine Zurbach, para o espectáculo do Cendrev, com encenação de Luís Varela, 1997; *Dissidente, Só*, tradução de Christine Zurbach e Luís Varela, também para o espectáculo do Cendrev, igualmente encenado por Luís Varela (1983). (N.T.)

²² Denis Diderot. «De la poésie dramatique» in *Euvres esthétiques*, edição de Pierre Vernière, Classiques Garnier, 1965. p 248.

²³ August Strindberg, Prefácio a *Mademoiselle Juli*, L'Arche, Répertoire pour un théâtre populaire, n.º 8, 1957. (Tradução portuguesa de J. A Osório Mateus in *Menina Júlia*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980.) (N.T.).

É ao autor dramático de hoje que compete renovar, em cada nova criação, o gesto simbólico de Strindberg, esse potlatch das formas. Não para retomar a forma concentrada e contínua de Strindberg na época dos seus dramas naturalistas, mas para reinventar peça a peça, o recorte pertinente.

Doravante, a acção dramática assemelha-se a um quadro. Os valores diacrónico de desenvolvimento e de progressão dramática foram suplantados pela noção sincrónica de quadro. A ordem cronológica é desvalorizada em benefício de uma ordem lógica, e passa-se assim de um sistema que imita a natureza para um sistema do pensamento. Através do quadro, a matéria da antiga cena dramática encontra-se, de alguma forma, redistribuída e reorganizada. Já nem sequer é suficiente dizer-se, com Brecht, que o fluxo dramático fica contido, parado, interrompido; trata-se, na verdade, de uma *inversão* do processo de escrita: ao contrário do encadeamento dramático que marcava infalivelmente um avanço da acção e um desenvolvimento dos caracteres, o quadro regista um processo e, através de um movimento recorrente, chega às causas a partir dos efeitos.

Submetida durante séculos - e muito particularmente em França - a uma concepção organicista do drama, a obra dramática poderia, apenas, passar por uma montagem envergonhada. O autor vigiando na sombra os resultados da *Mimesis*: «Os nossos maiores poetas, notava Clément, deixam o mínimo espaço vazio possível entre os actos. Racine, em particular, apressa de tal forma a ligação de um acto ao outro que quase poderíamos representar as suas peças sem interrupção»²⁴. A operação preferida deste teatro neo-aristotélico, que proclamava o horror do vazio, era, evidentemente, a *sutura*. A divisão em actos. Tem cenas constituía, na verdade, um falso recorte, como se tivéssemos disposto na peça esconderijos, em intervalos regulares, para dissimular as fracturas. A extensão regular dos actos e das cenas tinha em vista o mesmo objectivo: criar uma certa uniformidade para preservar a fluidez da «corrente» dramática e a harmonia do «belo animal». «Na verdade, trata-se de sentir, desfrutava Diderot, e tu, tu contas as páginas e as linhas»²⁵. Preocupação bem formalista, de facto. A menos que se considere do ângulo eugénico: conservar no corpo do drama todas as aparências de um bom estado de saúde, sem nunca se preocupar com a sua degenerescência interna.

O drama moderno, esse, já não postula esta conformidade armadilhada com a natureza. Bem pelo contrário, define-se como uma *anti-Physis* e como o lugar de uma montagem, já não envergonhada mas soberana. O recorte em quadros, a titulação, são gestos estéticos determinantes que contribuem para o *espaçamento* do texto dramático. Incorporação das entrelinhas, do vazio, da falta de arquitectura do drama. Enquanto que a cena ou o acto se apresentavam como partes inamovíveis de uma totalidade, orgânica, o quadro é dotado de uma autonomia estrutural. Enquanto que uma cena só existia em função da seguinte, e tinha apenas, em relação a esta última, um valor de aproximação e de preparação, o quadro vale por si mesmo. Enquanto que o acto culminava, invariavelmente, no que Francisque Sarcey chamava «a cena a fazer», o quadro funciona a partir da decepção da cena dramática e admite a sua predilecção pelos vazios da acção.

O quadro, poder-se-ia dizer, é a *cena a desfazer*. Ao contrário do sistema panóptico do teatro dramático - cada nova cena devendo revelar novos fenómenos e anexar a si própria uma porção suplementar desta realidade contínua e homogênea que o teatro clássico pressupõe -, o quadro aposta menos no ganho do que na perda. Aliás, Bernard Dou pôs bem em evidência esta nova aposta, no

²⁴ Clément, *De la tragédie*, citado por Jacques Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1966, p. 213.

²⁵ Denis Diderot, *CEuvres esthétiques*, op. cit., p. 243.

seu estudo de *A vida de Galileu*, de Brecht²⁶. «Grande cena» omitida: a peça deixa em aberto (não escrito) o momento histórico da abjuração de Galileu; e se ela cria um impasse neste episódio sensacional, é precisamente por ele ser sensacional. Mas o quadro virtual da abjuração faz-se acompanhar, na obra de Brecht, de um outro, neste caso, efectivo: a vigília da família e dos discípulos do sábio, a prece contraditória para que Galileu adoptasse a atitude correcta perante a Inquisição. E é apenas no final do quadro e entre bastidores que ficamos a saber da submissão do grande homem. Pela voz longínqua de um pregoeiro...

Não restam dúvidas de que o quadro brechtiano já não pode ser visto hoje como a medida - ou a cesura - ideal. Porque o velho princípio orgânico retoma depressa os seus direitos sobre uma estrutura cuja renovação tem sido negligenciada. Em comparação com os amplos quadros brechtianos, os recortes das peças de Benedetto, de Deutsch, de Vinaver, parecem liliputianos. Podem fazer acreditar num esboroamento da escrita. Na verdade, demonstram simplesmente que o teatro de hoje vive bem com défice crescente de *continuum* dramático. A segmentação e o espaçamento rigoroso do texto não são reconhecidos gratuitamente, mas sim para remediar toda a nostalgia da Figuração. Reinventar, variar, ajustar o recorte do texto dramático, é o mesmo que dedicar-se a um trabalho sisifiano de *desnaturalização*. Prevenir a reconstituição da obra em «pedaço de vida»; preservar o palco contemporâneo de um retorno ao naturalismo. «Espaçar» o texto dramático, é erigir uma arquitectura do vazio. Desconstruir.

No interior deste processo, o termo «quadro» deve, como é evidente, ser entendido de uma forma genérica. Ele abrange uma pluralidade de recortes: quadros *stricto sensu*, mas também «seqüências», «fragmentos», «movimentos», e mesmo «dias» da Comédia espanhola, etc., sem esquecer todos esses recortes essenciais que não têm nome, que permanecem implícitos, mas que, de elipses em interrupções e rupturas, tornam o exterior de um drama moderno tão fracturado quanto o Mar de gelo.

Em *Demande d'emploi*, Vinaver remata a desconstrução do drama relativizando a noção, que até esse momento acreditávamos ser intocável, de *situação dramática*. Esta peça funciona como uma centrifugadora que faria voar em pedaços, que separaria em quantidades discretas a vida familiar de Fage, quadro quinquagenário no desemprego, da sua mulher e da sua filha. Em cada um dos trinta «fragmentos» em que a personagem principal, Fage, se vê simultaneamente confrontado com a mulher e com a filha assim como com uma espécie de inquisidor, Wallace, responsável pelo recrutamento de quadros de uma empresa, o presente, o passado e o futuro dos Fage surgem misturados, transformados em partículas de um movimento browniano. Um novo tipo de montagem é experimentado, onde as réplicas já não se ajustam umas às outras de modo a criar uma situação, onde elas provêm de contextos, de lugares e de épocas diferentes. O diálogo e a acção, cuja descontinuidade é levada o mais longe possível, já só formam uma colecção heteróclita de palavras e de gestos. Os das personagens ao longo das semanas, dos meses que a peça explora. Explosão da situação dramática e desmembramento do indivíduo Fage sobrepõem-se rigorosamente em *La Demande d'emploi*:

«FAGE - Fisicamente em grande forma WALLACE -Nota-se que é de estrutura robusta FAGE - Está tudo pronto, querida, consegui arranjar os vossos dois bilhetes para Londres WALLACE Do ponto de vista nervoso? LOUISE -Ela recusa-se a ir FAGE - Eu mesmo a içarei, do avião, pela pele do pescoço LOUISE

²⁶ Bernard DORT pôs em evidência o inacabamento positivo da peça brechtiana, em particular na «Lecture de Galilé», Les Voies de la création théâtrale, 3, Éditions du C.N.R.S., 1972, p. 11-255

- Mas, querido WALLACE - Do ponto de vista nervoso? LOUISE - Em Orly não poderás passar pelo controlo da polícia FAGE - Dá-lhe um ou dois comprimidos LOUISE - Que comprimidos, meu Deus? FAGE - Os meus nervos são à prova de fogo, é bem preciso NATHALIE - Papá, tenho algo para te dizer FAGE - Diz lá NATHALIE - Vou ter um bebê, papá FAGE - De quem? NATHALIE - De um tal Mulawa.»

Estranhamente, uma peça de Daniel Lemahieu faz eco, na sua composição, de *La Demande d'emploi*. Trata-se de *La Gangrène*, que evoca, numa espécie de *pululamento unanímista*, a perturbação sentida por duas famílias francesas modestas durante a guerra da Argélia. A obra é concebida como uma manta de retalhos onde se justapõem a França e a Argélia, espaço civil e espaço militar, local de trabalho (nomeadamente a oficina onde trabalha a noiva de um militar chamado para combater) e espaço familiar. E os tempos não se misturam menos do que os lugares. O quarto quadro de *La Gangrene* intitula-se, sintomaticamente, «Aqui, algures»: uma oficina de operárias de confecção cruza-se com um hospital militar e as falas das mulheres sujeitas à autoridade de uma «Contramestre» ligam-se, através da montagem, às dos soldados do contingente submetidos ao livre arbítrio do exército. Da complexidade desta peça não nasce qualquer tipo de obscuridade, mas sim uma maior clareza: uma visão mais ampla dos problemas existenciais e políticos das personagens; um verdadeiro mergulho na vida popular francesa no tempo da Guerra da Argélia. Isto porque à dimensão individual das personagens se sobrepõe uma dimensão coral. A «Gangrena» acaba por ser o processo fascisante que, tal como nos mostra o efeito desmultiplicador que a montagem tem sobre personagens e situações em número limitado, ameaça o corpo social francês na sua globalidade.

Optando claramente pela montagem, textos como os de Lemahieu e de Vinaver ultrapassam os limites do micro-cosmo para atingirem, sem nunca caírem na abstracção ou na falsa universalidade, o drama colectivo de um povo.

Aqui, o espaçamento já não se encontra nos intervalos da acção; não marca uma pausa convencional, mas intervém nas réplicas, entre os gestos sucessivos de cada personagem. O escritor, por sua vez, adopta o procedimento que Walter Benjamin defendia recentemente para o actor épico: «espaçar os gestos como um tipógrafo espaça as palavras»²⁷. Se o autor-rapsodo recorta desta forma o corpo do drama, é com o fim de colocar em exergo as palavras e os gestos socializados das suas personagens. Expande-se, assim, um certo gosto pela interrupção.

3. Fábula e montagem

Talvez tenha havido um equívoco na escolha do alvo quando, nestes últimos anos, se instaurou um processo à noção brechetiana de fábula.

«Tudo, pode ler-se no "Pequeno organon para o teatro", depende da fábula, cerne da obra teatral. São os acontecimentos que ocorrem entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e de crítica, e que podem ser por ele modificados (...) A tarefa fundamental do teatro reside na fábula, composição global de todos os acontecimos-gesto, incluindo juízos e impulsos. É tudo isto que, de ora avante, deve constituir o material recreativo apresentado ao público». Com esta afirmação, Brecht acaba por expressar o seu acordo relativo com a *Poética* de Aristóteles - «A fábula é assim a origem e como que a alma da tragédia» -, uma vez que para o autor a fábula está menos dotada do poder de

²⁷ Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, tradução de Paul Lavau, Maspero, Pettie collection, 39, 1969, p. 26. («O que é o teatro épico?», in A. V - Teatro e vanguarda, seleção de textos e tradução de Luz Cary e Joaquim José Moura Ramos, Lisboa, Editorial Presença, 1970, p. 50).

fazer progredir a acção do que do poder de a retardar. Remetendo, diríamos nós hoje, para um «teatro dos possíveis». A atenção que Brecht dedica á fábula está, incontestavelmente, ligada a uma preocupação de montagem, nos sentidos estético e político da palavra; «A fábula, precisa a «Adenda» ao «Pequeno organon...», não corresponde apenas a um desenrolar de acontecimentos retirados da vida comum dos homens, tal como se pudessem ter acontecido na realidade. São procedimentos ajustados nos quais se exprimem as idéias do inventor da fábula sobre essa mesma vida»²⁸.

De tal modo que somos levados a interrogar-nos sobre o pretense abandono actual da fábula. Será a posição brechtiana que agita Vinaver quando confessa: «Já não conseguia justificar a mim mesmo a opção da fábula como ponto de partida. Uma história, toda e qualquer história a que me tentasse agarrar, parecia não ter justificação. Estava a viver uma verdadeira crise da fábula?»²⁹ Não estaremos a confundir *fábula* e *continuidade dramática*? A reduzir a *fábula* a um «fabulismo» estreito reagrupar numa só entidade aquilo que para os formalistas russos era designado por dois termos distintos: a *fábula*, ou seja, o material da obra disposto segundo uma simples ordem cronológica, e o *assunto*, ou seja, esse mesmo material depois de «montado» e liberto da anterior cronologia? A recusa da herança da fábula brechtiana, que muitos autores contemporâneos têm feito questão de assumir, não deverá, em definitivo, ser entendida como um recuo perante certas cláusulas apócrifas do testamento, em particular a do desenvolvimento linear da narrativa e de uma fábula censurada pela montagem?

Que Lukács tenha sido defensor de um «fabulismo» dos mais limitados, é, pelo contrário, uma evidência. Para este autor, quer se trate de teatro ou de romance, o único procedimento lícito é contar. Contar através de acções, no caso específico do drama. Quanto ao método descritivo, é considerado «desumano». «É unicamente graças à fábula, resume Lukács, que os traços realmente humanos, individuais e simultaneamente específicos, de uma personagem, podem tornar-se animados e vivos, enquanto que a monotonia da exposição puramente descritiva do tema não oferece qualquer possibilidade de representar seres humanos desenvolvidos e individualizados (...) Na falta de uma, fábula, os homens transformam-se, quase sem excepção, em figuras episódicas de quadros estáticos»; «o método descritivo é desumano. O facto de se manifestar (...) na transformação do homem em fragmento de natureza morta, é apenas e somente o signo artístico da desumanização»³⁰.

O drama, segundo a proposta de Lukács, prefigura o encontro de uma grande fábula exemplar e de personagens típicas. O terceiro excluído é a montagem. Ora, veremos mais tarde que o projecto realista dos autores contemporâneos, acabaria por não se contentar com personagens que surgiam, logo à partida, como um "Imago" ou outras figuras exemplares.

Os nossos dramaturgos gostam de partir do banal e do atípico. A fábula exemplar parece-lhes um instrumento demasiado pesado para permitir a exploração do nosso presente histórico. Para eles, contar deixou de ser suficiente. Tratar-se-ia muito mais de dar conta da resistência do mundo contemporâneo à estruturação sob a forma de narrativas preconizada por Lukács. A montagem é

²⁸ Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, tradução de Jean Tailleur, L'Arche, Travaux 4, 1963, p. 88 e p. 109 (tradução portuguesa de Fiamma Hasse Pais Brandão in *opus cit.*, p. 204 ; excertos do «Pequeno organon para o teatro» e da «Adenda ao Pequeno organon» estão também publicados em português in *Estética teatral*, textos de Platão a Brecht, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, pp. 485-491, tradução de Helena Barbas).

²⁹ Michel Vinaver, numa conversa com Emile Copfermann, *Travail théâtral*, XII, Verão 1973, p. 169.

³⁰ Georg Lukács. Raconter ou décrire, in *Problemes du réalisme*, texte français de Claude Prévoist et Jean Guégan, L'Arche, Le Sens de la marche, 1975. p.169.

não só introduzida como acaba também por intervir desde o início no acto criador: como embargo parcelar da realidade, como perfuração e extracção do material documental. Pensamos em Vinaver que se reencontra «escavando um pouco à sorte a massa dos materiais que lhe interessam» e que vê em cada peça um «estaleiro de escavações». Ou em Benedetto que, para escrever *Gerónimo*, vai beber abundantemente às *Memórias* do grande chefe índio. A obra dramática já não é essa espécie de alambique que sublimaria o real num concentrado de actos exemplares e de personagens típicas; doravante, pressupõe a heterogeneidade do material elaborado e do material bruto - uma *miscelânea*.

Por outro lado, quando vê representar uma peça contemporânea, o espectador já não se contenta em reconhecer um estilo e reter uma história; ele entra, também, na inteligência da montagem. Contar apenas uma peça de Deutsch, de Lassalle, de Vinaver ou de Wenzel sem cair na anedota, constitui um verdadeiro desafio. Para evocar convenientemente estas peças, não basta reconstituir-lhes inocentemente a história. Não se pode fazer a economia da montagem. É precisamente contra isto que se insurgem estes autores, atribuindo-lhe indevidamente o nome de fábula: uma intriga linear e a homogeneidade como ponto de partida, que, ao mesmo tempo que pretendem dar uma imagem «viva» dos homens e da sociedade, constituem um obstáculo à montagem. A culpa, de facto, não recai sobre a fábula, mas sobre o *hermeneutismo* estreito defendido por Lukács.

A montagem é finalmente reconhecida como a força produtiva que recorta e espaça o texto.

Relativamente ao autor dramático que aposta no espaçamento dos quadros, Lukács afirma ainda que este «obtem quadros independentes que, do ponto de vista artístico, não têm mais ligação entre si do que os quadros pendurados num museu»³¹. Não é de estranhar que um defensor do organicismo, do vitalismo e do fluxo dramático defina a montagem como mutilação e a dramaturgia em quadros como um sistema descosido e estático. Mas se este teólogo marxista tivesse pensado no percurso das cruzeiras das igrejas, teria tido a sua primeira lição de montagem e teria sido sensível à relação dinâmica que existe entre os catorze quadros pendurados. Algumas peças actuais, onde é notória a influência do (Stationendrama expressionista ou, recuando mais atrás, do teatro medieval, têm, aliás, alguma relação com uma dramaturgia em estações: caminho da cruz, Paixão, peregrinação ou cruzada. Estas formas são ainda habitadas de forma ímpia: tal como no *Ulisses* de Joyce se reconhece a estrutura da missa.

La Madone des ordures, de André Benedetto, subverte o modelo do caminho da cruz. Família do campo espoliada pelo Crédito Agrícola: errância no delta do Rhône da Mãe occitânica e dos dois «miúdos»; paragens em todos os lugares onde o presente, interpelado por um passado e um futuro antinómicos, fica suspenso no terror: Saint-Gilles, onde Raymond VI, conde de Toulouse, repete, para os turistas de hoje a sua humilhação perante o poder central; Saintes-Maries-de-la-Mer, onde o Mediterrâneo rejeita o cadáver de um «mobilizado» da guerra da Argélia; Fos, onde o pastor autóctone e o trabalhador imigrante se submetem à autoridade capitalista. E a metáfora litúrgica não se limita às grandes linhas da narrativa; ela atinge o mais pequeno detalhe: «A MÃE - No segundo dia de viagem /A mãe maravilhada visita /A fachada de uma igreja romana (...) A EMPREGADA - o tema geral desenvolvido no cimo dos três pórticos é a vida de Cristo /À direita, a crucificação /A MÃE - Uma vida inteira resume-se a meia dúzia de coisas»... o recorte em estações activa a espiral do tempo e Joan, filho de Mère-Madone e ele próprio um pouco trovador, ajoelhando-se perante Saint-Gilles, no segundo dia de

³¹ Ibidem, p.153

viagem, em 1975, torna-se Ramon, Conde de Toulouse, no dia 18 de Junho de 1209. O espaçamento tem, igualmente, em conta as estruturas temporais da peça e organiza-se em *gesta da memória*.

«Uma cruzada com um calvário (interminável) e dezenas de milhares de cruces - é uma paixão - uma paixão à dimensão de um povo», proclama uma personagem de *Passion du Général Franco*. Esta Paixão profana da Espanha exilada abala também as noções de tempo e de espaço. Evoluindo em *espaços mentais*, convenção essencial do teatro de Gatti, as personagens estão a todo o momento preparadas para uma travessia do seu passado e do seu imaginário colectivos, a guerra de Espanha. Luís, emigrando para a Alemanha Ocidental à procura de trabalho, atravessando o Sarre num comboio nocturno, encontra, aquando de uma paragem imprevista, a antiga divisão Azul à qual o seu pai linha pertencido até à morte, combatendo os bolcheviques. Joaquim, em Havana, declara o seu amor a Soledad; mas, sobre o *pivot* que constitui a presença dos milícias cubanos (que «se parecem com os nossos milícias como se fossem gémeos»), a aparição da histórica coluna Durrutti envolve a cena dramática. Soledad, no barco que a leva para o México, encontra a sua mãe fusilada pelos franquistas no preciso momento em que ela própria acabara de nascer. Na acalmia da cena histórica, as personagens continuam o diálogo no presente.

Iniciativa antiretrocasso: o presente não vai visitar o passado, tal como um doente não vai visitar alguém que goza de perfeita saúde. A fábula de *Passion du Général Franco* (ou a da *Madone* des ordures) entrelaça os fios da história com os do quotidiano. A montagem surge, uma vez mais, como o melhor antídoto contra o naturalismo. Mantém aberto o confronto entre o presente e o passado e previne a conversão estática da fábula em «pedaço de vida» ou em «pedaço de história».

Às vezes - e particularmente nas dramaturgias do quotidiano, nas quais é tanto mais necessário exorcisar o naturalismo quanto a matéria das peças é retirada da hulha da existência - o espaçamento pode tender para a dispersão. Constituída por nove cenas breves e desunidas, *Dimanche* de Michel Deutsch é uma peça em estado de dispersão. Nela seguimos, com uma percepção que desafia a cronologia, com uma impressão de simultaneidade estelar entre os diferentes momentos do drama, o folguedo de um grupo de majorettes convertendo a energia sexual em passo cadenciado, o desvario de um casal de operários de certa idade, pais de uma jovem majorete que lhes vais escapando em circunstâncias perigosas, o esgotamento e depois o definhamento desta adolescente, Ginette, o suicídio do noivo, um jovem desempregado, enfim, a instauração de um tribunal popular para julgar a direcção das Minas de carvão locais. Entre estes súbitos momentos hiper-realistas da vida de uma povoação do leste da França, existem apenas laços frágeis, banais, acidentais. Mas uma corrente atravessa a peça, acelerando sempre até provocar -naquele domingo mítico que deveria, com a realização do desfile, coroar as majorettes, mas que acabará por impor o tribunal popular - o revés trágico e o desastre das jovens,

Dimanche inventa uma espécie de *shadow theatre* cujas cenas sucessivas representam menos a concretização de uma realidade do que a sua fuga ou a sua decepção: o grande desfile dominical, momento conclusivo dos diferentes ensaios realizados, é substituído *in extremis* por uma sessão de tribunal popular que acontecerá fora do palco. Da mesma forma que os excessos gímnicos e fantasiosos (tornar-se na majorete ideal) provocam a esquizofrenia de Ginette, assim a dispersão dramática cria fantasmas no corpo do drama.

Com *Dimanche*, atingimos o limite de um teatro hiper-realista onde o espaçamento nos dá conta da distância irreduzível entre o quadro cénico e o real, e a ausência a representar. Já não há apenas interrupção entre as cenas, mas sim

uma espécie de adiamento no tempo e no espaço em cada uma delas. Graças ao efeito de montagem, os diferentes momentos dramáticos encontram-se colocados numa esfera acronológica. Libertando-se do condicionamento lógico-temporal, a peça de Deutsch libera duplamente o espaço do quadro: da tutela do real-referente, que está sempre na origem do equívoco naturalista; de uma disposição por seqüências sucessivas, sempre disposta apagar o recorte e a reconstruir a continuidade dramática.

Mas o espaçamento, ainda que extremo, nunca corresponde a uma dissolução da fábula. La *Demande d'emploi*, de Michel Vinaver, uma das peças mais ousadas no plano da montagem, conhece momentos de acalmia durante os quais as personagens parecem fazer um balanço relativamente à fábula: «FAGE - Não te preocupes querida / LOUISE - Eu não me preocupo mas vejo o que resta das nossas parcas economias / FAGE - Tenho muitas esperanças / LOUISE - Essa brincadeirinha / FAGE - Acho que vemos o fundo do túnel / LOUISE - O que ela nos vai custar / FAGE - Chut!» A história volta a juntar-se: a gravidez de Nathalie, a vontade dos pais em fazê-la abortar, em virtude de a criança ser fruto dos amores de Nathalie e de um companheiro negro, estão situados na perspectiva do desemprego persistente de Fage. Breves momentos devolvidos à enunciação da fábula, aqui assinalado pelo «Chut!» de Fage, como se nos quisesse lembrar que não podemos abandonar-nos assim, durante muito tempo, a este enunciado ingênuo e que é urgente, para o sentido, retomarmos o ritmo intenso da montagem.

Transgredir o «fabulismo» linear, optar pela repetição em detrimento da progressão, pela variação em vez da variedade, não resulta de uma tentativa formalista, mas sim de uma necessidade da época que atravessamos. As grandes narrativas orais, as narrativas fundadoras, os mitos, calaram-se. Vivemos os tempos de saturação do *galreio*, onde se tornou impossível retomar qualquer discurso de verdade ou de exemplo. A ilusão universalista de um Lukács, pensador do século XIX mais do que do século XX, prescreveu. A única possibilidade de compreensão que nos é ainda proporcionada consiste na repetição infatigável, até conseguir criar na sua obscuridade a diferença de um sentido, daquilo que ouvimos, daquilo em que imergimos permanentemente.

Em contrapartida, o perigo de ver a opacidade e os ruídos do mundo obscurecerem o trabalho artístico está mais presente do que nunca. Para isso, bastaria apenas abandonar a montagem ao funcionamento de uma mecânica que se descontrola, de uma balbúrdia vanguardista inútil. Com o objectivo de prevenir o teatro contra esta vã agitação, a fábula, no sentido brechtiano que invade simultaneamente a arte e a realidade e que constitui o bem comum do actor e do espectador, será sempre, útil. A fábula é a instância de controlo do real sobre a ficção, e não uma forma de vetar a montagem. É também ao fazer o exame da fábula, ainda que esta seja mínima nas peças contemporâneas, que a montagem se documentará politicamente, tornando-se assim socialmente produtiva.

4. Fora, dentro

Aparentemente, assistimos, hoje, a um estreitamento do espaço do drama. As peças mais recentes desenrolam-se freqüentemente num espaço limitado: apartamento, quarto, escritório, espaços privados. Ou, em última instância, como acontece em *Les Travaux et les jours*, de Michel Vinaver, num local quase familiar da vida profissional: o serviço «pós-venda» de uma empresa, cujos cinco empregados mantêm entre si relações verdadeiramente privadas e mesmo íntimas. Mas esta concentração do espaço do drama moderno no universo

doméstico também não resulta sem um espaçamento. Porque o universo doméstico não é convocado na sua unidade e no seu fechamento, mas sim na sua dispersão: os objectos-referência da vida de interior são recortados sobre um fundo de *deserto*. A mesa, a cama, as cadeiras, todos estes troféus do conforto familiar encontram-se espalhados. Na encenação de Chéreau, a casinha de campo de *Loin d'Hagondange* estava reduzida a algumas peças de mobiliário enquistadas numa vasta paisagem árida de colinas. Adivinhava-se, desde o início, que aquela paisagem doméstica ia devorar o triste recolhimento de Georges e de Marie. Levantamento da situação de *huis clos*: o espaço doméstico é discutido no palco do mundo; o lugar privado é submetido a um desmembramento e a um espaçamento. A compreensão deste lugar paradoxal onde nós estamos, simultaneamente, dentro e fora desse composto de interior e de exterior, necessita de um regresso a vanguarda dos anos cinquenta e ao seu espaço metafísico. Os elementos primordiais do espaço do quotidiano, devemo-los, de facto, aos autores do Teatro dito do absurdo: ao tema beckettiano da desertificação e do pseudo-refúgio; à estranheza mortífera da rua e da cidade nas primeiras peças de Adamov - espaço dos saques e das mutilações, espaço de lixeira onde a vida se transforma em desperdício; à ameaça, característica do teatro de Ionesco, de uma invasão e de um sufoco provocado pelos objectos familiares.

Do mesmo modo que as personagens do teatro burguês mantinham com o espaço e os objectos que estavam à sua volta uma relação de confiança, fundada sobre uma capacidade constante de apropriação, as personagens das primeiras peças de Adamov evoluem num espaço minado, ao mesmo tempo familiar e ameaçador. O lugar doméstico converte-se num *no mans land* metafísico que reflecte o medo e a solidão ontológicos das personagens. Neste universo onde a estranheza é lei, o destino dos dois «anti-heróis» de *La Parodie* - ambos apaixonados pela inacessível Lili - esgotam-se, repisando-se. O primeiro, designado por «L'Employé», estafa-se a percorrer em passo de corrida, na busca de uma felicidade fantasiosa, uma cidade tão labiríntica quanto os corredores de *O Processo*: «Já não se vê muito bem. De qualquer forma, ainda não é noite, ter-me-ia apercebido. Levanta-se e dá alguns passos em direcção ao fundo. Não reconheço nada. Contudo, não estou a sonhar. Esta rua não se parece com nenhuma outra. Toca, timidamente, à porta de uma casa. Ninguém responde.» O segundo, gêmeo linfático do precedente, designado simplesmente por «N», está permanentemente estirado no palco, como um resíduo qualquer, à espera de Lili, até que os homens da limpeza retirem o cadáver.

Mais claramente ainda, o palco beckettiano apresenta-se como um *Despovoador*: «Entrada onde corpos vão procurando, cada um por si, o respectivo despovoador. Suficientemente ampla para permitir procurar em vão. Suficientemente limitada para que toda a fuga seja vã.» É o espaço da clausura e do trânsito, da vagabundagem imóvel: «Instala-te ali, no escuro, encostado às almofadas - e vagabundo» (*La Dernière bande*³²). O lugar retirado e o espaço infinito transvasam-se indefinidamente e mutuamente: «Passei a porcaria toda da minha vida arrastando-me na lama! E tu vens falar-me de paisagem! *Olhando furiosamente em volta*. Olha bem para esta porcaria! Nunca daqui saí!»³³ (*En attendant Godot*). Finalmente, com Ionesco, o espaço, privado explode sob a pressão dos objectos que nele proliferam. A quarta parede naturalista volatiliza-se,

³² *La Dernière bande, ou Krapp's Last Tape*, na versão inglesa, foi diversamente traduzido em português por *A última gravação* (Luís de Lima, 1961; Rui Guedes da Silva, Lisboa Arcádia, 1964; Luís Francisco Rebello para Mário Viegas). A última bobina de Krapp (ainda Luís Francisco Rebello para Mário Viegas, 1986) e *A última banda de Krapp* (Mário Viegas, 1993): num estudo recente (*Falar no Deserto: Estética e Psicologia em Samuel Beckett*, Lisboa, Edições Cosmos, 2000, p. 48a), Armando Nascimento Rosa prefere *A última fita de Krapp*. (N.T.)

³³ Tradução de Paulo Eduardo Carvalho. (N.T.).

e as outras três também, logo a seguir... «No primeiro movimento, nota a este propósito Bernard Dort, a vanguarda é uma dissociação dos elementos (imbricados uns nos outros e por isso quase indelimitáveis), que constituem a cena burguesa. (...) A vanguarda abate este estuque de cumplicidade que une as coisas umas às outras para, a partir delas, criar uma sala, um quarto onde o espectador se sente como «em sua casa»³⁴. Em suma, um descondicionamento do espaço teatral burguês.

Toda a evolução do drama moderno poderia ser lida, do ponto de vista do espaço, como uma crise *do interior*. Crise da qual Tchekov foi o arauto: «Lembre-se que nos nossos dias, escrevia ele a Meyerhold, quase todo o homem, mesmo o mais saudável, não experimenta em lado nenhum uma irritação tão acesa como a que vive em casa, no seio da sua família, uma vez que a falta de harmonia entre o passado e o presente faz-se sentir primeiro na família. É uma irritação crônica, sem ênfase, sem ataques convulsivos, uma irritação que não é notada pelas visitas, mas que, no fundo, é evidente para as pessoas mais próximas - a mãe, a mulher - é uma irritação, por assim dizer, íntima, familiar»³⁵.

Desde de Tchekhov, a crise, como se pode facilmente constatar, não parou de se exacerbar e o espaço doméstico de se desunir. Do mobiliário da vida quotidiana, vendido no leilão do tempo, nada resta, nas peças de Michel Deutsch, a não ser a peça mestra, o altar sacrificial, o *timele* da vida doméstica: a mesa. Cavalete - ou retábulo - da mulher, lugar genérico de um teatro que explora a vida quotidiana. Mesa e também -ironia acrescentada - *açougue* em *L'Entraînement du champion avant la course*,³⁶ peça que conta, entre outras coisas, a tirania angustiada que exerce, por volta de 1910, um homem, à vez ou simultaneamente - sobre a mulher, mãe de família numerosa, e sobre a amante, dona de um talho. O autor, brincando com os cordelinhos do melodrama como John Cage com um piano de criança, acabará por nos mostrar o *Campeão* a estrangular a amante e culpabilizar a mulher de a ter envenenado com uma chávena de chá. «Cena 1. No talho. Uma mesa coberta com uma toalha branca - abundantemente guarnecida. Maurice come uma coxa de coelho fazendo cerimónias ridículas. Jeanine, em pé, serve-lhe a sopa.» «Cena 4. Numa cozinha. Liliane passa a ferro. Maurice lê um jornal. Ouvem-se gritos de crianças.» Não acabaríamos nunca de enumerar as seqüências das peças de Deutsch ou de Wenzel (de Kroetz ou de Fassbinder) que se desenrolam à volta, debaixo ou em cima, de uma mesa. Aliás, a esta mitologia contemporânea, Michèle Foucher deu a sua mais alta expressão teatral num espectáculo que ela própria realizou a partir de entrevistas. *La Table* de Michèle Foucher, é o discurso plural das mulheres condensado por neste objecto mediúnico da vida familiar, nesta mesa aberta como habitualmente - de submissão e de resistência, de irrisão e de patético - no quotidiano feminino.

A mesa recorta, retalha o corpo-mulher: as mãos, os braços, o busto, as pernas. É lá que ela sente os golpes do trabalho e do «prazer». É lá que, amante ou marido, o homem a atormenta.

Mas raramente nos tornamos assassinos por prazer. Se o «campeão» de Deutsch acaba por matar e manchar a toalha, por converter a mesa em açougue, é porque vigiou demasiado, em virtude do ciúme e da paranóia, a sua qualidade de

³⁴ Bernard Dort, «L'Avant-garde en suspens», in *Théâtre public, essais de critique*, 1953-1966, Seuil, Pierres Vives, 1967, p. 248. («A Vanguarda em suspenso», in AAVV - *Teatro e vanguarda*, selecção de textos e tradução de Luz Cary e Joaquim José Moura Ramos, Lisboa, Editorial Presença, 1970. p. 162).

³⁵ *O treino do campeão antes da corrida*, tradução portuguesa de Helena Domingos, para o espectáculo do Teatro da Cornucópia, encenado por J.A. Osório Mateus, 1977. (N.T.)

³⁶ Anton Pavlovitch Tchekov, carta a Meyerhold citada por Claudine Amiard-Chevrel, in *Le Théâtre artistique de Moscou*, Éditions du C.N.R.S., Le chœur des muses, 1979, p. 175-176.

indivíduo privado, a ordem da sua vida interior, cujos símbolos de degradação se manifestavam continuamente: gritos de crianças, café pouco açucarado e, sobretudo, em casa da amante, pêlos de cão um pouco por todo o lado... As marcas no mobiliário já não são o que eram; o homem está muito perto de perder a sua verticalidade e a sua integridade.

Num fragmento de Paris, *capital do século XIX*, Walter Benjamin evoca a instalação, sob o reino de Luís Filipe, do burguês no seu *interior* que representa desde então o seu «universo» e também o seu «cofre». «Habitar significa deixar marcas»³⁷. Desde há um século a esta parte que a democratização desenfreada das nossas sociedades não consegue, ainda, dar à generalidade da população a realidade desta vida interior. Apenas a ilusão: a vida privada, dos operários e dos pequeno-burgueses, desaparece pouco a pouco, ao mesmo tempo que o dinheiro ao final do mês. Na verdade, Wenzel e Deutsch remetem-nos para a precaução maníaca do burguês do tempo de Luís Filipe: coberturas, estojos, forros. Mas, desta vez, graças ao efeito de uma das mais esclarecedoras prestidigitações, no cofre, já não há nada. No final de *Loin d'Hagondange*, de Jean-Pierre Wenzel, Georges, tendo perdido a mulher, confronta-se com a opacidade, com a repentina insignificância dos objectos que o rodeiam em sua casa, no campo - rádio-gravador, pilhas de Selecções, achas de imitação... Sente medo e quer voltar a Hagondange. No final de *Marianne attend le mariage*³⁸, cobertos com lençóis todos os objectos que poderiam fazer lembrar aos pais - e fazem-no de forma ainda mais veemente - o «desaparecimento» de Chantal e de Marianne, as filhas, sendo que a primeira se suicidou e a segunda abandonou definitivamente o círculo familiar, Andrée propõe a Lucien: «Talvez fosse melhor mudar de casa, ir para um outro lugar da cidade (...) Isto é muito grande para nós, agora».

O espaço doméstico esvaziou-se. Resta apenas a concha absurda. O apartamento familiar activa um processo de despovoamento, cujas máquinas trituradoras do humano têm por nome "a mesa", "as cadeiras", "a TV". As didascálias das últimas cenas de *Marianne attend le mariage* celebram este luto dos objectos: cena 11: «a TV está coberta com um lençol negro»; cena 12: «a cama de Chantal está coberta com um grande lençol»; cena 13: «Marianne sai, a mãe cobre a cama com um grande lençol»; cena 14: «todos os elementos do cenário estão agora cobertos com lençóis, excepto uma mesa, duas cadeiras e uma velha máquina de costura», «Lucien sai, a chuva parou neste momento. A mãe cobre as duas cadeiras, só a velha máquina de costura fica visível no palco».

Representando a vida doméstica dos operários e da classe pequeno-burguesa (a menos que sejam operários que ambicionam ser pequeno-burgueses), exibindo as vãs tentativas do indivíduo-rei para se proteger de uma vida pública mutilante (mesmo no seu apartamento, no lugar pretensamente *desterritorizado* da família), o teatro dá-nos em espectáculo a ruína do homem na sua vida privada. Esta ruína não tem qualquer limite económico estrito e não é exclusiva do conforto burguês instalado na penúria de uma existência operária: se Fage, funcionário do quadro de urna empresa, no desemprego, em *La Demande d'emploi*, espalha, em frente a um cinema parisiense, uma das fortes paixões da sua vida de homem de interior, a sua colecção de cachimbos, este "harakiri" simbólico deve ser considerado como um adeus ao burguês do tempo de Luís Filipe que ele próprio foi, ou que sonhou vir a ser, cujos pais talvez tenham sido, que, de qualquer forma, já não pode ser.

³⁷ Walter Benjamin, *Poesie et révolution*, tradução de Maurice de Gandillac, Denoel. Les Lettres nouvelles, 1971, p. 132.

³⁸ *Mariana espera casamento*, tradução portuguesa de Luís Lucas, para o espectáculo do Teatro da Cornucópia, encenado por Luís Miguel Cintra, 1983. (N.T.)

Marianne attend le mariage e *Dimanche*, desembocam num *algures* que nunca é mostrado: a greve que levam por diante os colegas de trabalho de Marianne, na primeira, o tribunal popular, na segunda. A luta de classes está presente «nos bastidores». A desconstrução do espaço interior - por exemplo, o gesto de Jean-Paul Wenzel de apagar o mobiliário - só adquire total significado na relação com este *algures*. Quer dizer que a perturbação do espaço fechado da vida doméstica não é suficiente para dar ao drama um carácter épico. Será ainda preciso conceber uma dramaturgia em que o *interior* - a cena do casal, da família - seja penetrada pelo exterior do espaço social. Para criar esta tensão, a evocação reiterada, ao longo do diálogo, de um *algures* (a greve das raparigas em *Marianne*) assume, infelizmente, uma dimensão encantatória. Michel Deutsch apercebeu-se disso mesmo, e na estrutura de *Dimanche* geriu um espaço partilhado, quer dizer uma espécie de contenda entre o interior e o exterior, a ordem e a subversão, a legalidade e a legitimidade. Este Ginásio (que faz lembrar um outro, o dos «Lip» em Besançon) do qual os operários expulsaram as majorettes para poderem julgar a direcção da fábrica. Lugar iminentemente simbólico: o tempo ritualizado e fútil da preparação de um desfile de mini-saias militarizadas, o tempo de um domingo alsaciano à moda americana, destinado a celebrar a alienação de uma cidade inteira, entra em colisão com o tempo sincopado de uma luta operária.

III. FIGURAS DE HOMENS

«*TRÍNCULO - Tropeça em Caliban — Que temos nós aqui? Um homem ou um peixe? Vivo ou morto? Um peixe: Cheira a peixe: Um cheiro rançoso e apeixado; uma espécie de badejo, e não do mais Fresco. Um peixe estranho! Estivesse eu agora em Inglaterra, como Outrora estive, e com uma pintura deste peixe, e lá todos os tolos Folgazões largariam as suas moedas de prata: lá este monstro seria Um homem afortunado (...) Com pernas como um homem! E as barbatanas Como braços! E está quente!*»

Shakespeare, *A Tempestade*³⁹

«*E o que era eu? Da minha criação e do meu criador era absolutamente ignorante, mas sabia que não tinha dinheiro, nem amigos, nem nada que fosse meu! Era, além disso, dotado de um rosto odiosamente deformado e detestável; não era sequer da mesma natureza dos homens. Era mais ágil do que eles e conseguia subsistir com base numa dieta mais grosseira; a minha estatura excedia em muito a deles. Quando olhava em volta, não via nem ouvia falar de ninguém como eu.*»

Mary Shelley, *Frankenstein*⁴⁰

«*GALY GAY — Como pode Galy Gay reconhecer Que ele próprio É Galy Gay? Se lhe amputassem o braço E ele o encontrasse na brecha de um muro, O olho de Galy Gay reconheceria o braço de Galy Gay? E o pé de Galy Gay gritaria: é ele?*»

Bertold Brecht, *Um homem é um homem*

1. A personagem criatura

³⁹ Tradução de Paulo Eduardo Carvalho (N.T.).

⁴⁰ Tradução de Paulo Eduardo Carvalho (N.T.).

Para um dramaturgo, *Homem por Homem* não se resume apenas à fábula de uma personagem, Galy Gay, que vai ao mercado comprar peixe e que, depois de ter percorrido todo o caminho, dá consigo transformado numa outra personagem. No capítulo das formas, a *desmontagem* de Galy Gay e a sua *remonstagem* em Jérahiah Jip evidencia a metáfora da necessária desconstrução da personagem individualizada. O tempo de urna personagem de teatro estritamente construída à imagem do homem, parece soprar-nos Brecht, acabou.

Das diferentes possibilidades que se oferecem ao escritor de teatro nas suas relações com as respectivas personagens, duas são bastante conhecidas: ou se apaga completamente perante elas, de acordo com a lei do teatro dramático, na esperança de que estas criações de papel se transformem em seres de carne e osso, perfeitamente autônomos; ou fala através delas e, enquanto autor ventríloco, corre o risco de ser considerado como um mero e vulgar manipulador de manequins. Entre estas duas hipóteses, das quais uma faz da personagem um *analogon* da pessoa humana e a outra fá-la passar à categoria de natureza morta, talvez exista uma terceira que seria específica do dramaturgo-rapsodo: a de uma personagem de um antropomorfismo incerto que o autor acompanharia ao longo do seu périplo teatral, cujas tribulações ele seguira passo a passo e á qual estaria tão indissociavelmente ligado quanto o Doutor Frankenstein à sua Criatura.

A personagem-criatura sai do nada, no início da peça, e ao nada volta, no final. Existe, apenas, de forma paradoxal e só é viável durante o tempo da representação. Ela depende estritamente do seu criador.

A criatura é a essência monstruosa da personagem. Ela é não só despedaçada e recosida, tal como Galy Gay sob os golpes de escalpelo brechtianos, como constitui, também, o objecto de um *mostruário* que a apresenta na sua extrema e insuportável singularidade. Ao longo de *Homem por Homem*, Galy Gay é manipulado, apontado, exibido e utilizado por todas as outras personagens.

A criatura tem grandes e longínquos antepassados na tradição teatral. Caliban, por exemplo, que talvez seja, no teatro, a criatura por excelência. Ponto simultaneamente irreflectido e iluminado da dramaturgia shakespeariana: magnífica contrapartida teatral ao impedimento da coexistência em palco do mundo e da história. E Ruzzante, também. Aliás, «Ruzzante» designa uma criatura janicéfala, um monstro cultural para não dizer biológico: sob este nome teatral, aproximam-se o autor-rapsodo Ângelo Beolco - semi-aristocrata do século XVI - e o seu contemporâneo, o infeliz e miserável camponês de Pádua. Os «Diálogos» de Ângelo Beolco, dito Ruzzante, têm a particularidade de nunca cederem à tentação de elevar o pobre camponês ao estatuto de herói - ou de anti-herói; fundam, antes uma dramaturgia original do pária, do pobre João-ninguém, para a qual o imaginário contemporâneo transfere continuamente a condição de todos os nossos oprimidos sociais: camponeses obrigados a abandonarem as suas terras na «busca» da capital, emigrantes, marginais. Ruzzante não se deixa definir apenas como um anti-Roland, um irmão de Sancho Pança. E, apesar da tendência comum para preferirem a palavra à acção, a retirada ao contra-ataque, não poderemos confundir-lo com Matamore; este último cai num poço sem fundo, em virtude de corresponder a um papel - a feudalidade - que a história não voltará a distribuir; este cai freqüentemente, mas levanta-se sempre, opondo-se firmemente aos seus fantasmas. Ruzzante possui reservas de energia inversamente proporcionais à sua (in)existência civil. Ruzante é, no seu todo, um corpo anti-histórico, uma criatura sem prova nem projecto, o desmentido biológico de uma não-existência e o protótipo das figuras que historicamente, ainda estão por acontecer.

Ruzzante, Caliban e Galy Gay marcam uma linhagem de personagens míticas ou primitivas cuja função é, nem mais nem menos, profética. Dinastia paradoxal de criaturas que estaríamos tentados a assimilar, no seu hibridismo, à animalidade infecunda, ao burro ou à mula. Personagens limitadas por imputações de violação ou de grotesco, impedidas de criarem uma descendência, por todos os Prósperos do universo. Nestas criaturas de humanidade duvidosa encontram--se, no mais profundo do seu corpo, conjugações simbólicas: as promessas de emancipação de uma humanidade que poderíamos supor, reduzida às suas mais ínfimas dimensões, não fosse a sua corporalidade transbordante. Ah Q, a personagem do folhetim de Lusun, *La véridique histoire de Ah Q*, constitui claramente, na versão cénica proposta por Bernard Chartreux e Jean Jourdheuil com o Théâtre de l'Aquarium (*Ah Q, tragédie chinoise*),⁴¹ uma encarnação de Ruzzante e um meio-irmão de Galy Gay. Personagem sem qualquer qualidade, surge, logo à partida, como o exilado do interior de toda a humanidade socializada. E, ainda que não participe na história, ele é o eterno esquecido desta dialéctica do mestre e do escravo que geralmente domina os dramas.

Menos do que um servidor, menos do que um criado e, ao mesmo tempo, infinitamente mais, assim aparece Ah Q na sociedade chinesa da revolução burguesa de 1911: uma figura insensata, uma punhalada na dialéctica histórica de Hegel e de Marx: um escravo sem mestre. «Quanto a Ah Q - escreviam Chartreux e Jourdheuil no Prefácio - personagem popular, as suas raízes devem ser procuradas muito mais nas tradições carnavalescas e grotescas do que na figura do criado expedito, tão ao gosto do teatro europeu desde a ascensão da burguesia. O criado expedito procura apenas sair-se airosamente, de acordo com as opiniões circundantes; a sua visão do mundo é necessariamente mesquinha, a sua apreensão da vida é sempre feita desde baixo, pelo pequeno orifício do binóculo de teatro, a sua astúcia e a sua eloquência servem-lhe, quando muito, para andar à chuva sem se molhar (...). Pelo contrário, na personagem carnavalesca, a criatividade, a generosidade, a criatividade verbal manifestam-se com vivacidade e largueza de horizontes»⁴².

Ah Q vive como parasita no meio da sociedade feudal chinesa e é enquanto tal - parasita ou bode expiatório - que será eliminado no fim da peça, numa paródia à execução por condenação à morte de um contra-revolucionário («É preciso, diz um dos seus carrascos, sanar a peste da bandeira da revolução!»).

Inquilino irregular do Templo da Protecção das colheitas, Ah Q é uma personagem atópica, um excluído do domicílio humano. Alimentado pelos restos das refeições da família Tchao, que domina a aldeia de Weichouang, ele é, literalmente, a criatura fantasmática de tudo o que os outros recusam. Com o objectivo de expiar a sua condição de resíduo humano, Ah Q estaria disposto a devorar-se a si mesmo e a expurgar a vida da sua própria inexistência: «Vai roer-se a si mesmo até aos ossos / Vai, dos pés à cabeça, atingir o seu próprio ventre / E em seguida, comerá o seu próprio corpo. / Nem uma migalha perdida / Nem uma única onda no charco / Os salgueiros tremem de medo como sempre. / A lua que aspira as almas dos mortos não verá senão fogo. / Roído até aos ossos! (*Leva a perna à boca*) Que porcaria é esta de cuecas mal cheirosas? Cola-se ao corpo como a sarna aos cães. Suga-vos o sangue de tal forma e em tal quantidade que acabamos por acreditar que é um pedaço de nós mesmos (...) Não sei se vou conseguir comer-me inteiro. Mas comerei sempre o suficiente para morrer de

⁴¹ *Ah Q.*, tradução portuguesa de Luiza Neto Jorge, para o espectáculo do Teatro da Cornucópia, encenado por Luís Miguel Cintra, 1976. (N.T.).

⁴² Bernard Chartreux, Jean Jourdheuil, "Avertissement" de *Ah Q, tragédie chinoise*, Bourgois, 1975, p.8.

indigestão e para vos chatear em cima da minha própria merda, abundante e malcheirosa, pela primeira vez na minha vida».

E quando, eu próprio, em *Lazare lui aussi rêvait d'eldorado*, peguei numa figura do romance picaresco espanhol para a catapultar, de acordo com a sua trajetória transhistórica natural, para o Eldorado contemporâneo dos trabalhadores (migrados, depressa a vi aterrar nas águas contaminadas de uma cuba, no terreno pantanoso de uma humanidade inclassificável e intocável, e aí juntar todos aqueles a quem Marx chamava já os «Lázaros do proletariado», e ser «explorada», por todos os lugares da Europa, como um animal de feira, um tritão. Lazare tinha-se imaginado pequeno-burguês, rico graças à viagem para a América, mas, tendo sido levado de barco, encontra, no momento de dissolução do corpo que precede a morte, as justas proporções da criatura: «Não se descasca uma cebola com uma foice. No entanto, eu, retiro-me como uma cebola a quem tiraram a casca. Curvo-me aos vossos pés; reduzo-me, para morrer, à minha mais pequena dimensão possível... Vejam cair as minha peles de miséria, as pústulas do Tritão, as crostas do emigrante, as verrugas do pequeno comerciante que eu nunca pude ser. Desfizeram-se neste domicílio húmido...».

Antes de a fazer vacilar no nada, o dramaturgo conduz a sua criatura até ao limiar da bestialidade, paradigma do não-humano. E, contudo, é este ser animalesco que, proporcionando à personagem um envolvimento mítico, permite que a criatura se exprima totalmente. De Jean Genet, Cocteau dizia: «Ele põe os animais a falar. Quero dizer os homens que não têm linguagem»⁴³. A criatura é, na infinita plasticidade do seu corpo, o lugar de uma metamorfose latente, de contornos imprecisos, de uma metamorfose inocente. Só começa a falar, nesta linguagem bestial que liberta uma palavra socialmente interdita, para nos dar a entender que um ser humano se calou ou que nunca chegou a ser ouvido. Neste sentido, as duas personagens de *Ella*, peça do dramaturgo de Munique, Herbert Achternbusch⁴⁴, duas das mais funestas da terra e, de acordo com a metáfora comum, menos seres humanos do que bestas, apresentam-se como renegadas no coração da humanidade: Ella e o seu filho Joseph vivem recolhidos num galinheiro, por detrás de uma rede de arame, no meio da sua digna descendência genética: as Hébrides brancas. Não se tratando propriamente de um autor de fábulas, o texto não dará a palavra às galinhas, mas sim a estes dois representantes de uma sub-humanidade, Joseph e Ella, cuja metamorfose está implícita. Ou melhor, a metamorfose de apenas um dos dois, visto que a mãe fica prostrada em frente à televisão ou então anda às voltas na gaiola. Joseph engoliu todas as palavras mudas da mãe, todo o seu solilóquio de mulher oprimida, humilhada na bestialidade e travestida em mãe-galinha - peruca de penas de galinha e bata - e vomita-as ao longo de toda a peça.

Com *Stratégie pour deux jambons*, de Raymond Cousse, passamos de um *alguém* para um *muito além* da metamorfose. A «personagem» desta peça inteiramente monologada é um varrão. Ou antes, segundo as indicações do autor, mais do que representar, a personagem sugere um porco. À volta dos quarenta bem pesados. Vestida com uma espécie de vestimenta cor-de-rosa. Casaco coberto de cerdas de porco. Rosto porcino, procura algo numa atitude porcina. Os sapatos sugerem patas de porco. Luvas a condizer». Híbrido de porco macho e de autor-rapsodo. Ao longo de toda a peça - que narra a epopéia de um varrão desde

⁴³ Jean Cocteau citado por Odette Aslan in *Jean Genet*, Seghers, Théâtre de tous les temps, 24, 1973, p. 120.

⁴⁴ Achternbusch, Herbert, *Susn/Ella, duas histórias mulheres*, tradução de Idalina Aguiar de Melo, Coimbra, Instituto Paulo Quintela/Escola da Noite, 1997; *Ella* foi encenado por Fernando Mora Ramos para a Escola da Noite, em 1993. (N.T.).

a fase da engorda até à matança - o dramaturgo dedica-se a desalojar o público das suas posições antropocêntricas. E, na verdade, o espectáculo dissuade-nos de desvendar, nas tribulações do varrão, uma transparente alegoria da condição humana. As palavras, porque se trata de um porco bem falante, ressumam, literalmente, no corpo do animal. A personagem tem, talvez, uma máscara de animal, mas esta é inamovível e cola-se-lhe à pele. Uma túnica de Nesso envolve a personagem para a transformar na criatura. Aliás, os gestos em si mesmos, e não apenas o rosto, são de um porco: «A personagem, indica o autor, está deitada sobre a palha, contra o muro do fundo, costas voltadas para a sala. Posição fetal. Longo momento. Avança de quatro em direcção à mesa manjedeira, faz uma pausa. Ronca sonoramente, grunhe para a sala».

Já no canto VII de *L'Asino d'or*, de Maquiavel, um homem metamorfoseado em asno recusa a «oportunidade» que lhe foi oferecida de recuperar a aparência humana. Mas em *Stratégie pour deux jambons*, o desafio vai ainda mais longe: a personagem assume-se como o lugar de uma negação da humanidade. Varrão e apenas varrão. Tal como as personagens de várias narrativas de Kafka são ou transformam-se, literalmente, em animais. Última etapa nesta anamorfose do corpo que assinala a passagem da personagem à criatura. Um corpo é exibido, e uma linguagem é convocada; corpo e linguagem que não estão em sintonia, que se separam e que provocam, através de uma estranheza mútua, a mais aguda das interrogações sobre a presença do homem no seio do universo socializado.

2. A Figura: personagem a construir

Enquanto criatura, a personagem dramática é - tanto no sentido literal como no sentido simbólico - *desfigurada*. Em vez de atingir a individualidade, despersonaliza-se até às últimas conseqüências. O seu estatuto está, assim, afastado do «típico» onde Goethe a tinha situado - o universal no particular, a generalidade abstracta funde-se numa identidade concreta e singular: «este nível de generalização que, segundo Lukács, devem atingir as figuras do drama para que as suas personalidades assumam o relevo indispensável» - em direcção ao *atípico*, ao monstruoso, à universalidade paradoxal da absoluta diferença. Mas se a personagem moderna tem a sua origem nesta zona obscura onde ainda é apenas uma corporalidade irreductível e desviante, é também quase que simultaneamente projectada para um horizonte luminoso onde a deciframos como entidade simbólica.

Geração de uma personagem fundamentalmente desagregada: a opacidade do corpo é exposta à inteligibilidade das relações simbólicas. Alternância e complementaridade, produtoras de sentido, de uma teratologia e de uma semiologia da personagem. As «personagens» de Samuel Beckett e de Jean Genet parecem-me plenamente representativas deste movimento pendular que funda uma nova dialéctica da figura e da criatura. Estátuas jacentes, corpos verticalmente deitados, as personagens do teatro de Genet são, literalmente, objecto de uma elevação litúrgica: «Teatralmente, confidenciava Genet a Pauvert, não conheço nada mais eficaz do que a elevação»⁴⁵. Tratando de assuntos trágicos, vestidas como figuras heráldicas, as criadas, os negros ou os clientes de *Le Balcon*⁴⁶ despem a sua natureza humana, abandonam os adereços de

⁴⁵ Jean Genet, «Lettre à Jean Pauvert», prefácio a *Les Bonnes*, Pauvert, 1954; carta reproduzida in *Obliques*, 2, «Genet», p. 3.

⁴⁶ Texto diversamente traduzido em português por *O balcão* (Teatro Experimental de Cascais, encenação de Carlos Avilez, 1987) e *A varanda* (tradução de Armando da Silva Carvalho, Lisboa, Editorial Presença, 1976; *Cénico de Direito*, encenação de Pedro Wilson, 1988). (N.T.)

personagens individualizadas para habitarem o seu próprio sudário. Não obstante, esta elevação não é sinónimo de um possível alívio. Com efeito, a alma não pára de desatrelar um corpo que não deixa de ter a carga do seu peso cadavérico: «Estou a tornar-me mais robusto, mais pesado do que um castelo robusto», lança *Yeux-Verts* em *Haute-surveillance*⁴⁷. Aqui, a figura é a pessoa humana, surpreendida no trabalho penoso onde se extenua:

«FÉLICITÉ, *face a face com a rainha* - Estás uma ruína! A RAINHA - E que ruína! E não acabei ainda de me esculpir, de me dentear, de me trabalhar em forma de ruína. Eterna. Não é o tempo que me corrói, não é o cansaço que me faz desistir, é a morte que faz parte de mim e que... FÉLICITÉ -Se és toda morte, o que é, sim, o que é que te leva a censurar-me por te matar? A RAINHA - E se eu estou morta o que é que te leva a matar-me continuamente, a assassinar-me vezes sem conta? O meu cadáver sublime, mas que ainda mexe - não te basta? Precisas do cadáver do cadáver? (...) FÉLICITÉ - Terei o cadáver do fantasma do teu cadáver».

A morte, em Genet, decompõe-a personagem e recompõe a figura. Em Beckett, pontua metronomicamente a existência das personagens com a sua reserva infinita de tempos mortos. O trabalho artístico de sapa da humanidade que ainda vive continua: desconstrução, fragmentação da personagem individualizada, acentuam-se de peça para peça. Em *En attendant Godot*, só Pozzo e Lucky são atingidos nos respectivos corpos: o primeiro fica cego e o segundo cai numa profunda afasia. Mas a partir de *Fin de partie*, o processo acelera-se: Nagg e Nell, os progenitores sem pernas, vegetam nos caixotes do lixo, enquanto que Clov se desloca coxeando e Hamm permanece cravado num sofá com rodinhas; primeiro enfiada «até à cintura» na terra do seu túmulo, a Winnie de *Oh les beaux jours*⁴⁸ passa, depois, a estar enterrada «até ao pescoço». Quanto aos que estão metidos nas urnas em *Comédie*, «o pescoço apertado no gargalo», de certo e visível têm apenas as cabeças. Finalmente em *Pas moi*,⁴⁹ já só distinguimos, na obscuridade da cena, uma boca pintada com bâton.

Expondo, no teatro, cabeças ou uma boca suspensas, separadas das outras partes do corpo, Beckett emprega o seu humor implacável no ponto nevrálgico da personagem moderna: exactamente onde se desenha, através do corpo despedaçado, a sua dupla vocação de voz do texto (a personagem como produto de uma teratogenia). Figura Humana feita em pedaços, que absorve e é absorvida, que come e é comida. Boca ou ânus, «lugar de dizer», segundo a bela expressão de Ludovic Janvier, por vezes atravessado por incursões de linguagem.

A voz e o corpo desencaixaram-se. Enquanto que a primeira permanece errante no infinito da linguagem, o segundo parece revelar-se atônito com seu próprio aniquilamento, no Nirvana da terra, da areia, das cinzas ou na protecção fetal. A figura consagra, deste modo, uma perda de identidade progressiva "da personagem e a sua definitiva não correspondência com o passado. O retorno biográfico de si mesmo deixou de ser possível e cada personagem beckettiana é obrigada a constatar, à semelhança do que acontece com Krapp de *La Dernière bande* ao ouvir gravações da sua própria voz, que está, para sempre, órfão de si

⁴⁷ *Alta Vigilância*, espectáculo do Teatro Experimental de Cascais, com encenação de Carlos Avilez, 1993. (N.T.)

⁴⁸ *Oh les beaux jours*, ou *Happy Days*, na versão original inglesa, foi diversamente traduzido em português por Dias Felizes (tradução de Jaime Salazar Sampaio, estreada na encenação de Artur Ramos, em 1968, na Casa da Comédia, e ainda recentemente reutilizada para a produção dos Artistas Unidos, encenação de Madalena Vitorino, 2001; publicada pela Estampa, 1973) e *Os dias felizes* (tradução de José Vieira de Lim, para o espectáculo da Companhia de Teatro de Almada, com encenação de Júlio Castronuovo, 1993). (N.T.)

⁴⁹ *Eu não*, tradução portuguesa, a partir da versão inglesa, de Miguel Esteves Cardoso, para o espectáculo da Companhia de Teatro de Lisboa, encenação de Carlos Quevedo, 1983. (N.T.)

mesmo: «Acabei de ouvir este pobre cretino por quem me tomava há trinta anos atrás, é difícil acreditar que tenha sido idiota a esse ponto».

A condensação dos traços humanos pode ser menos exagerada do que em Beckett ou em Genet, as relações simbólicas mais frágeis, mas isso não impede que o drama contemporâneo tenda, globalmente, a alargar o campo da personagem: num primeiro momento, através do corpo singular da criatura; depois, através do território simbólico da figura. O que está apagado, no vai-e-vem incessante entre a criatura e a figura, são os contornos tranqüilizantes de uma individualidade humana que doravante deixa de poder ser considerada o centro do drama. O teatro confirma a impossibilidade, com que o homem se depara hoje em dia, de se tranqüilizar com a prova empírica da sua própria autonomia. Inacabada e desunida, a nova personagem — que abdicou da sua anterior unidade orgânica, biográfica, psicológica, etc..., que é uma personagem costurada, uma personagem «rapsodeada» - coloca-se a salvo do naturalismo e desencoraja toda e qualquer identificação ou «reconhecimento» por parte do espectador.

«Talvez, sugere Hans em *Die Unvernünftigen sterben aus*, de Peter Handke, as personagens em cena vos tenham tocado apenas pelo facto de tudo ser mostrado como na realidade: quando num desenho se reconhece alguém explodindo de vida, experimentamos um estranho sentimento de simpatia pela pessoa representada, mas sem qualquer relação com a pessoa real. Não vos terá acontecido a mesma coisa com a peça? Experimentaram as mesmas coisas que aquelas pessoas que vos foram representadas como sendo incapazes de se exprimirem, e acabaram por esquecer as coisas reais». A figura previne, desde o início, este reconhecimento equívoco baseado num efeito de realidade. O autor rapsodo recusa a coalescência da personagem de teatro e da pessoa humana.

Ele pensa, assim, evitar qualquer confusão entre a arte e a realidade. Mas a elevação simbólica da personagem caminha ao lado de uma majoração e de uma acentuação do seu corpo. E esta presença teimosa do corpo proíbe qualquer fuga, para a abstracção ou para o céu das alegorias. A figura não representa, portanto, nem a hipóstase nem a dissolução, mas um novo estatuto da personagem dramática: personagem incompleta e discordante que se dirige ao espectador para ganhar forma; personagem *a construir*.

Ah Q de Chartreux e Jourdeuil, as personagens de Deutsch e de Wenzel iludem a nossa expectativa de uma continuidade biográfica e proclamam, com veemência ou suavemente, a sua incapacidade de se conformarem com a sua pobre existência. Deles nada há a *retirar*, nem sequer reservas psicológicas ou morais que pudessem frutificar. Não se pode esperar nenhuma mais-valia dramática do trabalho prospectivo sobre tais personagens. Aliás, não é verdade que se chamam Marie ou Jules (apenas) como o jovem casal de *La Bonne vie*? Não é verdade que se chamam *Ah Q*?... Todas estas personagens foram abandonadas pela sua própria identidade. Num grande número de peças actuais, as personagens caracterizam-se, em primeira instância, por uma completa ausência de registo civil, por uma falta de patronímico. Mas nem por isso pertencem a essa categoria vergonhosa que, sob a miscelânea de nomes próprios, a nossa sociedade forjou: o anonimato. Pelo contrário a anulação do nome próprio constitui no teatro uma saída retumbante do estado anónimo.

Para lá das diferenças de escola ou de estilo, as principais personagens do teatro contemporâneo têm apenas o nome do seu desapossamento e do seu despojamento. Assinar *Ah Q* com um círculo, uma sigla irrisória evocando o nada, como faz essa personagem antes de ser executada, é responder ironicamente ao decreto de uma sociedade que priva uma categoria de indivíduos, a mais numerosa, do direito a uma existência civil. A Jules, o violento de *La Bonne vie* que

mata a sua esposa, Marie, com um tiro de espingarda à queima-roupa, bastar-lhe-ia, precisamente, um patronímico para se juntar às personagens melodramáticas de uma dramaturgia que explora o *fait-divers* e os seus efeitos espectaculares. Para não ser mais do que um nome civil confundido com um caso criminal que um dramaturgo retira, provisoriamente, do anonimato. Deste vazio do nome próprio - deste impedimento em ser nomeado, ou seja, *reduzido* - a personagem tira o benefício de uma dimensão que excede largamente a da personagem individualizada.

Em *Les Mémoires d'un bonhomme*, o actor-autor Olivier Perrier subia e descia, quatro a quatro os degraus da escada, a escada em caracol das gerações camponesas para confrontar a situação de um camponês da região de Bourbonnais de hoje em dia, com a do seu pai ou a do seu avô, socialista, antes da I Guerra mundial, membro de uma sociedade secreta, ou mesmo com a de Jacques Bonhomme da Idade Média. Só um nome de tribo, um nome que se partilha com todos os iguais de um mesmo território, designa o camponês de Olivier Perrier: o «Bonhomme». Pelo facto de não ser nem de um só nem de todos, de se formar na encruzilhada do indivíduo e da comunidade, o nome chama a atenção na justa medida. «Bonhomme» é um nome que não se reconhece facilmente: «Bonhomme pertence a um dialecto. Porque se trata do nome de uma diferença e não de uma uniformização. Impessoal sem ser anónimo, este nome que há séculos se reproduz em eco, representa o cruzamento das diferentes gerações de camponeses de Bourbonnais.

«Bonhomme» é ainda uma figura. E a figura, lugar de conflagração do individual e do colectivo, corpo único no qual uma comunidade delega várias vozes, *socializa* a personagem. A figura aprofunda a personagem: umas vezes apagando simbolicamente o seu patronímico, outras enfarpelando-o com uma alcunha, com um nome de guerra ou com um nome de classe. A figura desdobra-se numa personagem plural. E, ao mesmo tempo, afasta o espectador da contemplação mórbida de um destino individual. Ela baliza o caminho que nos falta percorrer para nos libertar de tudo aquilo que continuamos, obstinadamente, a assumir como fatalidade.

Franz Xavier Kroetz estabeleceu, para a menina Rasch, personagem única e silenciosa da sua peça *Wunschkonzert*,⁵⁰ um pseudo-relatório de polícia: A menina Rasch tem entre 40 e 45 anos, cabelo preto, à volta de 1,55m de altura, bom aspecto para a idade, excepção feita às pernas que são bastante fortes e que nos levam a crer que sofre de hidropisia. Tez morena (...) Profissionalmente, a menina Rasch é empregada numa fábrica de artigos de escritório. / De resto, estamos numa pequena cidade e o salário mensal da menina Rasch atinge os 615, 50 marcos»⁵¹.

Na verdade, este retrato detalhado e mesmo este nome -Rasch - são armadilhas. Não contribuem para a «personalização» da empregada kroetziana, nem para a sua construção enquanto «carácter» de teatro. Os numerosos indícios -sociais, económicos, profissionais, físicos, e mesmo antro-po-métricos nele contidos não apresentarão, em cena, aquela pequena quantidade de segredos à qual, segundo se diz, se reconhece, uma interioridade humana; vão, isso sim, difundir-se largamente, como uma limalha, com o objectivo de desenhar o campo magnético de uma personagem plural. Kroetz não se preocupa com o facto de enredar, dramaturgicamente, a enunciação de um caso social e a evocação de um

⁵⁰ *Música para si*, espectáculo do Teatro da Cornucópia, com encenação de Jorge Silva Melo e de Luís Miguel Cintra, 1978. (N.T.)

⁵¹ Franz Xavier Kroetz, «Nota» que precede *Concert à la carte in Travail à domicile*, *Concert à la carte*, Haute-Autriche, L'Arche, Scene ouverte, 1976, p. 34.

destino (mais ou menos fora do comum, uma vez que, numa noite perfeitamente normal, a menina Rasch se suicida ingerindo barbitúricos). Insiste na distância que existe entre o desfecho trágico e o curso da existência da sua personagem. Torna singular essa distância.

A peça não explora a redução de um indivíduo à ficha sinalética de um relatório de polícia; interroga-se sobre as condições que tornam possível essa assimilação. Não desenvolve um *fait-divers*, mas investiga a sua origem. A particularidade extrema de um indivíduo e de um corpo - a nota de Kroetz sobre a menina Rasch mistura as informações do médico legista com as do agente - reenvia para a generalidade de uma condição social. O somatório das particularidades da menina Rasch incorpora-se no conjunto dos traços característicos de uma categoria social. A personagem apaga-se perante a *figura indivisa* da alienação própria de um grupo, de uma sociedade.

A personagem liberta, uma vez mais, a figura. Daí decorre a sua emancipação. Mas também a do público. Não é este último convidado a construir mentalmente a menina Rasch? A pôr também em marcha, no tempo da representação, um trabalho sobre si próprio?

3. Dualidade do coro

O desaparecimento quase total dos coros no teatro contemporâneo não é senão o efeito aparente de uma imensa disseminação da função coral. O teatro actual suscita, com efeito, a disposição coral das personagens. Contra o predomínio, no teatro dramático, da personagem que age, Brecht fez subir à cena uma personagem preferencialmente passiva, reflexiva, isto é, coral. «Podemos ir ainda mais longe, encoraja Benjamin, e dizer que Brecht tentou fazer do pensador, e mesmo do sábio, o herói dramático»⁵².

Ora, nós sabemos que o «sábio» em que pensa Benjamin, é, precisamente, o Galy Gay de *Homem por Homem*, «lugar de reencontro das contradições de uma sociedade», pacífico estivador transformado em besta sanguinária pelos soldados do exército das índias em benefício de S. A. Daí que sejamos levados a pensar que, no espírito de Brecht e de Benjamin, o sábio, em vez de ser um exemplo de virtude e uma personagem fora do comum, é um indivíduo profundamente imerso na massa - que partilha o mais possível a sorte desta última e através do qual funciona perfeitamente a dialéctica, seja ela perniciosa ou alienada, de uma sociedade - ele é apenas mais um. Sábio e tonto ao mesmo tempo, indivíduo com um comportamento socrático que não sabe mas que, em qualquer situação leva até à últimas conseqüências (correndo o risco de ele próprio se perder) a sua busca, é assim a personagem com que sonhava Benjamin perante Galy Gay.

Desde então, pouco importa que a personagem seja mundialmente célebre ou desconhecida, porque ela é englobada num processo coral, porque é atravessada de ponta a ponta pelas aspirações, pela submissão, pelas revoltas, pela condição de uma categoria social ou de todo um povo. Mas *qual é a figura, aqui e agora, do homem na massa?* Como dar conta, no teatro, do jogo cerrado, na França dos nossos dias, entre o indivíduo e o colectivo? Este colectivo é negativo ou positivo? Negativo ou positivo, terá isto um sentido em si mesmo? Será que se está a falar de uma manifestação, em 1936, onde as pessoas arregaçam as mangas num acto solidário, ou, pelo contrário, de uma fila interminável num balcão da Segurança Social, onde as pessoas se empurram e se pisam umas às outras? Será o colectivo uma massa de carneiros («serializada», de acordo com a palavra de Sartre) onde o operário, reprimido pela família e pela

⁵² Walter Benjamin, *Essais sur Bertold Brecht*, op. Cit., p.27.

instituição, afastado do seu futuro de classe, reduzido ao seu «ser presente», comunga da ideologia pequeno-burguesa, repete, titubeando, as ordens que a classe dominante lhe impõe? Ou, pelo contrário, tratar-se-á do grupo dos proletários nos seus comportamentos de classe levando, à frente do desfile, figuras de proa da revolução, os «heróis positivos»?

«Procuramos produzir figuras que se pareçam o mais possível com a imensa maioria dos franceses. Se, contudo, estas personagens parecerem, eventualmente, doentes, então a sua doença tem apenas um nome, chama-se normalidade (...) o nosso objectivo é estabelecer entre o público - e em particular, o público popular - e as personagens (...) uma relação na qual o público se possa reconhecer, «exemplificado», se assim se pode dizer, através da personagem»⁵³. Este é, nas palavras de Jean-Paul Wenzel, o código da escrita do quotidiano: dar a ver ao público o homem genérico da alienação, sacudido, de longe a longe, por impulsos de revolta.

No encalço da filosofia, o teatro descobriu, à volta dos anos 50, sob a camuflagem da relação interpessoal, o movimento paralisado de uma relação impessoal: a suspensão imóvel dos corpos na língua morta da ideologia, o nivelamento dos indivíduos no interior da massa negativa. Uma importante corrente dramática propôs-se, desde então, sublinhar, com vista ao *descondicionamento*, estas «relações impessoais e negativas de toda a gente com toda a gente» (Sartre).

Qual é, então, este poder serialisante que impõe aos indivíduos comportamentos gregários, idênticos, dóceis, que aniquilam, em cada um deles, a vontade de mudar ou de se revoltar? Qual o objectivo desta transformação do indivíduo que passa de possível inventor de novas linguagens a repetidor mecânico dos refrãos da ideologia?

Kroetz, Obeiösterreich:⁵⁴ «HEINZ - Quando pego cedo na oficina, e arranco com o camião e subo a rampa para fazer o carregamento, nessa altura digo para mim mesmo: neste momento, há mais trinta como tu. Então, era importante que houvesse qualquer coisa que me pertencesse unicamente a mim que mais ninguém teria. Por causa da identidade, está a entender (...) Às vezes, para mim (...) é corno se não fosse eu, como se fosse uma pessoa qualquer, que não tem qualquer importância. Eu.» «O outro idêntico a si mesmo» cuja sensação esquizofrênica é aqui experimentada por Heinz, a presença da ideologia em cada indivíduo, a sua forma de se apoderar da pessoa humana, é esta figura iminente evocatória da alienação que dramaturgias tão díspares quanto as de George Michel, Michel Vinaver, Jean-Paul Wenzel ou Michel Deutsch recortam.

As personagens de Georges Michel têm, invariavelmente, o nome da série limitada dos seu «papéis» e dos seus «deveres» sociais: o Pai, a Mãe, o Avô, o Filho, o Chefe, o Comerciante, a Vizinha, o Representante dos operários, etc.... o que não significa, evidentemente, que o projecto do autor seja criar uma comédia humana à imagem da nossa época, mas para mostrar até que ponto essas personagens se encontram destinadas, na cadeia da existência, a lugares precisos e exíguos dos quais não podem desertar (Le Marginal em *Tiens l'coup jusqu'à la retraite Léon!*, *le Promeneur*, em praticamente todas as peças depois de *La Promenade du dimanche*, são personagens-limite deste teatro, sempre à mercê de um golpe ou de uma bala perdida...). Essas personagens desempenham, imperturbavelmente, o papel da sua camada social e realizam, até ao esgotamento

⁵³ Claudine Fièvet e Jean-Paul Wenzel (Conversa com) in Jean-Pierre Sarrazac, *L'écriture au présent*. Nouveaux enttetiens, Travail Théâtral XXIV-XXV, op. Cit., p. 92.

⁵⁴ Alta-Áustria, tradução portuguesa de Adélia Silva Melo e Jaime Salazar Sampaio, para o espectáculo do Teatro da Cornucópia, encenação de Jorge Silva Melo, 1976. (N.T.).

dos seus recursos vegetativos, o destino monótono do Outro em si próprios. Abraçam os lugares comuns mais ordinários e ei-los empurrados, pela lógica de uma progressão geométrica da mediocridade, até ao horror fascisante desse himeneu. Emissores-receptores cujos circuitos são comandados à distância. Ecrãs através dos quais a linguagem da ideologia se torna mais densa, e a vida mais opaca. Em breve, não serão mais do que vozes sem timbre, existências hipotéticas e indistintas, partículas de um magma, eco múltiplo de uma única voz matricial, totalizante e totalitária.

Processo da alienação: voz «off» fazendo hipotecas avultadas sobre corpos incorporados na ideologia.

Em *L'Agression*, Georges Michel evoca, precisamente, a revolta espasmódica de um grupo de adolescentes dos anos 60, encurralado entre os vidros protectores erigidos pelos mais velhos e as montras da sociedade de consumo: «VOZ OFF - ... Perca quarenta quilos em dez dias (*foto de antes e depois*). Perca oitenta quilos em vinte e quatro horas (*foto antes e depois*). O seu pequeno apartamento na Costa Brava (*fotos de moradias imensas*). Sedutor e distinto, é ainda um Alfa (*fotos de raparigas sem roupa*). Preços imbatíveis!... (...) compre... apenas cem milhões... compre... a crédito... torne-se proprietário... apenas cento e vinte milhões... preço imbatível... compre milhões... milhões. ..o grupo tapa os ouvidos. Volta as costas às montras e faz caretas (...) Ao mesmo tempo, tiram os lenços e envolvem a mão. Depois batem nas montras, Martine com os pés. Estão enfurecidos. Partem tudo. (...) CENA 11. Uma a uma, vêm-se janelas a iluminar-se e cabeças a aparecer: Ouve-se ainda um ou dois pedaços de vidro a cair. (...) UMA VOZ - Mas o que é que lhes deu? OUTRA VOZ - O que é que nós fizemos para merecer uma sorte tão cruel? OUTRA VOZ - Já não me agüento nas pernas! OUTRA VOZ - Porquê esta explosão de cólera? OUTRA VOZ - É a destruição feita por animais ferozes e não por humanos! OUTRA VOZ - São cães enraivecidos! OUTRA VOZ - Sexo e violência, eis onde chegámos». *Ad libitum*.

Coro coercivo de todos os medos e de todas as regressões: as personagens, pseudo-individualidades de identidade vacilante afastam-se dele momentaneamente, apenas para melhor nele se fundirem. Hidra repetitiva da ideologia. Visão de pesadelo de um Sócrates que apenas iluminaria os interlocutores com uma só e mesma opinião.

Estado minimal da personagem no máximo da alienação: para Georges e Marie, o velho casal de *Loin d'Hagondange*, de Jean-Paul Wenzel, a reforma é o teatro onde, depois de lhes terem roubado o trabalho e também a linguagem, se obrigam os velhos a exibirem-se uma vez mais. Georges, o antigo trabalhador siderúrgico, fecha-se na sua oficina improvisada e mergulha num delírio autopersecutório. Com cerca de setenta anos, repete de modo demencial as relações de autoridade, de exploração, de alienação, de que foi vítima ao longo de cinquenta anos. As suas palavras fazem-se eco de antigas ordens, de velhas proibições: «*Na oficina. Georges trabalha. Constrói uma pequena mesa baixa -... Capitão... Às suas ordens, meu capitão... Meu capitão, vou-me casar... Boa sorte, meu velho Jojo... Porcaria... Jules foi apanhado na máquina de laminar, senhor director... fez prracc... Onde estão os parafusos de vinte e cinco, vamos lá saber? Terceira fila, sexto frasco de iogurte. Ah! Isto está bem organizado, nada foi deixado ao acaso, ordem (...)* Os fornos pararam, os fornos, Martin, pararam... Isto vai mudar rapazes... A mesa está oscilante, está tudo mal... quanto mais avançarem, mais depressa acabam... Aprendeste bem a lição, Georges. Sigam o exemplo, ele vai longe... Sessenta e nove anos...».

Marie, a sua mulher, morre de solidão. Mas quando tem oportunidade de contar as suas mágoas a uma comerciante, são apenas «pequenos nada», sonhos conhecidos, nostalgias incertas, estereótipos, palavras, sintomas de uma existência anestesiada: «... um pouco mais de chá... a inactividade e o campo... não há muito para fazer... o jardim... deixei por completo de me ocupar dele... demasiado cansaço e com este tempo... gosta de música... não se importa que eu lhe mostre algumas fotos, dá-me muito prazer... vou também acender a lareira, é bonito, não é... foi o meu marido que fez tudo isto (...) A gôndola... um presente da minha filha (...) Isto é um quadro do meu neto, tem muito talento. Tenho bolinhos secos, quer?». Os dois esposos, por vezes, dirigem palavras um ao outro; já não dialogam. A vida enganou-os e, no seu termo, deixa-lhes apenas como extrema-unção um solipsismo ao lado do túmulo. Em Wenzel como em Georges Michel - e isto apesar dos registos de escrita diametralmente opostos: aqui, a constatação; ali, a sátira e a hipérbole - as personagens são construídas a partir de uma mesma dimensão coral e ocupam a mesma função de recitadores da ideologia.

As personagens de Kroetz, Deutsch ou Wenzel são nimbadadas por coros negativos. E é, em larga medida, esta filiação coral que as promove ao estatuto de figuras. Existe, no entanto, um limite para além do qual a *desindividualização* da personagem tem, dramaturgicamente falando, efeitos negativos. Por falta de uma autêntica dialéctica do individual e do colectivo, as personagens de Jacques Kraemer só têm existência coral e definição sociológica. Em *La liquidation de Monsieur Joseph K*, o protagonista é apenas, apesar da referência kafkiana, uma espécie de *arquipersonagem* representativa do pequeno comércio em França. E é este espantalho que o autor confronta com os poderes e as instituições que regem a nossa sociedade: a Escola, o Exército... o Computador. O conflito entre o pseudo-indivíduo Joseph K e a ordem social que o nega salda-se por uma espécie de desafio (perdido, à partida, por Joseph) que opõe a voz do comando ideológico ao ouvido da alienação.

Aliás, a destruição de Joseph é representada desde as primeiras cenas, em forma de prólogo, onde a sua condição social é posta em espectáculo. Quanto a Jacotte, a jovem operária de *Jacotte ou les plaisirs de la vie quotidienne*, perdida na leitura de uma fotonovela, sonha, durante uma breve pausa a que tem direito no trabalho na fábrica, com as núpcias imaginárias com o filho do patrão. Será possível que as aspirações sentimentais de Jacotte apenas tenham por padrão as fotonovelas? Será credível que personagens populares - como o pequeno comerciante ou a jovem operária - não tenham qualquer outra consistência dramática e se transformem em fantoches manipulados por um autor-ventríloco?

Completamente subjugadas à fábula e à demonstração «política» de um dramaturgo e de uma companhia, as Jacotte e os Joseph representam apenas vulgares alegorias sociais e remetem, definitivamente, para uma visão teológica da política. Certas criações colectivas do Théâtre de l'Aquarium sofreram, igualmente, desta concepção estreitamente utilitária que conduz a personagem a uma mera combinação estatística. Mas ao menos o itinerário desta companhia, de Heritiers a partir do estudo de Bourdieu e Passeron (1968), a *Un Conseil de classe très ordinaire* (1981), testemunha uma vontade de ultrapassar a problemática mecanicista da arquipersonagem.

Durante uma entrevista que me concederam em 1975⁵⁵, os actores do Théâtre de l'Aquarium reconheciam, eles próprios, o carácter «demasiado unívoco» da sua ilustração teatral das teses sociológicas de Bourdieu e criticavam

⁵⁵ Théâtre de l'Aquarium (Entrevista com) in Jean-Pierre Sarrazac, «L'Écriture au présent ou L'Art du détournement», Travail théâtral XVIII-XIX, op. Cit., p.80-84.

o aspecto «totalizante» que, até *Gob* e passando por *Marchands de ville*, comportara o seu trabalho de escrita. Sob a autoridade pontilhada de um dossier social, o teatro é, efectivamente, obrigado a forçar o seu apetite de realidade ou, pelo menos, de factos e de estatísticas: o terreno que é naturalmente anexado pela sociologia e a crítica económica precisa, apesar do seu modo específico de investigação da realidade, de ser coberto por ele. Consequentemente, a forma decompõe-se e fica reduzida à medida exacta: uma *revista*, única estrutura que permite esclarecer o tema na sua totalidade e autoriza o desfile - ou o torniquete - de «personagens» compostas como se de puras alegorias se tratasse: os dois estudantes abstractos de Héritiers, a teoria de promotores, de banqueiros, de proprietários e de locatários (todos estritamente determinados pelas suas funções económicas) de negociantes de cidade. E o simplismo da forma tem consequências na análise política: oposição maniqueísta do herdeiro, filho de burgueses e do não-herdeiro filho de proletários; jogo de massacre - que diverte apenas os convencidos - à custa dos especuladores do imobiliário.

Nas produções mais recentes do Aquarium, *Tu ne voleras point*, cabaré satírico sobre a justiça burguesa, ou *La Jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras*, espectáculo inteiramente realizado a partir de declarações de operárias e de operários que ocupam a fábrica onde trabalham, o tema é, seguramente, diluído. Surge apenas como épigrafe ao frontão do espectáculo. Mas a forma foi enriquecendo, à medida que o tema enfraquecia. A forma da revista alongava-se ao mesmo tempo que se tornava menos densa. A de *La Jeune lune...* já não tapa, descobre: plural, reflecte totalmente a diversidade do material da entrevista: o carácter coral de um debate entre operários numa fábrica ocupada coexiste com o longo monólogo autobiográfico de um operário veterano ou com um poema sobre as mãos de mulheres que o trabalho transformou em utensílios engordurados. Sentimos, desde então, nas criações do Aquarium, a seiva da vida. O existencial instala-se, sem acanhamento, na política.

Para contar as lutas que decorriam em 1975 numa centena de fábricas ocupadas, já não há actores com fatos-macaco, nem qualquer atmosfera de fábrica, ou ambiente de operários. Existe antes uma *ausência de representação*: a recusa deliberada dos actores do Aquarium em *mimar* os corpos proletários. Cinco atrizes, cinco actores portadores, de palavras de ausentes, testemunhos dos trabalhadores em luta cujas entrevistas e fragmentos de confidencias foram utilizadas pelos elementos do Aquarium no início do espectáculo, no momento do «inquerito». Coro, entrelaçando várias vozes, o jogo de um destes actores era, aliás, o mesmo que o dos dez actores reunidos. Porque, no único corpo, através da única voz destes recitantes caleidoscópicos, passavam e multiplicavam-se os gestos e as contradições de um grupo, de uma classe.

Substituindo radicalmente o actor, que encarna uma personagem, o *contador*, que é testemunha de todo um universo - personagens, enquadramento e objectos -, *La Jeune lune...* teve o mérito de renovar a abordagem teatral da personagem popular. Correção iminentemente necessária. Visto que, se a representação do indivíduo integrado na massa cede, por vezes, a excessos niilistas - o operário considerado unicamente de acordo com as suas tendências pequeno-burguesas e regressivas-, a presença teatral das massas fundamentais abandona-se ainda mais freqüentemente a uma triste corralidade triunfante! Alguns autores ou algumas companhias parecem querer banir da representação artística toda a tensão entre o colectivo e os indivíduos e, consequentemente, negar a ambivalência das massas - quando sabemos bem que estas oscilam constantemente entre a revolta e a submissão, entre os comportamentos mais «serializados» e a subversão.

A via estreita da personagem popular não é nem a exaltação irreflectida da hidra proletária, nem o olhar cínico que consiste em atomizar a classe operária numa quantidade de personagens individualizadas, amedrontadas e fechadas sobre si mesmas, mas sim ter em conta, perfeitamente de acordo com uma arte dos comportamentos sociais e humanos, as influências contraditórias que se exercem sobre as massas. Por exemplo, sobre este operário que pode ser, na fábrica, um irrepreensível sindicalista e, em casa, um tirano relativamente à sua mulher e aos seus descendentes. A este propósito, é significativa a biografia de «Paul de Fougères», antigo pedreiro que se tornou operário na indústria do calçado depois de um acidente de trabalho, que um actor de *La Jeune lune...* retratava no final do espectáculo. Em vez de expurgar, em nome da «positividade» da classe operária, o relato de Paul dos seus gestos pouco dignificantes - realizados simplesmente para sobreviver, para «se safar» - o longo monólogo do actor do Aquarium juntava todas as palinódias de uma existência, todos os actos (tal como o voto na direita na esperança de ser retribuído com um H.L.M.) que transgridem todos os princípios, todos estes «erros» que são o sal de uma vida e de uma palavra populares, o elemento fixador de uma tomada de consciência, o que activa os futuros combates políticos.

Em última análise, a vitalidade teatral da personagem popular depende, tal como o tinham já pressentido Brecht e Benjamin, da força das contradições que a atravessam, da sua permeabilidade à generalidade das influências sociais.

Estabelecendo, a dada altura, uma espécie de hierarquia, de acordo com as suas emoções e convicções, das figuras do povo, André Benedetto fazia «aparecer em primeiro lugar esses velhos lutadores da classe operária, tão numerosos quanto anônimos, primeiros artesãos da história»⁵⁶. Em suma, personagens profundamente imersas nas massa.

4. Zé Ninguém

O sentimento trágico moderno nasce de uma dupla constatação: da forma mesquinha como o homem habita o mundo; do facto que este homem é, ele próprio, habitado por um poder estranho - a ideologia como forma de apropriação de corpos.

Woyzeck tornou-se no exemplo-tipo desta meditação sobre os dois aspectos de uma mesma alienação. A peça de Büchner faz a constatação de que o indivíduo, ao viver uma situação económica e existencial que o faz descer à categoria do sub-humano, a um estatuto de dependência total, nem por isso encontra incentivo para uma revolta: anestesiado ou vítima de convulsões, contribui para a sua própria destruição. Neste sentido, o pobre Woyzeck, que se volta contra a sua companheira Marie, assassinando-a, é o primeiro destes «pequenos criminosos» de que fala, hoje, Kroetz: «Se a força explosiva desta exploração e desta opressão massivas não fosse, infelizmente, dirigida contra os oprimidos e os explorados, teríamos uma situação revolucionária. Assim temos apenas numerosos casos de pequenos suicídios e de homicídios que, em si mesmo, funcionam apenas de forma afirmativa: os que chegaram a este ponto, que teriam a força e a coragem de colocar a própria vida no prato da balança, dedicam-se, eles próprios, à jurisdição dos seus inimigos naturais. É assim que fazem, involuntariamente, a selecção da sociedade de que se queixam. Neste momento, são eles os acusados e desaparecem nos calabouços ou nos túmulos, o que resulta no mesmo»⁵⁷.

⁵⁶ André Benedetto «Le petit héros populaire et son public» *Travail théâtral*, XXI, automne 1975, p.41.

⁵⁷ Franz Xavier Kroetz, «Note» que precede *Concert à la carte*, op. cit., p33.

Converter o risco de explosão em implosão - em auto-mutilação, eis o trabalho da ideologia sobre os corpos. Neste sentido, o *Woyzeck* de Buchner marca a distância trágica na qual se situa infalivelmente a personagem do drama moderno: uma *cegueira* que nos é dada a ver no esplendor do teatro, a experiência oferecida ao espectador de uma fraternidade ilusória. O que nos remete de forma contundente para o tema sociológico e psicanalítico do «Zé Ninguém» de Reich: «A ideologia de cada formação social não tem por única função reflectir o processo económico dessa sociedade, mas também a de a *enraizar nas estruturas psíquicas dos homens dessa sociedade* (...) A situação económica não passa automaticamente e directamente para a consciência política. Se assim fosse, a revolução social ter-se-ia concretizado há já muito tempo»⁵⁸.

É certo que o teatro de Brecht mostra várias vezes a passagem de um homem à sua mais pequena dimensão: a transformação de Galy Gay em Jeraiah Jip, conversão de um homem pacífico em soldado sanguinário; alistamento do bravo Schweyk no exército hitleriano. Mas a vitalidade da personagem popular brechtiana, que continua a opor a força de uma resistência passiva a todas as deligências de atentado à sua integridade, no fundo, permanece inalterável: «ao reler, no comboio, o Schweyk de outros tempos, sinto-me novamente subjugado, nota Brecht no seu *Journal de Travail*, por esse imenso panorama de hasek, pelo ponto de vista verdadeiramente negativo do povo, que é precisamente o único «positivo» e não pode mostrar-se positivo em relação ao que quer que seja. Schweyk não deverá, em circunstância alguma, tornar-se um sabotador astuto, manhoso, ele é apenas o oportunista das minúsculas oportunidades que lhe restam (...) a sua sabedoria é subversiva. A sua indestrutibilidade faz dele um inesgotável objecto de abusos e, ao mesmo tempo, o humo da libertação»⁵⁹. Para Brecht, Schweyk é, juntamente com Galy Gay, a figura genérica do povo, a personagem popular por excelência. Mas se ele consente em ter em conta a ambivalência da personagem popular, e em particular a sua parte negativa, recusa abordar o isolamento subjectivo desta personagem no seio das massas, põe em causa a sua insularidade de «homem privado», tratar do poder separador, que mutila e nivela a ideologia. Aqui se revela um limite do teatro épico brechtiano: a sua recusa - ou a sua incapacidade - para pensar a totalidade objectividade-subjectividade do homem contemporâneo. «Existe, salienta Sartre a este propósito, uma insuficiência muito clara do épico; Brecht nunca a resolveu - aliás, não tinha qualquer razão para o fazer e não lhe competia a ele fazê-lo - no quadro do marxismo, o problema da subjectividade e da objectividade e, conseqüentemente, nunca soube dar verdadeiro espaço à subjectividade na sua obra, tal como deve acontecer»⁶⁰.

Daí a importância de um regresso à personagem büchneriana que é portadora desta subjectividade minada pela ideologia e que lhe «interioriza» as situações de opressão por que ela passa. Mas, aos autores contemporâneos, não basta poder identificar em Woyzek o protótipo do «Zé Ninguém» no teatro. Devem ainda encontrar neles próprios e no seu olhar sobre a sociedade contemporânea os recursos que lhes permitirão transformar este «Zé Ninguém» numa figura actual. Retrato a desenhar em milhões de exemplares, simultaneamente idênticos e diferentes, cujos primeiros traços Reich tinha já fixado com precisão: «Sentes-te infeliz e medíocre, repulsivo, impotente, sem vida, vazio. Não tens mulher e, se a

⁵⁸ Wilhelm Reich. *La Psychologie de masse du fascisme*, tradução de Pierre Kamnitzer, Petite Bibliothèque Payot, 244, 1972, p. 40-41. (Edição portuguesa: Wilhelm Reich, *A psicologia de massa do fascismo*, tradução de J. Silva Dias, Lisboa, Biblioteca Ciência e Sociedade, Porto, Publicações Escorpiano, 1974, p. 21).

⁵⁹ Bertold Brecht, *Journal de travail*, op. cit. P. 345.

⁶⁰ Jean-Paul Sartre, *Um théâtre de situations*, Gallimard, Idées, 295, 1973, p. 105.

tens, vais com ela para a cama só para provar que és «homem». Nem sabes o que é o amor. Tens prisão de ventre e tomas laxantes. Cheiras mal e a tua pele é pegajosa, desagradável. Não sabes envolver o teu filho nos braços, de modo que o tratas como um cachorro em quem se pode bater à vontade. A tua vida vai andando sob o signo da impotência; é nisso que pensas, é isso que te impede de trabalhar. A tua mulher abandona-te porque és incapaz de lhe dar amor. Sofres de fobias, nervosismo, palpitações. ..»⁶¹.

A ideologia faz do corpo refém, inoculando-lhe doenças. Para acentuar - e *acusar* - teatralmente este processo, o dramaturgo dedica-se, sobre a figura humana, a uma espécie de teratologia ligeira. Esforça-se por tornar visível a *somatização* de cada indivíduo. Exalta a criatura - a parte monstruosa, mesmo menor, de cada um - através da figura colectiva da personagem alienada. A fenda pela qual a massa dos «Zé Ninguém» se deixa distinguir enquanto individualidades discretas, atomizadas, sofredoras (devoradas pelo monstro idêntico a eles próprios), é talvez e paradoxalmente a pretensão unânime destes pequenos homens à integridade humana, à inviolável identidade, a uma «superioridade» e a uma «originalidade».

O «Zé Ninguém» corresponde, portanto, por antífrase, ao «campeão» de Deutsch: o protagonista de *L'Entrainement du champion avant la course* que, ao longo de toda a peça, se prepara febrilmente para uma hipotética prova de ciclismo, mas cuja única proeza que acabará por realizar será o assassinato da sua amante; também Jules, o jovem casado, magricela de *La Bonne vie*, que se projecta no seu ídolo, o actor mítico «Bogy», e que, derrapando da realidade para o delírio das suas fantasias, acaba por matar a sua esposa grávida; ou ainda a «superwoman», a Ginette de *Dimanche* que adapta a sua imagem de pequena majorete alsaciana a um imaginário «made in USA».

Todas estas personagens têm um denominador comum: consomem os seus corpos; dedicam-se, sem descanso, a destruí-lo; exsudam o «mau cheiro», a «rigidez» e o «vazio» que Reich estigmatizou no «Zé Ninguém». Reduzida a esta imagem dela mesma que tanto ambicionou, Ginette morre esgotada no último quadro de *Dimanche*. No paroxismo do seu treino, ela é apenas a voz, gravada na banda magnética, que provoca impulsos no seu corpo, e a imagem, projectada num ecrã, da majorete ideal que ela tinha sonhado ser. Esquizofrenia generalizada. Desvio que um indivíduo faz para se evitar a si próprio. Até não ser mais, à semelhança das personagens de Georges Segal, que a vaga estátua de si mesmo - ligaduras rígidas a cobrir o vazio de um corpo. A personagem é o centro de uma pulsão mecânica sem motivo que elimina todas as outras. Ginette-majorete fez o luto da libido de Ginette: personagem sem corpo, já nem sequer tem olhar para reconhecer o noivo naquele jovem desempregado que ela deixa correr para o suicídio. O corpo social e o corpo de prazer dissipam-se num corpo de ausência.

A modalidade desta ausência é a presença parasitária no nosso corpo de uma espécie de gêmeo monstruoso, a tirania de uma criatura que é o Outro idêntico em nós mesmos. A personagem de Wunschwonzert,⁶² de Kroetz, cujos comportamentos entrecortados, sincopados, titubeantes, seguimos, não é exactamente a menina Rash, é a Outra nela mesma: Uma humanidade contraditoriamente vazia e imbuída dessa mesma humanidade, uma figura humana com contornos seguros, mas de identidade vacilante, que Kroetz nos

⁶¹ Wilhelm Reich, *Ecoute, petit homme!*, tradução de Pierre Kamnitzer, Petit Bibliothèque Payot, 230, 1978, p. 51-52. (Edição portuguesa: W. Reich, *Escuta, Zé Ninguém*, tradução de Maria de Fátima Bivar, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1978, p. 41.)

⁶² Ver nota 50 e 51. p.102 (N.T).

permite construir e, talvez, exorcizar. Perante os trabalhos domésticos, perante a comida, os passatempos solitários (rádio, televisão), perante o seu próprio corpo - higiene da noite feita por baixo da camisa - a menina Rasch sobe os degraus que conduzem o seu corpo em direcção à ausência. Depois, para acabar a noite, ingere uma dose mortal de barbitúricos. Último elo de uma cadeia que começa com desodorizantes. Permanecendo virgem, menina Rasch é, sem dúvida, mais sensível ao interdito que o macho põe no corpo-mulher, nos seus humores e nos seus odores.

As personagens masculinas de Deutsch, quer se trate de Maurice, o «champion», ou de Jules de *La Bonne vie*, têm a faculdade de ler e de decretar a histeria na mulher. O homem, que já só consegue fazer amor violando, faz expiar à sua companheira o seu corpo excessivo, grotesco e carnavalizado, o seu corpo grávido. Ele mata a sua amante, a dona do talho, porque ela está suja com manchas de sangue de animal e com pêlos de cão; assassina a mulher depois de a ter engravidado. Em resposta a um consenso social que pretende que escamoteemos o corpo (cosméticos, bronzamento, etc., exaltam a pele, mas negam a carne), as peças de Kroetz ou de Deutsch exibem de forma provocadora uma corporalidade feminina que nem a moda nem a repressão conseguirão algum dia asseptizar completamente. No cruzamento da emancipação e da resignação, a figura feminina deixa de estar travestida de mãe, de santa ou de prostituta (ou seja, como acontece ainda rigorosamente em Brecht, em *efígie* de mulher); ela ocupa, agora, um lugar de protagonista que, até este momento, só muito raramente lhe tinha sido reservado.

L'entraînement du champion termina com uma cena «inverosímil» e utópica em que a mulher grávida e a amante do «champion» estão abraçadas: LILIANE - Por fim encontro-te, meu amor JEANINE - Estou a ouvir-te, fala. LILIANE - Ó irmã, o fruto dos seus excessos, da sua loucura de bêbado destrói-me. Não quero isto! Quero viver. JEANINE - Continua a falar, chora no meu ombro se isso te alivia. (...) LILIANE - Tens de me libertar... JEANINE - O meu olhar não procurará subjugar-te... a minha boca não te julgará... chora no meu ombro, irmã. *Jeanine ajuda Liliane a abortar*». De uma realidade que nem sempre é um mundo pacífico «dos iguais» sai, de repente, uma cena «das iguais».

Tendo em conta a medida exacta da época em que vivem, os nossos dramaturgos acabam por constatar que cento e cinquenta anos depois o «Zé Ninguém» de Büchner, o ser universalmente oprimido emigrou para o corpo da mulher ou para o da criança. Jean-Paul Wenzel circunscreve, em *Marianne attend le mariage*, este momento catastrófico em que a mulher sai da infância e acumula, assim, nela própria, as maldições características destes dois estados. Entalada entre a autoridade parental e o *familiarismo* convencional do noivo, Mariana encontra apenas saída na fuga para fora do duplo fechamento familiar e no facto de se assumir como mãe solteira. A liberdade que ela conquista está, contudo, aureolada de trágico, em virtude de ter sido o suicídio de Chantal, irmã mais nova de Marianne, surpreendida, um dia, a roubar uma bugiganga num supermercado, atormentada pela idêia de enfrentar a «dignidade» operária dos pais, a activar essa mesma liberdade.

Aparentemente menos ameaçadas parecem estar as protagonistas femininas de duas peças de Jacques Lassalle, *Un couple pour l'hiver* e *Un Dimanche indécis dans la vie d'Anna*. A primeira, uma professora provisória, vive maritalmente durante alguns meses, numa grande torre dos arredores de Paris, com Antoine, um jovem que chega de uma aldeia de Auvergne. Ela vai assegurar a sua educação sentimental. Familiarizá-lo com a vida parisiense. Depois, a partida de Antoine devolvê-la-á à solidão: ANTOINE: Não quero estar mais tempo ao teu

encargo. Nem ao teu nem ao de ninguém, percebes. Já tive a minha dose de favores. Já me protegeste suficientemente, Emilienne. Agora, faço parte dos que partem (...) EMILIEENNE - Vai embora (*Um tempo. Antoine não se mexe*) Tinhas razão, Antoine. Estou nervosa. Perco a cabeça. É melhor ires embora agora. ANTOINE - Voltarei. Frequentemente. Vou passar». A segunda, Anna, que trabalha numa editora está divorciada de um funcionário de quadro superior. Assistimos à sua evolução na temporalidade fugaz, escorregadia, impalpável de um domingo normal e vemos como se transforma na presa do bloqueio, da aporia, de uma impossibilidade de existir entre a infantilidade pró-Giscard d'Estaing do seu ex-marido e a imaturidade esquerdista do seu amante jornalista, entre as armadilhas do consenso e as da marginalidade. Lassalle lembra-nos que estes homens destinam invariavelmente à mulher o papel secular da mãe protectora, e depois representam com naturalidade a comédia descarada da necessária emancipação do homem no seio do casal. Mais esbatidas, menos trágicas do que as de Deutsch ou as de Wenzel, as figuras femininas de Lassalle exprimem melhor uma opressão quotidiana.

Mas o «Zé Ninguém» é ainda o tema sobre o qual se exercem de forma mais incisiva, mesmo do ponto de vista de Reich, as pulsões (auto-)destruidoras do «Zé Ninguém». Aliás, a infância, o período durante o qual se forma a estrutura psíquica do indivíduo imerso na massa, não deixa, desde Vitrac, de inquietar os dramaturgos. Victor, personagem-parábola da infância moderna, só escapava a aparência prometida com o retrato do avó ao morrer, com nove anos, de Uniquat. Da pura metáfora à constatação rigorosa, e mesmo ao exame clínico, a escrita teatral não pára, há algumas gerações a esta parte, de explorar este momento em que o indivíduo vê o que está interdito erigir-se perante si mesmo e onde começa a interiorizá-lo. Seguindo a veia satírica, Georges Michel mostrou, literalmente em *Arbalètes et vieilles rapières*, a absorção de um disco de marcha militar por um rapaz de catorze anos a quem os pais censuravam o facto de ser refractário ao sentimento patriótico. Aliás, o Filho, criança ou adolescente, é a figura central do teatro de Georges Michel: «A única personagem, escreve Jean-Paul Sartre, na sua apresentação de *La Promenade du Dimanche*, que conhece ainda a angústia de ter nascido, que se interroga um pouco sobre a significação da sua existência, é a criança: não teve tempo de aprender a lição; os seus pais, animais completamente vestidos, fazem o que podem para o ajudarem a esquecer-se. Ganham terreno: não é pequeno o incômodo de ver este garoto, que continua a interrogar-se, exposto aos lugares comuns.»⁶³

IV. AS PALAVRAS E O SEU VOLUME DE SILÊNCIO TRATAMENTO DA LINGUAGEM NO TEATRO

«É igualmente um dogma, mas um dogma
que se desfaz em ruínas, pensar
(...) o desenvolvimento do drama
unicamente numa acção dialogada.»

Alfred Döblin

«HAMM – Início o meu último solilóquio.»

Samuel Beckett, *Fin de parte*

⁶³ Jean-Paul Sartre, «Présentation», in Georges Michel, *La Promenade du dimanche*, Gallimard. Le Manteau d'arlequin, 1967, p.8.

1. Crepúsculo do diálogo

A alternativa que Nietzsche propõe em *A Origem da Tragédia*, entre a arte de Esquilo e a de Eurípedes, faz parte dessas inesgotáveis metáforas que interpelam com novas questões todas as gerações de dramaturgos. Neste final do século vinte, o que podemos reter da dramaturgia de "Eurípedes é o facto de, ao exaltar a personagem individualizada e dando o máximo espaço possível ao diálogo, comprometer a dupla dimensão coral e monologada sobre a qual Ésquilo tinha fundado a tragédia, e que Sófocles tinha mais ou menos mantido. Ésquilo anuncia já a idade do drama clássico em que o indivíduo penetra na arena dos desabamentos provocados pelo destino para aí defender as suas próprias cores. A arma será a dialéctica (Nietzsche: «Armada com o chicote dos seus silogismos, a dialéctica optimista...») e o código de honra, uma retórica do diálogo destinada a fazer com que o adversário se renda - ou melhor: obrigá-lo a conformar-se, a aprovar o seu próprio destino e, se necessário for, a aprovar a sua própria destruição.

Pouco importa, desde então, o número de participantes, visto que o diálogo desmembra, logicamente, a oposição dramática em tantas relações *duais* quantas as necessárias para apurar o conflito; nas variações necessárias sobre um único tema: o confronto entre o mestre e o escravo. E tudo reflecte, até ao monólogo clássico, sob a forma extrema de uma disputa consigo próprio, de um desdobramento retórico da individualidade humana, esta intangível dualidade.

Mas o que é que acontece a esta dialéctica, que é o motor do diálogo dramático, quando a oposição dramática deixa de se circunscrever à luta de alguns heróis entretidos com a disputa do domínio? Quando o escravo entra em cena?... Ao homem de baixa condição poderá estar destinada a função de sucedâneo do herói. Se aceitarem largar a pele do ser colectivo e desempenharem igualmente o papel da submissão, se, travestidos de criados expeditos ou de proletários apaixonados por uma heroína, ultrapassarem a função de servidor do conflito e se transformarem em actantes convencionais, o camponês, o operário, o pequeno-burguês, o homem sem qualidade, terão, também eles, acesso, pela porta pequena, à relação dual, e assumirão o seu lugar no diálogo.

Quando, no teatro de Ruzante, o diálogo se torna dominante (*L'Anconitaine*) e deixa de ser um «palavreado» - esta espécie não dual de monólogo que exprime a recusa categórica da personagem monologante de se confrontar com os heróis e de ser avaliado por comparação com estes últimos -, constatamos que o autor renuncia, ao mesmo tempo, ao protagonista camponês, imediatamente reduzido ao estatuto de criado de comédia.

Esta dialéctica do mestre e do criado foi elevada ao mais alto nível de tensão pelo teatro de Marivaux, num movimento - a falsa simetria de um duplo disfarce, a permuta provisória dos papéis - no fim do qual acaba por petrificar. E poder-se-ia dizer que uma certa dramaturgia do absurdo (estou a pensar, concretamente, em *The Servant* de Pinter-Losey) a conduziu a um traçado simultaneamente teórico e insignificante. Que, de alguma forma, a fez *desaparecer* descrevendo-a como uma mecânica tão fatal quanto improvável.

Assumindo um ar de privilegiados, é fácil de perceber que os criados de comédia (ou de drama, como Fígaro em *La Mère. coupable de Beaumarchais*) são, também eles, promovidos, graças à coabitação com os respectivos mestres, a mestres de segunda ordem, mestres dos escravos. Mas o que é que acontece, realmente, quando entram em jogo os verdadeiros escravos, os verdadeiros homens vulgares? Quando o encontro do mestre e do escravo - que sustenta a relação intersubjectiva - se transforma num «shadow boxing»? Quando o mestre

se torna inacessível ao escravo? Quando a relação deixa de ser dual e o combate singular? Quando o mestre se revela esporadicamente e o escravo se torna multidão? Que acontece, então, com a dialéctica teatral do conflito interindividual?

Em *En attendant Godot* de Beckett, Vladimir e Estragon são apenas dois e, no entanto, são uma multidão. Dois que nunca estarão completamente desligados do número. Dois que a míriade original da sua miséria tornou demasiado iguais ou demasiado parecidos para que iniciem uma verdadeira disputa e para que um deles espere ascender ao lugar de mestre, ainda que fosse por um instante, por um segundo, ainda que se tratasse de um sistema alternativo. Resta uma saída: a chegada de Godot, mestre reconhecido, mestre autenticado, que lhes permitiria, pelo menos, provar a sua situação de escravos gêmeos. Mas Godot não vem. O que caracteriza o mestre beckettiano é o facto de não poder ser encontrado⁶⁴. Passa Pozzo, que poderia oferecer uma compensação à espera de Didi e Gogo de um mercado de escravos, de uma luta mestre-escravo que, por enquanto, não passa de um mercado de simplórios. Infelizmente! Pozzo, por um lado, parece superior, graças ao patético e afantochado Lucky, que ele traz preso a uma correia e, por outro lado, relativamente ao confronto entre o mestre e o escravo, Pozzo e Lucky parecem definitivamente desenganados. Destes dois agrimensores do deserto, um isola-se nas suas meditações metafísicas e o outro mergulha nas suas recitações mecânicas e nos seus protestos. Lucky e Pozzo aparecem por duas vezes a Vladimir e a Estragon como um eco esgotado da relação dual mestre-escravo que chegou ao fim dos seus argumentos.

Quer se trate do par extenuado Pozzo/Lucky ou do par vazio Vladlimir-Estragon (o par Hamm/Clov de *Fin de partie* talvez resuma os dois pares). *En attendant Godot* permite-nos descobrir o quanto pode ser, hoje em dia, falaciosa a proximidade dramática de dois seres humanos e como seria inútil pretender perpetuar esta relação entre próximos como lugar de uma dialéctica teatral do mestre e do escravo.

Privado da sua função tradicional de formular o conflito e de o conduzir ao seu termo, através de uma série finita de relações duais, o diálogo dramático desaparece progressivamente e enfraquece, tal como um órgão que deixou de ter utilidade. Quanto às réplicas que, graças ao seu jogo cerrado, pressionavam a acção em direcção ao seu término, até ao «tudo está consumado» que constitui o desfecho das «Paixões» e dos dramas, reajustam-se, deslocam-se e dispersam. À medida que o diálogo entra em decadência e se afasta do palco, instala-se, no seu lugar, aquilo que julgávamos ser a sua substância inalienável: a *linguagem*. A totalidade da obra dramática de Beckett apresenta-se como um verdadeiro «Compêndio de comunicação» em uso nos nossos dias. Uma comunicação circular e repetitiva. Um discurso de isolamento, cujo diálogo seria o astro morto e apenas os satélites permaneceriam acessíveis: solilóquio, monólogo, aparte e outras compulsões solitárias da linguagem.

No diálogo tradicional, o dizer era, ao mesmo tempo, um agir e a elocução situava-se sob o controlo de um pensamento. O teatro contemporâneo, pela voz de Beckett nos anos cinquenta, mas já antes pelas vozes de Strindberg, Tchekov ou Ibsen, marca o declínio desta dialéctica optimista que supunha que o homem - a personagem de teatro - e o sujeito agente da linguagem e que cada uma das suas palavras - cada uma das suas réplicas - e propriedade sua, inviolável e a exteriorização - a reprodução em actos - do seu pensamento. Se tivermos, a partir de agora, de ler um conta uma qualquer submissão, será, certamente, a do homem à linguagem: identidades vacilantes imersas no carácter indefinido da

⁶⁴ Sobre a intervenção da Multidão na dialéctica do mestre e do escravo, Michel Serres propõe esclarecedoras perspectivas em *Le Parasite*, Grasset, 1980, p.79-81.

linguagem, em relação às quais as criaturas beckettianas nos surgem hoje como um pálido vestígio.

«Não acha a minha forma de falar um pouco estranha? Inquieta-se uma personagem de *Tous ceux qui tombent*, não estou a falar da voz, estou a falar das palavras». Ao desconstruir o diálogo dramático, Beckett põem evidência a condição do homem na linguagem. Uma condição que Michel Foucault descreve teoricamente da seguinte forma: «Como é que (o homem o sujeito de uma linguagem que desde há milênios se formou sem ele, cujo sistema lhe escapa, cujo sentido dorme de um sono quase invencível nas palavras que ele faz, por instantes, cintilar através do seu discurso, e no interior do qual é, logo à partida, obrigado a instalar a sua palavra e o seu pensamento, como se estes mais não fizessem do que animar durante algum tempo um segmento nesta trama de possibilidades incomensuráveis?»⁶⁵.

Para tornar visível este envisco do homem nas palavras, René Kalisky toma, em *Skandalon*, o caminho mais evidente: a sua personagem, um campeão parecido com Fausto Coppi, a ponto de com ele poder ser confundido, é o produto combinatório das fórmulas que representam, na linguagem dos *media*, um ídolo do ciclismo: gladiador rodeado de lenda e de vários círculos de intrigas, escravo moderno enjaulado no treino e na competição, a quem, durante algum tempo, nos divertimos a tratar como um «senhor». *Skandalon* é uma destas peças actuais que devem bastante ao modelo do *Stationendrama*: a epopéia de Volpi é constituída por umas centenas de corridas cujo encadeamento se transforma num calvário; acabado o espectáculo, fica a imagem de um herói crucificado recortada por um grande número de indicações ao longo do texto «Volpi vestido em cima da bicicleta (...) de olhos fechados, os braços estendidos em cruz», «Volpi, de olhos fechados e braços em cruz, gira sobre si mesmo como um dervixe torneiro», etc...

O protagonista de *Skandalon* está, assim, condenado a uma existência vegetativa. Em cada corrida, em cada cena, queima quantidades consideráveis, não recuperáveis, de substância humana. Ele trabalha para não ser mais do que a essência de um campeão. Herói átono, herói em combustão, Volpi está, por definição, dispensado de falar: habitar a forma social do campeão implica apagar a sua própria palavra perante o rumor que nos fala, implica incorporar a voz *off*, obrigar a sua própria pessoa a recuar perante os jornalistas, os treinadores, os médicos e os admiradores e que, entre dois esforços, se deixe o corpo no vestiário. Várias vezes, ao longo da peça, Kalisky retira, repentinamente, Volpi de um grupo ao qual, em princípio, preside; os convidados ficam reconhecidos a Volpi por esta ausência, que lhes permite enaltecer ainda mais a figura ideal do seu discurso: «PRIMEIRA CONVIDADA - É no espectáculo dominical que lhes oferece, Volpi! que os seus adeptos encontram a coragem de acabar com os combates da vida quotidiana. (Riso) Volpi! Volpi! Volpi! SEGUNDO CONVIDADO - Cada domingo vitorioso de Volpi permite-lhes começar a semana de trabalho com dinamismo, idéias e iniciativa!»

Os únicos traços dialogados que observamos nesta peça são os de um *diálogo forçado*: questionários especializados aos quais Volpi deve responder: o dos repórteres, dos médicos, dos admiradores...Volpi reproduz respostas que estão já contidas nas perguntas. A relação intersubjectiva resume-se, em *Skandalon*, a esta caricatura. Todo o resto são desaires: quando Volpi corre para Sylvana, sua amante, esta abraça apenas um espectro hipertreinado, um corpo alegórico do campeão. O contado já só é estabelecido através das artérias da comunicação, as que servem para fazer a transfusão quotidiana da ideologia no

⁶⁵ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines, 1966, p. 334; (*As palavras e as coisas*, tradução portuguesa de Isabel Dias Braga, Lisboa, Edições 70, 1988.) (N.T.).

corpo social. Os circuitos mais delicados estão fechados. A linguagem afectiva, existencial, a palavra subjectiva, Kalisky mostra-as como se tivessem sido atingidas por uma irreversível dissecação: subsiste, unicamente, a voz dos aparelhos ideológicos que, munidos de um altifalante (o altifalante é, de alguma forma, a personagem central de *Skandalon*: nas numerosas cenas de corrida, não pára de perseguir Volpi), desacreditam o «herói». Neste tumulto de palavras vazias, de ordens, de exortações, de felicitações: o grito abafado da carne de Volpi. De uma carne antecipadamente consumida.

Mas *Skandalon* - e é esta a grande limitação desta peça - mais não faz do que substituir a dualidade intersubjectiva do diálogo dramático por uma outra relação dual, e, além disso, maniqueísta, entre uma sociedade nefasta e um indivíduo que esta reduz à ausência e à negação de si mesmo. No drama de Kalisky, a problemática do homem enquistado no totalitarismo insípido da linguagem da fama é substituída por uma lamentação irônica sobre o declínio do indivíduo. Em definitivo, a crítica, apesar de tudo, cáustica da língua da ideologia contorna a situação real do homem moderno na linguagem. Assistimos, na peça de Kalisky, ao crepúsculo do diálogo dramático, mas este realiza-se sobre o fundo monótono de uma linguagem rarefeita.

Totalmente distinta é a forma como Michel Vinaver assume, nas suas peças, o rumor e as conversas sociais. Porque se existe um dramaturgo que foge à tentação de manejar o espectro da linguagem, esse dramaturgo é o autor de *Par-dessus bord*. Qualquer depuração, ainda que tivesse subjacente a intenção louvável de fazer aparecer os códigos lingüísticos que as relações humanas criam, anularia uma dramaturgia que o autor pretende abrir ao «carácter indiferenciado da linguagem». Mesmo nas peças mais económicas como as do «Théâtre de chambre» - *Dissident, il va sans dire; Nina, c'est autre chose* - Vinaver parte de uma linguagem pletórica: material sobreabundante de conversas infinitas, das quais ele teria sido o infatigável repórter; material amorfo *a priori* insignificante que ele vai - através do jogo de cortes, interrupções, elipses, ausência de pontuação, enfim, da montagem na língua - fazer aceder a um começo de sentido.

«Trata-se, líamos já na Apresentação de *Iphigénie Hôtel*, de partir de barulhos e de palavras, de movimentos e de passos, de objectos, de espaços; há uma matéria que se segrega, a própria matéria da vida quotidiana (...) Esta matéria (...) é, inicialmente, amorfa e insignificante. Só a partir desta matéria atravessada e abalada por estes acontecimentos, há, necessariamente, relações que se estabelecem, significações que se libertam...»⁶⁶. Na origem da escrita, não está qualquer selecção, mas sim a travessia longa e paciente da banalidade expansiva das palavras humanas. Palavras frequentemente perdidas do indivíduo que as fala, linguagem suspenso: *Par-dessus bord*: «Não acha que ela se tornou/- Ao tempo que ele é posto em causa / - E mais graciosa / Dá-me arrepios só de pensar nisso / - Aqueles montes de fruta / - O porco inteiro / -Quando? / - Desta vez é mesmo? / - Não porquê / - Não te fies / - Jiji casou-se / - Há dois anos ainda não estava cá / -Armazenista / - Mais desembaraçado, também / - Não posso / - Porquê? / - A pobre Lia Bachevski / - De qualquer forma, era simpático convidá-la/- Mantenho a linha/- Ela não é tão pobre quanto isso». A impressão de um micro fazendo um longo *travelling* por cima de uma assistência, não é preciso pensar que corresponde à vontade do autor de criar uma «atmosfera», um magma de palavras indistintas. O enredo da linguagem provoca o atraso do sentido, mas não a sua anulação.

A verdade é que se a guerra da Argélia é evocada em *Les Huissiers*, tal acontece apenas através dos falatórios, revelando toda a sua inutilidade verbal;

⁶⁶ Michel Vinaver. Apresentação de *Iphigénie hôtel*, Gallimard, Le Manteau d'Arlequin, 1963, p.10.

em *Iphigénie Hôtel*, entre os clientes, fala-se do golpe de Estado de De Gaulle em Maio de 58, da ameaça de guerra civil, para, na verdade, nada dizer sobre o assunto; a condição de operário, de jovem cabeleireiro, só é abordada em Nina... pelo grupo, através de anedotas e de cochichos de bastidores. No palco de Vinaver, como acontece a maior parte das vezes na vida, as réplicas são vãs. O sentido existe noutro lado: no intervalo, na relação dinâmica de duas frases, de dois discursos, de duas ou várias personagens em si mesmo anódinas.

Mas este consumo bulímico da palavra envolvente é apenas um *efeito de superfície*, visto que, em Vinaver, a pletera se converte, rapidamente, em rareza. Linguagem paradoxal, a deste autor: se se parece com uma gigantesca acumulação de palavras informes, com um imenso «drama-conversação» apanhado nas vertigens do absurdo, é unicamente nos momentos de suspensão. A partir do momento em que é posta em movimento, sem pontuação, desenfreada, arranca-se ao seu entorpecimento e ganha significação. Moeda ao ar, caras, a língua de Vinaver é profusa, anódina, corre como na vida; coroas, é interrompida, apanhada fora do tempo - no «entremeio» - e, sob o efeito de uma montagem à escala microscópica, apresenta-nos o seu forro ideológico: os ataques de sexismo, de militarismo, de violências reaccionárias da nossa língua comum; os impulsos de racismo de Lubin e da corajosa Madame Lépine em *Par dessus-bord*: «LUBIN - Acho que é um belo rapaz, bem constituído, alto, ninguém diria que é judeu / Mme LEPINE - Ainda bem / LUBIN - Mas o que é que ele tem lá dentro? Para ter tido a idéia de rapar a cabeça da noiva? Mme LEPINE - O seu colega não lhe pôde colocar a questão / LUBIN - Não lhe consegui tirar nada / Mme LEPINE - É uma preocupação / LUBIN -A minha mulher vai ter de dar entrada numa clínica, o médico quer tentar que ela faça uma cura de sono / - Em França, o consumo de papel higiênico em 1966 era de setecentos e setenta gramas contra cinco quilos e cem nos Estados Unidos. Estima-se que terá atingido um quilo por habitante, no nosso país, em 1970 / *Projecção de diapositivos* / Mme LEPINE Conheço um caso em que isso não adiantou nada / LUBIN - Felizmente que há o trabalho / Mme LEPINE - Ainda que não faça a felicidade».

As peças de Vinaver permitem ver, como se fosse em câmara lenta ou sob uma iluminação estroboscópica, como se pudéssemos sondar-lhe os instantes, um ataque de linguagem, aquele que encaminha «naturalmente» um indivíduo para o racismo, para o *sexismo*, para a colaboração de classe, para o sacrifício da sexualidade, tal como aqueles, mais fugidios, que exprimem uma vontade de se libertarem.

Há animais aos quais se tiram algumas plumas da ponta das asas, para os impedir de voar, outros aos quais se amputa um músculo ou um nervo para os domesticar. Vinaver faz um pouco disso, segundo me parece, relativamente a esses diálogos selvagens que ele mergulha directamente no quotidiano: corta-lhes os laços orgânicos. Desencaixar as réplicas quando se ajustam demasiado bem, fundi-las, quando se opõem com demasiada evidência, privá-las do enunciador quando o reclamam com demasiada insistência, encaixá-las, parti-las, torcê-las, etc...: «sofrimento» graças ao qual uma língua se desnaturaliza, através da montagem. Intervenção na língua quotidiana onde a *despontuação* se assume como um elemento fundamental: «*Porquê a ausência de pontuação*, interroga-se Vinaver: porque as pessoas falam de um jacto fluído com cortes que não se encontram exactamente no sítio onde se encontrariam os signos. Desejo de tornar o actor (mas também o leitor) mais livre e inventivo na sua apreensão do texto; de o pôr mais perto da realidade das coisas ditas; porque a pontuação - que é uma ajuda à compreensão, mas também uma questão de conforto e de hábito-impede o jacto dos ritmos, das associações de imagens e de idéias, incomoda as

combinações, as recuperações de sons e de sentidos, é um obstáculo a tudo o que é confusão. Organiza, fixa, quando o objectivo, aqui, é atingir a máxima fluidez que a linguagem (tal como eu a escrevo) permite»⁶⁷.

Surge na obra de Vinaver uma nova categoria dramaturgica que suplanta o tradicional diálogo dramático: chamá-la-ei *sobrediálogo* para dar conta do facto que, ao sobrepor-se a uma linguagem dialogada que o autor considera como um simples material de base e trata como um «diálogo-objecto», define o novo centro de onde se articulam as significações.

Questão de política, em definitivo, o facto de mostrar a tendência do nosso destino colectivo através da língua comum, sem selecção ou depuração prévias do material. Cria-se um dispositivo «onde as ideologias se expõem e se esgotam na sua própria confrontação»⁶⁸. A escrita acede a uma economia de parte a parte *dialógica*. Em primeiro lugar, um registo escrupuloso, a fase de *acumulação*: restituir, tal como saíram da boca, os discursos que o autor empresta a personagens. Depois o uso polifónico representar o universo da peça no seu carácter multidimensional, deixar abertas - evitar resolver - as oposições. Em síntese, não procurar reconhecer como verdadeiro o material extraído da realidade; forçar, apenas, a indiscrição.

2. No silêncio das palavras

No drama moderno, a palavra é um signo fracturado: a personagem fala, mas o pensamento, transferido para o espaço da linguagem, encontra-se algures noutro sítio. Entre o pensamento e a elocução, que a Poética de Aristóteles apresentava como um casal unido e solitário, exprimindo a passagem do poder ao acto, intercala-se o obstáculo da não-adequação do homem à linguagem, da afasia ou da logorrea. O não-dito esvazia o diálogo dramático e à palavra teatral anexa-se um extraordinário volume de silêncio. O reconhecimento da função dramaturgica do silêncio também não deve, forçosamente, implicar- o teatro de Michel Vinaver é prova disso mesmo - este malthusianismo (ou este puritanismo) da linguagem que descobrimos na obra de numerosos autores contemporâneos: Kroetz: «Quis abalar uma convenção que é não-realista: a loquacidade. O que melhor caracteriza o comportamento das minhas personagens é o mutismo, visto que a sua linguagem não funciona,»⁶⁹.

O silêncio no teatro não se decreta, obrigatoriamente, à força de reticências; não é o apanágio de um estilo lacónico. Por outras palavras, os nossos dramaturgos não estão destinados a tornar-se unilateralmente nas carpideiras da comunicação. No necessário reconhecimento da parte silenciosa da linguagem, o desafio da escrita (da pluralidade das escritas) permanece, pelo contrário, inteiro, e o recurso à *palavra* perfeitamente lícito. Da mesma forma que se apresenta como intimação válida a resposta contundente de Genet ao crítico que censurava o facto de ele fazer falar as suas criadas com uma linguagem que estava para além da sua condição: «O que é que o senhor sabe disso? Eu penso o contrário porque se eu fosse criada, falaria como elas. Algumas noites. Porque as criadas só falam assim algumas noites: é preciso surpreendê-las, quer na sua solidão, quer na de cada um de nós». E, a propósito de *Les Nègres*,⁷⁰ Genet declarava ainda:

⁶⁷ Michel Vinaver, «Em cours d'écriture de Par-dessus bord» in *Travail théâtral*, XXX, janv-mars 1978, p. 67.

⁶⁸ Julia Kristeva, «Une poétique ruinée» in *Mikhail Bakhtine, La Poétique de Dostoievski*, tradução de Isabelle Kolitcheef, Seuil, Pierres vives, 1970, p.18.

⁶⁹ Franz Xavier Kroetz, *Travail à domicile, Concert à La carte, Haute-Autriche*, op. cit., «Prière d'insérer»

⁷⁰ *Os negros*, tradução portuguesa de Jaime Salazar Sampaio e Maria José Pinto, para o espectáculo do Teatro Experimental de Cascais, encenação de Carlos Avilez, 1999. (N.T.)

«Procurei fazer ouvir uma voz profunda que não podiam proferir nem os negros nem os seres alienados. É preciso saber ouvir o que está por formular»⁷¹.

O escritor de teatro deve talvez concretizar dois passos: registrar o silêncio que vem dos corpos e atravessar esse silêncio para o poder transcrever, para o poder transpor, conferindo-lhe a sua mais digna expressão teatral. Sobretudo tendo em conta que, muitas vezes na vida, o verdadeiro silêncio é barulhento e provém mais de um excesso do que de uma ausência de palavras.

Ionesco foi, sem dúvida, o primeiro a exprimir no teatro a concreção da vida, a sua esclerose, através de estereótipos nesta língua sem sujeito que, pela rádio, pela televisão, pela imprensa, pela publicidade ou pelo bárbaro boca-a-boca dos relatos quotidianos, prolifera como um cancro. Em *La Catatrice chauve*,⁷² peça em que as personagens fonográficas se atiram à cara frases feitas de um método «Assimil» para aprender inglês, o dramaturgo activa a perigosa autosuficiência de uma linguagem, desligada daquele que a fala. No alarido crescente da máquina palradora, ninguém ouve ninguém; através dos interstícios desta língua mal unida, sopra o vento glacial da desumanização. No plano da palavra, o indivíduo criado por Ionesco permanece um bebê cuja moleirinha nunca chegará a fechar. A personagem paga, desta forma, ao preço alto da sua despersonalização através de estereótipos, esta pseudo-socialização da linguagem. Contudo, para Ionesco, mesmo na sua peça mais virulenta, *Jacques ou la soumission*, mesmo quando em *Victime du devoir*⁷³ ele materializa em cena a ingestão de *slogans pela* personagem principal («Coma! Mastigue!», ordenam os carrascos a Choubert...), a clarificação do desregramento totalitário da comunicação pára no momento em que poderia ter início uma crítica da sociedade.

Ao lapidar a linguagem-fórmulas, o dramaturgo denuncia a serialização do indivíduo. No entanto, esquece-se de designar os lugares a partir dos quais se decide esta massificação redutora. Na cabeça do prudente Ionesco, é a relação interindividual que está inteiramente falseada, não a ordem social. Georges Michel tem, pelo contrário, o mérito de indexar politicamente a crítica da comunicação e de indicar escrupulosamente, em cada uma das suas obras, como é criado (por intermédio das instituições: Estado, família, escola, etc.) o colectivo negativo, a «massa mole» na qual se bate, como num polvo, até amolecer.

Apanhadas pelos lugares comuns, as personagens de Georges Michel são reféns da ideologia. Ela hasteia a bandeira nestes indivíduos aglutinados que andam à deriva e, ao mesmo tempo, transforma-os em destroços. Em *Tiens l'coup jusqu'à La retraite*, *Léon*, a miséria de Léon e da sua mulher é mais ideológica do que material: reside menos no carácter precário da situação económica do casal operário do que na profusão dos estereótipos ingeridos. A perda de emprego de Léon faz apenas sair da boca da sua mulher um simples «Não se pode estar em paz cinco minutos», seguido de um «Só faltava mais esta». Os «diálogos» de Georges Michel parecem um imenso catálogo de provérbios de ideologia que cada personagem catapulta para a outra. Pensamos naqueles soldados que têm de ser amputados na linha da frente sem anestesia e que cantam com toda a força para esquecer a dor, Embora anestesiadas pelo ópio dos lugares comuns, as personagens de Georges Michel estão, de qualquer forma, anestesiadas: a sua morte e a sua vida são vasos comunicantes, a primeira infecta, subrepticamente, a segunda sob a aparência desta língua mortífera que fala através delas.

⁷¹ Jean Genet: a primeira citação é extraída de «Comment jouer Les Bonnes» in *Les Bonnes*, L'Arbalète, 1953, p. 11; a segunda é tirada de uma entrevista para a revista americana *Playboy*, avrill 1964.

⁷² A cantora careca, tradução de Luís de Lima, Lisboa, Soc. Ind. Graf, s/d, Colecção de Teatro Minotauro. (N.T.)

⁷³ Vítimas do dever, espectáculo do Teatro Experimental do Porto, com encenação de Julio Castronuovo, 1973. (N.T.)

La Ruée vers l'ordre: «O PRIMEIRO PASSEANTE - Eu, eu sou a favor da ordem, da dignidade e do respeito pela pessoa humana... / O SEGUNDO PASSEANTE - Eu, eu escolhi, de uma vez por todas, a prosperidade na ordem... /O PRIMEIRO PASSEANTE - Eu, eu sou a favor de uma maior justiça social... / O SEGUNDO PASSEANTE - Sim, mas dentro da ordem... / O PRIMEIRO - É evidente... e a favor de mais liberdade (...) O PRIMEIRO - Eu, eu sinto-me humanista, democrata... e o senhor? / O SEGUNDO - Eu, está a ver, eu sinto-me, como hei-de dizer, liberal europeu democrata avançado... / O PRIMEIRO - No fundo, é como eu, é reformista, evolucionista... / O SEGUNDO - Sim, mas evolucionista lento... não gosto que as coisas avancem demasiado depressa... sempre tive medo da novidade... /O PRIMEIRO - Pois é, na nossa idade, mudar...»

Feita das sobras da palavra viva (reconhecemos aqui a capacidade do teatro para transformar as aparências em esplendor) a língua teatral de Georges Michel tem tendência para se fechar sobre si mesma. À espectacularização da linguagem responde o recuo da vida: a descrição concreta do homem na linguagem da ideologia é uma vez mais furtiva. Resta a demonstração implacável de uma acção totalitária.

A revalorização do meio concreto da acção, o esforço para caracterizar a personagem no início do seu papel de estrito recitante da ideologia reflectem, sem dúvida, nas peças de Jean-Paul Wenzel, um desejo de canalizar a língua morta da ideologia, de impedir que, ao cobrir a peça, transforme as personagens em fantoches. Do trabalho de sapa da ideologia sobre o indivíduo, Wenzel procura fazer-nos apreciar mais o aspecto subterrâneo do que os efeitos espectaculares. A alienação, aqui, já só é perceptível no intervalo entre o corpo e a palavra, no desfazamento entre as pulsões da vida, os desejos e as acções rituais, os comportamentos repetitivos aos quais são abandonadas as personagens.

Não quer dizer que não surjam, aqui e ali, as fórmulas mais estereotipadas: para escrever *Marianne attend le mariage* «estabeleci, declara Wenzel, uma espécie de inventário, de catálogo prévio de frases-fórmulas, de lugares comuns»⁷⁴. O material é o mesmo usado por Georges Michel, mas os laços que unem em rede serrada todas estas fórmulas vazias são quebrados. O espectador pode apenas alimentar-se em parcimônia da inutilidade da linguagem. O vigor artificial, que permitia às personagens, mesmo às mais velhas, recitar com toda a força e com as suas vozes megafónicas os pseudopensamentos que atravessam as suas pobres cabeças, transforma-se num mutismo e numa prostração generalizados: chinfrim silencioso, tremura senil dos lábios e das línguas: as «brancas» abrem buracos no texto, as reticências corroem as frases e os crâneos.

Estas «brancas» não constituem nem uma trama nem um subtexto. Estamos longe daquelas «subconversas» que causaram estragos até aos anos sessenta. Antes de anunciar a ruína do diálogo e de dar conta dos estragos provocados pela opressão social sobre os corpos dos «subprivilegiados», o silêncio -descoberta capital do teatro no nosso século - ocupou, inicialmente, um lugar de recurso: um suplemento de sentido conferido à linguagem, uma loquacidade redobrada, uma imersão no inefável das relações humanas. «A verdadeira vida, e a única que deixa traços, professava Maeterlinck, é feita unicamente de silêncios»; «O teatro, retomava Jean-Jacques Bernard, é, antes de mais, a arte do inexprimível (...) Há, sob o diálogo que se ouve, uma espécie de diálogo subjacente que é preciso tornar perceptível»⁷⁵. Silêncio profundo, silêncio da «verdadeira vida» reservado

⁷⁴ Claudine Fièvet. Jean Paul Wenzel (Entrevista com) in *Jean-Pierre Sarrazac*, «L'Écriture au présent. Nouveaux entretiens» Travail théâtral, XXIV-XXV, op. cit. P.90.

⁷⁵ As citações de Maurice Maeterlinck e de Jean-Jacques Bernard são tiradas de *La Chimère*, *Bulletin d'art dramatique*, V. mai, 1922. Foi em torno de Gaston Baty que se desenvolveu, nos anos vinte, o «Théâtre du silence»

aos indivíduos de elite, deixando transparecer a sua secreta psicologia. Inconsciente "limpinho" a descoberto. Silêncio nos antípodas do qual se situam «as brancas», as lacunas, as depressões da linguagem, os obstáculos em falar das novas dramaturgias. O silêncio em Kroetz, Deutsch, Wenzel, já não é a parte escondida da palavra, mas a sua pura descoberta. E o silêncio, ainda, o seu próprio silêncio, replica às tentativas de Marie de Loin *d'Hagondange* de instaurar um diálogo: a abundância verbal que às vezes a atravessa, não marca, relativamente aos fragmentos de palavra que ela habitualmente, troca com Georges, a mínima modificação qualitativa; reconduz a mesma vacuidade, a mesma solidão angustiada.

Na crença, característica do teatro simbolista e de alguns dos seus avatares, que o silêncio constituía o ponto alto do diálogo, havia um singular desprezo pelo corpo. E um freudismo em sentido contrário. Os dramaturgos contemporâneos já não ignoram que os silêncios têm, para retomar um termo brechtiano, o seu *gestus*, que possuem a sua economia significante, que a mímica de um rosto ou a pantomina de um corpo, mesmo que apenas esboçadas, ou então reduzidas à impassibilidade e à imobilidade absolutas, não são, de forma alguma, o adjuvante da linguagem, são dotadas de uma autonomia e, freqüentemente, de um poder de contradizer as palavras.

Daí o recuso sintomático de Kroetz à pantomina, nomeadamente em *Wunschkonzert*.⁷⁶ a gestualidade da menina Rasch é articulada como uma linguagem; mas uma linguagem que atrasa as palavras, que retarda o sentido. Os autores de hoje perceberam que a opressão se inscreve directamente no corpo e que se eles se obstinassem a fazer um impasse relativamente aos gestos, as suas "personagens seriam mais «faladas» do que «falantes». Tomada de consciência de que as palavras, no teatro, devem manifestar-se de acordo com a sua gestualidade.

Contudo, esta corporalidade da linguagem, a escrita lacônica de z, de Wenzel e mesmo de Deutsch, nas suas primeiras peças, suscita um mal-estar: ao apresentar o «escasso discurso das pessoas de classes baixas», não estarão, estes dramaturgos, a insistir artificialmente na escassez deste discurso; a assegurar o domínio do seu estilo sobre a pobre língua dos subprivilegiados», não terão eles tendência para mitificar os «proletários da palavra»? A pobreza verbal das personagens de Wenzel, de Kroetz ou de Deutsch não será, em última análise, um efeito puramente mecânico da meta-linguagem do autor, o artefacto de uma reconstituição da língua popular segundo o ponto de vista exclusivo do seu funcionamento hierárquico?

Edificante, a este propósito, o estudo do tipo particular de contradição - a *aporia* - que as dramaturgias ditas do quotidiano criam entre as personagens. Em *Oberösterreich* de Kroetz e em *La Bonne vie*, de Deutsch - peças que põem em cena um jovem casal de operários - o homem e a mulher não param de se opor rejeições simétricas: Heinz, a de ter uma criança, Anni, de abortar; Marie quer ter a criança que Jules lhe fez, Jules não quer ouvir Marie. Declinar os argumentos de tais recusas, resolver avançar com a discussão, parece ser uma iniciativa impossível para estas personagens que se definem, relativamente ao outro, como «intocáveis». No início, Anni, Marie, Heinz e Jules estão situados na iminência de uma catástrofe, no limite do *fait-divers*. O tempo de uma destas peças, a ordem ideológica, e a pulsão de vida entram em colisão, depois, a primeira anula inexoravelmente a segunda. A contradição é trágica porque é insolúvel; e é insolúvel porque não é susceptível de ser formulada. Mas não ficara logo à partida

⁷⁶ Ver nota 50 e 51, p. 102 (N.T.).

decidido que não é susceptível de ser formulada, na medida em que nenhuma língua é accionada no local onde se encontram as personagens?

Roubados na sua própria linguagem, os «subprivilegiados» permanecem radicalmente exteriores a geração da língua. São apenas atravessados por vãs palavras, por palavras mortas que recitam conscienciosamente. Perto da sua morte civil, Georges e Marie, os velhos reformados de *Loin de l'Hagondange*, fazem o inventário das fórmulas vazias de pensamento, de que ainda dispõem para pontuar, de longe a longe, as suas vãs ocupações: MARIE - As mudanças de estação foram radicais, este ano. / GEORGES - Dizes isso todos os anos. / MARIE - Podes dizer que digo sempre o mesmo, mas há um grande diferença de temperatura entre anteontem e hoje. / GEORGES - Sim... não nos vamos pôr a falar do tempo. / MARIE - Vamos falar do quê, então? Escuro.»

Tudo acontece como se da comunicação entre as pessoas do povo não tivéssemos, conscientemente, retido senão *a parte do nada*: o que constitui, precisamente, o inventário, o catálogo. Retorno, em pézinhos de lã, de uma dramaturgia do lugar comum. Retorno tão mais pernicioso quanto as personagens de Wenzel não são apresentadas como fantoches e os seus contornos não são nem cômicos nem satíricos. Atentos a um processo de alienação, a atitude do espectador corre o risco de se metamorfosear em pura e simples compaixão por seres esmagados pela linguagem, designação moderna de fatalidade.

A utopia de uma «língua constatada», reprodução exacta, no teatro, da língua dos pobres, não conduzirá, automaticamente, a esta redução ontológica? Michel Deutsch - que no entanto, declarava, em 1974, que «*Dimanche* afirma os valores próprios, autônomos, deste discurso frágil da vida quotidiana...» - fez, mais tarde, um lúcido exame a este propósito: «Pôr entre parênteses o sujeito que escreve parece-me impensável. É preciso, pelo contrário, pôr a tônica na escrita enquanto prática específica. O escritor é aquele que cria uma língua: aquilo a que Barthes chamou um idiolecto. E isto não contradiz, de forma alguma, o projecto de uma escrita popular. Ou melhor, trata-se de uma contradição produtiva. A dada altura acreditei - ilusão que me permitiu trabalhar -que se tratava unicamente de registar a palavra das pessoas das classes baixas. Não durou muito tempo. Apercebi-me de que aquilo que registávamos era o silêncio, o ritmo do silêncio - e em momento algum a língua das classes baixas. Aquilo que podemos registar são fórmulas, sintagmas fixos, *slogans* de todos os dias»⁷⁷.

Dois espectáculos da crise do Teatro do quotidiano, *Dorénavant I*, de Jean-Paul Wenzel, e *La Soeur de Shakespeare*, criação colectiva do Teatro do Aquarium, fizeram a experiência directa deste ecrã de silêncio que se interpõe entre o artista e a linguagem popular. Instalado ao longo de um ano em Bobigny, no seio da população de uma cidade nova, com a intenção de realizar um espectáculo sobre a palavra popular nas grandes torres de habitação, o animador do «Théâtre quotidien» foi surpreendido, durante a audição das gravações resultantes do inquérito, pelo silêncio sepulcral que delas surdia, e, finalmente, criou um espectáculo-santuário. Numa paisagem mental desértica, alguns corpos de hoje tratam de se ausentar: um cobre-se com um toldo transparente, o outro, uma jovem, mumifica-se untando-se com cosméticos, um terceiro espalha lama pelo corpo. E, por cima deste pântano silencioso, a voz *off* do autor que narra as desilusões do caminhante, a decepção do homem do magnetofone, o desengano do artista progressista. *Exit* a palavra popular... Quanto a *La Soeur de Shakespeare*, deparamo-nos, no início do espectáculo, com quatro actrizes e dois actores literalmente envoltos em quilómetros de fita magnética desenrolados sobre

⁷⁷ Michel Deutsch (Entrevista com) in Jean-Pierre Sarrazac, «L'Écriture au présent. Nouveaux entretiens», *Travail théâtral*, XXIV-XXV, op. cit. P. 97.

o palco. Porque é exactamente a evanescência do material do inquérito que confere a estrutura à representação: o Théâtre de l'Aquarium organizando o face a face ilusório dos seus elementos - actores-entrevistadores -com uma mãe de família entrevistada, mulher privada de corpo, reduzida a uma franzina voz magnética que se apaga a medida que a representação enfraquece.

No que diz respeito a Michel Deutsch, a sua resposta - o seu desafio - ao silêncio está contida nessas brechas, cada vez mais evidentes na voz do rapsodo, que rompem os diálogos. Rasgando o tecido das palavras conservadas, catalogadas, rompendo o silêncio, introduzindo ataques, paixões febris de uma língua nova. Breves abalos interrompendo a língua morta: sonho de um encontro libertador entre a esposa e a amante em *L'Entrainement du champion avant la course*; descida à cave (ou ao fundo da sua memória de operário) do pai de Ginette, para aí cantar em alsaciano sobre o carvão, a exploração e a dignidade do mineiro, em *Dimanche*; transe de Jules que, em *La Bonne vie*, quer, à imagem das crianças que ouviu brincar, através da janela aberta, tomar-se «verdadeiramente» num homem, do Oeste, empossar realmente com toda a força do seu corpo, as mitologias com que a televisão o impregnou: «JULES - Tens uma bela voz, Mary, e umas belas pernas... e que seios tão firmes, Mary. Não escondas mais nada... bicos rosados, lança-te uma rosa e tu dás-me o teu lírio. E se o Kid abrir a boca, se ousar deitar um olhar que seja, um único olhar sobre ti, dou cabo dele! / Dou cabo dele / Vá, continua Mary... / Está um calor insuportável, aqui! Que venham a mim as planícies e no horizonte apenas os Rocky Mountains e os sanguinários e nobres homens vermelhos (...) Marie! Marie!... / Marie / (*Marie entra cambaleante*) MARIE - O que é que me queres? JULES - Mary. / MARIE - Não. JULES - O que é que tu tens, Marie?... *Jules dispara a espingarda e mata Marie.*»

Solilóquios febris. Invenção de uma língua que, em vez de neutralizar a palavra pelo silêncio, glorifica ambos. Recusa de escutar a palavra das «pessoas de classe baixa» de forma unívoca. E, mais ainda, de tratar esta palavra através do silêncio.

3. De um monólogo a várias vozes

O mesmo impulso que permite às personagens beckettianas arrancar, ainda, alguns gestos e alguns fragmentos de discurso à ataraxia e ao silêncio absoluto, condena-os a mergulhar no deserto da comunicação. Para estes vagabundos imóveis, não existe qualquer outra vocação a não ser o desaparecimento e o regresso à indiferenciação original. A gesticulação lingüística tem sobre as criaturas beckettianas o mesmo efeito catastrófico que as reviravoltas de um indivíduo abandonado às areias movediças. Quanto mais Winnie fala e repete a sua vida, mais se afunda na terra do seu túmulo. Mas antes de ser completamente absorvida, antes que a extensão infinita do deserto tenha acabado de transvasar um grão de areia após outro, num sítio retirado, no pseudo-refúgio que escolheu, a personagem dispõe de tempo, sempre excessivo, sempre a esgotar-se, para lançar os seus últimos apartes: «HAMM - Um aparte! Parvo! É a primeira vez que ouves um aparte?». É assim que tudo se passa a partir do momento em que o diálogo está falseado: cada um retém do outro apenas os apartes, apenas as palavras que lhe são o menos possível destinadas; o sujeito falante, por seu lado, deve convir que só fala sem se aperceber. Em vez de juntar a personagem, a sua própria palavra acaba por a desunir.

Beckett procede à inversão astuta da linguagem dramática: a personagem fala mais do que ouve; e o que ouve não é tanto o discurso do outro mas sim as palavras que ela própria acaba de proferir. Beckett transforma a personagem que

toma a palavra numa personagem que ouve, para sua própria confusão, o que fala. E, no entanto, o solipsismo é apenas aparente. Porque o solilóquio beckettiano não tem por objectivo exprimir o ego da personagem, mas estatelar o sujeito falante numa pluralidade de vozes separadas: «Depois, falar, depressa, palavras, como a criança solitária que se transforma em várias, duas, três, para estar com elas, e falarem juntas, durante a noite.» O teatro beckettiano só merece verdadeiramente ser chamado de «despovoador» porque, num primeiro momento, graças a uma abertura irresistível do solilóquio, desmultiplica - ou centrifuga - a individualidade humana.

Bakhtine, que foi o teórico e o apóstolo da escrita polifónica, defendia que o diálogo dramático estava, por natureza, votado ao monologismo: «as réplicas do diálogo dramático não deslocam o universo representado, não o tornam multidimensional; pelo contrário, para serem verdadeiramente dramáticas, têm necessidade de um universo o mais monolítico possível (...) As personagens juntam-se dialogando, na visão única do autor, do encenador, do espectador, sobre um fundo claro e homogéneo. A concepção de uma acção dramática propondo uma solução para todas as oposições dialógicas é, ela própria, totalmente monológica»⁷⁸. Ora, eis que o texto beckettiano, ao deslocar a personagem individualizada e ao substituir o diálogo tradicional pelo solilóquio generalizado, inaugura uma espécie de «dialogismo» de pequena dimensão: uma atitude interrogadora e contraditória da personagem em relação a si mesma.

Na verdade, era sabido, desde a Antigüidade, que o solilóquio filosófico não constituía um fechamento narcisista, mas uma partilha dialéctica do sujeito: a Calliclès humilhado, que no Górgias de Platão recusava continuar a «disputa», Sócrates retorquia, fazendo para si mesmo as perguntas e as respostas. Mais perto de nós, grandes filósofos como Diderot ou Rousseau elogiaram o solilóquio como método filosófico; dotado de virtudes terapêuticas: «Sabe, confessava Diderot, que estou habituado, haja muito tempo, à arte do solilóquio. Se deixo a vida em sociedade e vou para casa triste e amargurado, fecho-me no gabinete e questiono-me (...) Pressiono-me, arranco de mim a verdade (...) Aconselharia este exame secreto a todos aqueles que gostariam de escrever; tornar-se-ão, seguramente, pessoas de bem e melhores amores». Quanto a Rousseau, afirmava um dia: «Depois deste pequeno solilóquio, sinto-me restabelecido.» Mas a originalidade de Beckett está no facto de arrancar a máscara séria à personagem que monologa, de «carnavalizar» o solilóquio, de o situar, voluntariamente, num nível trivial e de fazer passar a *Ego* e a *Alter Ego* - a Didi e a Gogo - os figurinos de circo.

Nos anos cinqüenta, o teatro apropria-se de um poder que tudo levava a crer que permaneceria, sob a forma do «monólogo interior», propriedade do romance: exteriorizar o ritmo mental das personagens, extraverter o solilóquio. Desde Beckett até ao escritor alemão Heiner Müller, passando por Marguerite Duras ou pelo autor bávaro Herbert Achternbusch, a personagem monologante que hoje se impõe nos nossos palcos tem a particularidade de falar estando calada. «Eu sou, confessa uma personagem de Dostoievski, um mestre na arte de falar em silêncio, durante toda a minha vida, falei estando calado, e vivi, em mim mesmo, tragédias inteiras sem pronunciar uma única palavra»⁷⁹. O solilóquio das novas dramaturgias sai de um corpo mudo. É, literalmente, transcrito do silêncio. Aqui, a abundância verbal é apenas o ressaque de um impedimento de falar, e a explosão de palavras da personagem intervém como estrita compensação a um recalçamento cujas causas são sociais e existenciais. Assim, Heiner Muller provoca, em *Máquina*

⁷⁸ Mikhail Bakhtine, *La Poétique de Dostoievski*, op. cit. pp. 46-47.

⁷⁹ Dostoievski citado por Bakhtine, *La Poétique de Dostoievski*, op. cit., pp. 46-47.

Hamlet, o fracasso de Ofélia, a heroína shakespeariana afásica, nas margens do trágico quotidiano: «Eu sou Ofélia. Que o rio não guardou. A mulher na forca a mulher com veias cortadas a mulher com uma dose (de narcóticos) em excesso SOBRE OS LÁBIOS NEVE a mulher com a cabeça no fogão de gás. Ontem deixei de me matar. Estou só com os meus peitos, as minhas coxas, o meu ventre. Dou cabo dos instrumentos do meu cativo - a cadeira, a mesa, a cama. Destruo o campo de batalha que foi o meu lar...»⁸⁰. Quanto ao relato biográfico de Ella, a peça de Achternbusch que tem este mesmo título faz-nos seguir todos os pormenores sem que nunca tenhamos a impressão de sair do circuito umbilical que, simultaneamente, reúne e trava a mãe e o filho.

Palavra umbilical do solilóquio... Vítima excessiva da sociedade, Ella conheceu todas as desgraças, todas as sevícias e todas as clausuras. Teria muito para dizer, muito para contar. Só que está demasiado absorvida para falar. Pela televisão que debita, no galinheiro onde se refugiou com o seu filho, o seu programa quotidiano. E, sobretudo, por este filho que, ao longo dos dias e dos anos, ingeriu todas as suas palavras. O solilóquio reaparece assumindo as formas mais curiosas: fermenta no corpo da mãe, mas extravasa-se pela boca do filho. Num gesto de uma teatralidade perfeita, a peça de Herbert Achternbusch exhibe a trágica complementaridade de dois seres, os dois aspectos indissociáveis de uma impossibilidade de viver, de falar e mesmo de respirar, a não ser um através do outro. O corpo apático e mudo da mãe e a palavra em transe do filho situam-se nas extremidades reversíveis de uma mesma impossibilidade de comunicar que só pode ter como fim a loucura ou a morte.

Joseph nunca consegue, antes de se suicidar, assumir-se como *porta-voz* da sua progenitora; o seu relato, o seu monólogo não poderia encontrar outro destinatário que não fosse aquela que o formou num silêncio vorazmente ocupado a voltar a engolir, de imediato, as poucas palavras que ele acaba de vomitar. Ao longo do monólogo de Joseph, que mais não é do que o solilóquio de Ella, toda e qualquer palavra se anula e se coloca fora de comunicação. É claro que o texto está salpicado de expressões como «Estás a ver», «Sabes», «Já viste isto» que, sendo do âmbito daquilo que a lingüística moderna designa por função «fática» da linguagem, podem, por instantes, fazer-nos acreditar numa repentina socialização do discurso de Ella e da sua experiência trágica. De facto, estas expressões não visam o Outro - neste caso, o espectador - e, portanto, não permitem qualquer reconhecimento de si. Flexíveis, enrolam-se para não saírem do circuito umbilical. Para não romperem a clausura biológica. Em definitivo, Joseph é muito menos o locutor presente do que o destinatário passado de uma palavra que não pára de se enrolar nela própria. Imerge, então, a mais escandalosa a mais subversiva das, figuras: a de uma animalidade falante que tenta, desesperadamente, no limite do vazio, assegurar um domínio sobre a palavra do mundo.

E a escrita de Achternbusch não volta ao solilóquio de Ella para o congelar, para o fixar, para o normalizar; não o envolve numa mortalha. Bem pelo contrário, abraça a dinâmica contrastante de um corpo que soluça palavras e de uma palavra que hesita numa língua para sempre estrangeira. Patético da gaguez, do lapso de onde, por vezes, brota o riso. Participar na importância crescente do solilóquio teatral é, para o autor de Ella, destruir a ordem da sintaxe da frase propagar a anarquia lexical, em resumo, inventar uma «infralíngua» que corresponde o mais intimamente possível aos corpos oprimidos das suas personagens. Por outras palavras, a palavra indivisa de Ella e de Joseph não remete para uma vontade mecanicista de adaptar ao teatro, com praticamente um século de atraso, o «monólogo interior» do romance. Porque este solilóquio extrovertido não é o

⁸⁰ Heiner Müller, *A Missão e outras peças*, tradução de Anabela Mendes, Lisboa, apáginastantas, 1982, p. 45.

contraponto de qualquer diálogo: não transmite a riqueza interior de uma personagem; não se propõe compensar, de forma idealista, a aparência bestial da mãe e do filho; mas dá conta de um corpo e de uma linguagem extravasadas onde, interior e exterior confundidos, as palavras e os humores se expandem fora dos canais normais.

A pulsão para o monólogo, no drama moderno tem algo de *anamnese provocada*: vontade dos dramaturgos de restabelecerem, no que diz respeito a homens e mulheres que a vida social reduziu a um «presente» inumano, uma memória biográfica em forma de protesto. O sujeito monologante define-se como o oposto da personagem das dramaturgias tradicionais: a sua principal virtude não é agir, mas sim a capacidade de se lembrar. Vemos, assim, o teatro conquistar e renovar uma problemática antiga, com mais de cinquenta anos: a «personagem entrevistada» que «recorda e inventaria a sua própria vida, as suas próprias experiências», exaltada outrora, na ex-URSS por Tretiakov⁸¹. A personagem torna-se testemunha da sua própria existência e da sua época. O monólogo das novas dramaturgias - ou, para retomar o vocábulo do teatro que Ruzante consagrou, a conversação - recorta, na prática teatral contemporânea, um novo gesto teatral: a escuta profunda - mesmo nos momentos de concentração de silêncio - de uma ou de várias «personagens entrevistadas».

Inventa-se, hoje, no teatro uma língua gestual da conversação que caracteriza bem o que é dito pelo camponês de Bourbonnais em *Les Mémoires d'un bonhomme*, d'Olivier Perrier: «Pegue numa velhota do campo, uma daquelas que fazem todo o trabalho de numa quinta até à morte, que aliás são em maior número. Cada dia das suas vidas, sem excepção, pela manhã, antes de ir fazer a sopa, à noite antes de ir fazer a sopa, puxaram com força as quatro tetinas de cada uma das vacas do estábulo. Olhe bem para os braços delas.

Se não for reaccionário, reparará que não se parecem um com o outro. Um, o esquerdo, está quase normal, o direito, pelo contrário, está completamente deformado: o esquerdo segura na vasilha, o direito ordenha. Os músculos sobredesenvolveram-se, à força do trabalho (aquele, aquele e aquele). O pulso tem a largura do braço. A mão, essa, é incapaz de (flectir os dedos, roídos pelo reumatismo. De qualquer forma, é preciso continuar a fazer a sopa!».

O dramaturgo (ou o autor-actor que é Olivier Perrier) só poderia traçar esta língua corporalizada forçando as regras e as convenções da Escrita. Poder-se-ia dizer, retomando as palavras de Artaud, que esta língua não se escreve, *inscreve-se*. Ou então que se transcreve, se pensarmos na experiência de Dario Fo que regista e, ao mesmo tempo, reinventa a tradição oral: «A minha colaboração com a rádio (...) Textos que eu escrevia, monólogos. Não tinha o hábito da literatura, e aliás, não era disso que se tratava. Aqueles textos estavam repletos de digressões, de marcha atrás, de comentários acrescentados à situação: tratava-se de uma tradição que nunca tinha passado à escrita. Como se, de repente, decidíssemos anotar o som do *marrazano*. Como fazer? Acabaríamos por conseguir, como é evidente, mas teríamos de inventar uma nova escrita. Foi o que aconteceu com os monólogos»⁸².

Na seqüência desta escrita necessariamente *defeituosa*, a memória do parricida Pierre Rivière, que Michel Foucault redescobriu, assume um valor de

⁸¹ Tretiakov, citado por Jean Jourdeuil, *L'Artiste, la politique, la production*, op. cit. P. 271. O autor cita o prefácio de Tretiakov a *Den Shi shoua, la vie d'un révolutionnaire chinois*, onde está definida a problemática da «personagem entrevistada»: «Ela abre, honestamente, os admiráveis fundos da sua memória. Escavei-os como um mineiro, sondando, fazendo saltar, partindo, escolhendo e extraindo. Era, alternadamente, juiz de instrução, confessor, entrevistador, interlocutor e psicólogo».

⁸² Dario Fo, «Les fabulaton du Lac Majeur» in *Allons-y on commence, farce*, tradução de Valeria Tasca, Maspero, Malgré tout, 1977, p.45.

texto iniciador: com as fugas à sintaxe, à gramática, à ortografia, à pontuação, a confissão do jovem camponês situa-se, anacronicamente, entre o dizer e o escrever, tal como um novo continente que se separa do antigo. Se o triplo homicídio de Pierre Rivière, que liberta, a título póstumo, o solilóquio de um pobre diabo de Bocage, é tido como crime literário, o relatório, por sua vez, é escrito a toque de caixa - instrumento da vida quotidiana tocando repentinamente o seu hino de revolta. Na prisão, Pierre Rivière, tinha delimitado o espaço de um «parlatório», onde, finalmente, podia expandir, ainda que fosse em cem páginas, o solilóquio que tinha, secretamente, depositado na sua memória, ao longo dos anos. A cena do monólogo a várias vozes, a cena do *polílogo* apresenta-se, hoje, como um homólogo da prisão de Pierre Rivière: «parlatório» — ou «contatório» — teatral no interior do qual a personagem que soliloquiza, não pára de se multiplicar, de exceder os limites da sua individualidade e de recuperar uma sociabilidade que a realidade, obstinadamente, lhe recusa.

Resta, ainda, perguntarmo-nos se este *polílogo* pode ser desempenhado, numa mesma peça de teatro, por várias personagens ou se é, fatalmente, privilégio de uma única personagem. Seríamos, de facto, levados a pensar que esta nova dimensão do monólogo é apenas o reflexo, na linguagem dramática, de uma temática do excluído social. Forma dramática circunstanciada e limitada porque demasiado submetida a um conteúdo. Certo é que em Beckett, o solilóquio tem tendência para se generalizar e para se tornar na expressão dominante de todas as personagens. Mas o diálogo metafísico com o Outro ausente - com Godot e com as suas diferentes encarnações - não servirá de base ao conjunto dos solilóquios e não permitirá juntá-los num só e mesmo grupo? . . . Fora da cosmodiceia beckettiana - ou do seu pendente político, o teatro de um Dario Fo, onde o homem nunca se exprime a não ser como ser colectivo - será, ainda, de considerar a hipótese de fazer dialogar os monólogos?

Esta é, precisamente, a aposta da última peça de Jean-Paul Wenzel, muito congruentemente intitulada *Doublages*, ao instaurar um duplo *polílogo* no coração de uma dramaturgia do quotidiano. Num *espaço-contatório*, que se resume a uma «chapa de vidro», quer dizer, numa pura *situação de linguagem* liberta de qualquer interacção entre as personagens, os monólogos de duas mulheres - uma de sessenta anos, a outra de trinta: a mãe e a filha - cruzam-se, confundem-se, correspondem-se, comentam-se mutuamente, roçam uma na outra, sem que nunca daí resulte um diálogo convencional. «Elas não falam uma com a outra, indica o autor. Elas contam: uma, uma sucessão de recordações, de detalhes ínfimos da sua vida; a outra, a sua longa deambulação, durante uma noite, depois de ter sido abandonada». Ainda que fundada sobre uma fábula bastante parecida com as das peças anteriores de Wenzel (por exemplo, *Marianne attend le mariage*, onde se assiste, sob a esteira de acontecimentos dramáticos, à diáspora de uma família tipicamente francesa), *Doublages* alarga consideravelmente, graças ao recurso ao *polílogo*, a área do teatro dito do quotidiano. Se as personagens de *Marianne* (destinadas às vacas magras do «não-dito» no interior da estrutura prolixa do diálogo dramático) nos pareciam bastante inconsistentes, as de *Doublages*⁸³ - Louise e a sua filha Bernadette - têm espessura e vão-se recortando na paisagem, simultaneamente vasta e precisa, da sociedade francesa dos últimos cinquenta anos. O solilóquio teatral resgata a escrita do quotidiano do equívoco naturalista. Confrontada com a necessidade de um êxodo fora das fronteiras da tradicional relação intersubjectiva, a dramaturgia contemporânea encontra, no

⁸³ *Doublages*, título do espectáculo com tradução de Teresa Corte-Real e concepção de Phillipe Arlaud e Carlos Pimenta, apresentado na Sala Polivalente do CAM/FCG, 1989. (N.T.)

polílogo, uma linha de fuga e de renovação na seqüência da qual o universo objetivo e o universo subjectivo poderão selar uma nova aliança.

4. A luta das línguas

A intromissão devastadora do monólogo no território do diálogo dramático - podemos seguir, desde Ibsen, Tchekov e Strindberg, as peripécias da guerra de movimento a que se entregavam estes dois princípios contraditórios - mostra o empenho da luta contra o *demasiado homogêneo* da língua do teatro. Na verdade, trata-se menos de consagrar o monólogo como forma hegemônica do texto moderno do que de instaurar a heterogeneidade nas formas da linguagem. O próprio Dario Fo, quando evoca a estrutura dos seus espectáculos, dá mais relevo ao facto de cada espectáculo ser composto «por pedaços imbricados uns nos outros»⁸⁴, do que ao espaço ocupado pelos monólogos. Ao carácter orgânico do diálogo, os textos teatrais contemporâneos respondem com o choque de blocos de linguagem estranhos e mesmo refractários uns aos outros. Com a luta das línguas.

Ao reino da autarcia lingüística e do estilo cuidado sucede o da hibridação da língua. Desforra da periferia em relação ao centro, são, a partir de agora, as línguas estranhas, ou as rejeitadas das minorias nacionais que, ao cercarem a nossa língua hexagonal até às suas mais distintas extracções literárias, a designam *língua morta*. E, a este propósito, André Benedetto lembra-nos que este combate artístico contra a uniformidade lingüística se instaura no terreno cultural e político desde a Revolução Francesa. Quando o autor de *Drapiers jacobins* evoca a oposição do jurista de Montalban, Gautier-Sauzin, ao centralismo lingüístico do abade Grégoire, é, de alguma forma, a afirmação do seu próprio envolvimento na defesa de uma língua mestiça e diferenciada: «Farás crescer o pinheiro das Landes nas florestas de Ardenne, a oliveira na Alsácia e o tomilho na Bretanha, vá, diz? (...) Este mito de uma língua perdida, de uma língua comum perdida, de um paraíso perdido, de uma idade de ouro, de uma fraternidade, com que fim o exhibes ainda? (...) Que todos falem a mesma língua, e que tenham todos o mesmo tamanho, a mesma forma e a mesma cor, será isto o ideal? Que pensem todos da mesma maneira? (...) Até agora, há apenas um único povo de gentes que falam a mesma língua, que se compreendia todos, verdadeiramente, e sem qualquer mal-entendido, e que respeitam as mesmas leis. / É o povo dos mortos, Grégoire! É isso o que tu queres? Um povo de cadáveres? / E substituir o fantasma assustador da multidão das línguas pela língua assustadora de uma multidão de fantasmas?». A coexistência pacífica das línguas teve o seu tempo: a literatura e o teatro oferecem um campo privilegiado onde se poderá exercer a sua interacção.

Os escritores sentem-se intimados a colocar as línguas em tensão: a que domina com as que são esmagadas e mesmo com as que permanecem desconhecidas, secretas, subterrâneas. Não se trata de fazer do bretão ou do occitano uma paródia de língua dominante, mas sim de inocular na língua dominante a lepra dos dialectos, de entrecortar a língua francesa com fragmentos de dialectos, com incisões de pronúncias, com os barulhos dos idelectos, com a eructação das línguas selvagens. Benedetto: «Nunca, nunca o passado da Occitânia foi convocado por sentimentalismo ou nostalgia. Da mesma forma que a língua occitana, antiga ou actual, não é convocada por folclorismo. Servimo-nos do occitano como de um projector utilizado na máxima intensidade, reforçado, em contraluz, em directo, etc. Utilizamo-lo das mais variadas formas e como um elemento político e dramático suplementar: primeira aparição do occitano em *A bec et à griffes*, onde intervinha o construtor da ponte de Avinhão no século XII.

⁸⁴ Jacques Joly, Entretien avec Dario Fo, *Travail théâtral*, XIV, janv-mars 1974, p.6.

Que outra língua poderia falar senão o occitano? Em *La Madone des ordures*, é apenas um prolongamento poético do clima da peça; o quotidiano de uma família do Delta que, entre si, fala a sua língua. O occitano, tal como nós o utilizamos, tem múltiplas facetas. Nem sempre é usado para mostrar a separação entre os bons e os maus, os exploradores-colonizadores e os oprimidos occitanos.. ,»⁸⁵. Em resumo, os laços dialectais e regionais aos quais

Gramsci reconhece uma obra universal, não poderiam ser confundidos com estas «provisões» bretãs e occitanas, fechadas sobre si mesmas, que constituem os espectáculos cada vez mais numerosos, onde a língua nacional é simplesmente traduzida para dialecto, onde a conflagração das línguas antagónicas é escamoteada, onde a segunda, em vez de interpelar a primeira, mais não faz do que repeti-la.

Realizar a hibridação é lacerar a trama da língua vernácula, inserindo-lhe uma quantidade de elementos alogénicos: citações de línguas estrangeiras, presença do bretão ou do occitano, mas também convocação de todas as línguas especializadas - sociolectos profissionais, gírias do mundo económico e científico — que também falam do mundo. Marcas na pluralidade dos discursos, desde a *Bíblia* até aos tratados de Física moderna: «Aconteceu-me, confessava Alfred Döblin, mal poder conter-me ao copiar extractos de documentos, dizendo para mim próprio: nunca poderei fazer melhor. E quando num livro descrevia a luta dos gigantes contra a grande natureza, quase não conseguia deixar de copiar artigos inteiros de geografia: o curso do Rhône, como nasce nas montanhas, o nome de cada um dos seus vales, as cidades que aí se encontram, todas estas coisas são tão maravilhosas e a relação entre elas tão épica que me sinto totalmente a mais»⁸⁶.

Praticar sem timidez as desconexões, as aspas, juntar o mosaico das línguas e dos discursos, eis o campo de novas possibilidades que se abre perante a escrita teatral contemporânea. Mas, em vez de realizarem soberanamente este gesto da citação, a maioria dos nos nossos dramaturgos adopta, relativamente ao material documental, duas atitudes extremas que resultam de uma mesma intimidação ou de uma mesma inibição: ou se apagam totalmente, ou então disfarçam-no e diluem-no nos respectivos textos. Com certeza que não perceberam, nesta atitude temerosa, que o recurso ao documento bruto, em vez de reduzir a parte subjectiva da escrita, é uma oportunidade para a elevar: «Um dia, acrescentava Döblin, descobrimos também outra coisa, ao lado do Rhône, dos seus vales, dos seus afluentes: descobrimo-nos a nós mesmos. Nós mesmos - é a experiência mais louca e a mais perturbadora que um autor épico pode realizar.»

A verdade é que, quando Planchon trabalha com a língua quase proverbial dos camponeses da região de Ardèche («Quando o vento é sopa morna, a neve vem do vale», «Se quebra os ossos a um trabalhador, como vai ele fazer para trabalhar?» etc), esta expressão aforística desenvolve, ao longo de todo o texto, metástases. A língua do dramaturgo mima, sem reservas, o estilo da literatura de cordel: «Uma parte da peça, confiava Planchon a propósito de *Le Cochon noir*, foi escrita -é um problema formal - da seguinte maneira: em cada dez frases, inseria uma tirada da literatura de cordel, daquilo a que se chama a Bibliothèque bleue (...) Se não houvesse alteração de tom entre as frases coladas e as que eu tinha escrito, tinha a impressão de atingir algo de mais autêntico»⁸⁷. Mas, em última

⁸⁵ André Benedetto (Conversa com) in Jean-pierre Sarrazac, «L'Écri-tu-re-au présent ou l'Art du détournement», *Travail théâtral*, XVIII-XIX, op. cit, p.68.

⁸⁶ Alfred Döblin, «La Structure de l'oeuvre épique», tradução de Alain Lance, *Obliques*, 6-7, «L'Expressionisme allemand», p. 223. A epígrafe do capítulo provém do mesmo ensaio (p.220).

⁸⁷ Roger Planchon (Conversa com), «Un théâtre qui tient compte de l'histoire», *La Nouvelle Critique*, 85, juin-juillet 1975, p. 25.

instância, nas *pièces ardéchoises* não é a escrita de Planchon que absorve a *Bibliothèque bleue*, é a *Bibliothèque bleue* que canibaliza a escrita de Planchon. A língua de *L'Infâme*, de *Le Couchon noir*, de *Gilles de Rais* penetra desesperadamente no presente em direcção ao passado. O arcaísmo é o duro preço a pagar pela homogeneização. A pusilanimidade do escritor perante a questão da língua paga-se com um *cut* da voz singular do autor. E se Planchon pode ser legitimamente considerado, no que diz respeito à estrutura geral das suas peças, como um defensor da montagem e como um escritor-rapsodo, nem por isso contribui, ao nível determinante da palavra e da frase, para a restauração do velho princípio organicista.

A língua, o nu do texto, se assim se pode dizer, parece suscitar, em muitos autores contemporâneos, uma atitude puritana; ela constitui o nó cego das suas dramaturgias. Preocupados em mostrar, nas suas peças, uma representação da luta de classes, acabam por ignorar o potencial revolucionário que a língua contém.

Ao ler escolhido situar a sua escrita sob o signo da luta das línguas - ou da luta na língua - Valère Novarina impõe-se, desde a sua primeira peça, como um escritor subversivo. Em *L'Atelier volant*, que apresenta, numa atmosfera de circo e de *music-hall*, um casal de capitalistas e um coro de seis empregados masculinos e femininos, o interesse desloca-se, no espaço de alguns quadros, do teatro da economia para a economia do *teatro da língua*. A Monsieur e Madame Boucot, que desempenham papéis de autoridades (do *Président Directeur Général* (P.D.G.) ao presidente da República, passando por Guy Lux), à sua língua dominadora, entrelaçada de francês nobre e de inglês econômico, opõem-se, conduzidos pela sua formidável gaguez de veneráveis, os longos monólogos dos empregados que tentam convulsivamente inventar «uma língua nova» - a língua da libertação dos seus corpos: «... *Un nouvel orateur se présente: B - Mister Bouc, je n'ai déjà toute ma langue à moi: alors je vais parler avec mes dents!... BOUCOT - Eh bien? Ouvre ton entonnoir, vilain matérialiste! Il lui ouvre la gueule. Elle reste bloquée (...)* *Un employé se lève furieux et va parler au public: C - Oustral pou, s'il fa l'crou: nil vol rin intindre, nil vol s'aspliqui! Nos povions bantôt plousse comprindre. Mé ji mi la fote? (...)* *Mossieur le Boucot, nosse avons assin di tramer por vos bignes et de n'y récolter que roulettes et maladies. Nosse vodrions aller plus suvent dans l'eau et y restea plus liontoms. Nosse vodrions rebatter larges baraques avec vues et dégagement sur palier (...)*

Nosse vie sé passa asse mordre le croupe et attrapa li meuches, mindit qu'vo s'y dora sur trinche, y est pas juste, nom de Dio! (...) Compranez Mossieur Bouque, nosse vie, al'part dans tout ça, al fiou l'quoi! / BOUCOT - Rien compris, désolé! Vous avez un défaut de prononciation? / C - Pas ça, Bouque... J'sais dire, mais j'ai pas tellement de vocabulaire. / BOUCOT - On peut vous aider. Quels sont les termes qui vous manquent? / C. - Eh bien, quand c'est pour ainsi dire ma peau que je vous vends, ça s'appelle comment? / BOUCOT - Recruiting. / C. -Recruiting, bon. Et quand je te donne mon argent...»⁸⁸.

Transportar para o teatro a crise iminente da língua dominante - as interferências do calão, do árabe, etc... — algo que era já evidente nas suas peças anteriores, *Tombeau pour cinq cent mille soldats* ou *Eden, Eden, Eden*, é provavelmente, excluindo qualquer intenção representativa, o objectivo de Pierre Guyotat quando leva à cena *Bond en avant*, longo monólogo de um só fôlego por meio do qual o escritor liberta, sacrificialmente, a língua do seu corpo - a sua

⁸⁸ N. T. – Optei por não traduzir este excerto do texto *L'Atelier volant*, de Valère Novarina, a fim de melhor se poder identificar a transformação lingüística que Novarina procura operar nos seus textos, no sentido de criar «uma língua nova». Fizemos a mesma opção relativamente ao excerto que se segue de *Bond en avant*, de Pierre Guyotat.

língua «selvagem», que subverte todas as regras da escrita - para a oferecer à mastigação dos actores: «!... d'onîr oedipien, nékros daron à maître de foutrée, parturiant' aux paliers tringlés en subintranç' extirpant d'avaloir têtes bêch' sous puls' hyperpnéen!, solde sur formica, sondes orificiell' conchibrillant reflets du circul clandestin, mon debout impubèr', slipaille sous granit tractant d'éffluv' nékros daronn'!, contre frais impubèr' égorgé sous placard syphillis, qu'au feu ne brûle, si tu l'oz!, ennarcosé d'o-siaq, son blondier cruenté de mains mà!, qu'en scalp, locust m'agraf aux pariétaux!!!... »⁸⁹.

A escrita teatral de Guyotat reforça, com o poder de fenômenos ilícitos, a matéria das palavras. Melhor, impulsiona uma língua nova que fixa o texto ao corpo: «hibridismo lingüístico extremamente erudito construído a partir de uma terminologia técnica, dialectal, científica, de calão, profissional, e, afinal, muito pouco sexual (o vocabulário técnico entra no calão sexual mais do que o calão especificamente sexual) explosão da ficção cada vez mais forte. . ,»⁹⁰.

Um «hibridismo lingüístico original» e «erudito», estes adjetivos convêm, também, à língua de *L'Atelier volant*, uma vez que, nesta última, a escrita segundo as regras e o desregramento da palavra libertadora escoram-se uma sobre a outra (a correcção gramatical e sintáctica é aqui concomitante com o «dialecto»).

Os textos de Guyotat ou de Novarina são o lugar, para retomar as palavra de Artaud, «do refazer de um corpo». Os seus «actantes», o autor de *Bond en avant*, tê-los-ia desejado, talvez por referência à «Body Art», untados com o seu próprio sangue, com a sua merda, com o seu esperma; gostaria de no-los ter mostrado não na nudez da sua pele - como acabaria por acontecer - mas através de todos os orifícios e de todas as fendas dos seus invólucros de pele, para que nada perdêssemos "da geração da língua. Os aborígenes australianos cuidam simultaneamente o interior e o exterior do homem: a digestão do caçador ao mesmo tempo que o seu gesto de tiro ao arco. E quando, por seu lado, Novarina evoca a sua relação com a escrita teatral, recorre, também ele, a uma metáfora corporal: «em canto mudo, em língua sem palavra, em dança imóvel».

No fundo, o denominador comum destes dois escritores, em tudo o resto radicalmente diferentes, é o facto de reclamarem o *sofrimento* de uma língua somatizada: «Não estamos longe, escreve Novarina, do momento em que será necessário fazer passar o texto por tratamentos, coser tudo isto com um ritmo idiota (...) Quem chega à língua, chega ao fundo (. . .) Os tratamentos vão provocar, nos interstícios, cicatrizes, parênteses e slogans cruéis. Trabalho de sapa, «sapagem» desordem da sintaxe: o velho *syntherie-phançouaise, lui singer 1'cul, torder son col!* (...) O belo linguajar dos francos deve permanecer intacto, nada de lhe tocar, *lui houpe le fond!* Eu cortei isso na minha língua imbecil. Vamos ter drama na língua francesa »⁹¹.

Invaginada no corpo, a língua deixa de estar obrigada a mimar a natureza como quando era ainda exterior a este corpo. Emerge uma palavra desviante, monstruosa, uma palavra *contra naturam*. A escrita bocal - ou anal, de tal forma esta extremidades estão ligadas -, a escrita visceral propaga a *rapsódia* na língua teatral. Já não é só a personagem que é desfeita e costurada, mas é também esta palavra saída do corpo. Da mesma forma que a meio de *Moby Dick* o corpo gigantesco da baleia branca ocupa a narrativa de Melville e abre espaço aos solilóquios e ao diálogo dos marinheiros, e mescla, ao mesmo tempo, o lírico, o

⁸⁹ Ver nota anterior.

⁹⁰ Jean-Loup Rivière, «Conversa com Pierre Guyotat», Revista *L'Autre scène*, 7, Printemps 1973, pp. 10-18.

⁹¹ Valère Novarina, «Le Drame dans la langue française. Journal» in *La Lutte des morts*, Bourgois, TXT, 1979, PP. 268-269.

épico e o dramático, assim a língua do dramaturgo-rapsodo trespassa a escrita teatral e instaura a hibridação.

À língua de Novarina ou de Guyotat poderia ser atribuído o elogio (involuntário, porque, no espírito do filósofo, trata-se de uma diatribe) que Nietzsche fez ao diálogo socrático: «O que há de essencial na obra de Platão, no diálogo, é uma total ausência de forma e de estilo, que se deve à mistura de todas as formas e de todos os estilos existentes. Antes de mais, era necessário que a nova obra de arte, seguindo a concepção platônica, evitasse o erro da obra de arte antiga: era preciso que deixasse de ser uma imitação, uma imagem enganosa (...) Assim (o diálogo platônico) flutua por entre todas as formas de arte, por entre a prosa e por entre a poesia, a narrativa, o lirismo e o drama; e viola mesmo a mais antiga das leis que exigia a unidade da forma, do estilo e da língua. O esgar do socratismo acentua-se também, nos escritores cínicos, que procuram, de alguma forma, reflectir na excessiva miscelânea do seu estilo, nas oscilações entre a prosa e a poesia, a postura de Silène que era a de Sócrates: os seus olhos de lagostim-dorio a sua boca beijucla, a sua pança»⁹².

Textos como estes que acabei de citar marcam, talvez, um limite utópico, para não dizer um excesso, na *desfiguração* da língua teatral. Textos-vigias, que nos indicam que, no futuro, o dramaturgo-rapsodo terá ainda que se confrontar com a língua.

V. OS DESVIOS DA FICÇÃO GÊNEROS E TIPOS DE FICÇÃO

1. A economia das formas

As peças que hoje se escrevem corresponderão ainda a gêneros independentes? A noção de gênero canónico - tragédia e comédia, principalmente - não terá já expiado? Será que a tendência rapsódica que, como vimos, transforma profundamente a personagem e a língua, não afectará, do mesmo modo, a estrutura geral das peças e não provocará a mestiçagem do cômico e do trágico, do grotesco e do patético? Não acontecerá com as antigas categorias teatrais o que aconteceu já com os modos poéticos tradicionais - o lírico, o épico, o dramático - que, como tive oportunidade de demonstrar, numerosos autores contemporâneos preferem combinar numa espécie de formação híbrida?

De facto, haja bastante tempo que a forma dramática, no que nela existe com vida, não está espartilhada em gêneros distintos. É o século XVIII que, multiplicando os gêneros intermédios e compósitos (drama, tragédia doméstica ou comédia chorosa) para mais facilmente abraçar a nova realidade burguesa, esboroou e lançou aos ventos da história os tipos dramaturgicos fixados na época clássica. E quando o Romantismo tentou realizar a síntese do grotesco e do sublime, da história e do quotidiano, era à noção de gênero *intermédio*, tal como o tinham praticado a nova comédia ática, a comédia espanhola e o drama shakespeariano, que, infalivelmente, se referia. Quanto a nós, espectadores deste final do século XX, somos forçados a reconhecer que assistimos à extinção dos gêneros teatrais, e, através das peças de Ionesco, com os subtítulos de «Drama cômico» ou «Pseudo-Drama», às suas últimas manifestações paródicas.

A própria idéia do renascimento da tragédia, tão cara à estética e à moral selectiva de um Nietzsche, parece estar agora definitivamente comprometida e posta de parte, com a lança de Wotan, na loja de recordações. Porque, se o sentimento trágico da existência se continua a impor aos nossos escritores, ele

⁹² Friedrich Nietzsche, «Socrate et la tragédie», tradução de Jean Paulhan, in Commerce, XIII, automne 1927, p. 29.

não resulta, no que diz respeito às obras, numa *forma trágica*. Ao interrogar-se, relativamente à sua peça *Dimanche*, sobre este afastamento entre o trágico quotidiano contemporâneo e a estética da tragédia, Michel Deutsch deixa uma resposta significativamente reticente: «Será *Dimanche* uma tragédia? Relativamente ao que se convencionou chamar (pelo menos historicamente) "tragédia", no sentido de gênero trágico?... Será que, enquanto texto de teatro, *Dimanche* se inscreve no gênero trágico? Não me parece nada evidente. (...) Voltemos a *Ginette*. É uma personagem de fotonovela (...) do ponto de vista do gênero trágico, é tudo menos uma personagem trágica. Não tem nenhum dos traços que convencionalmente se atribuem a uma *personagem trágica* (...) De qualquer forma, Aristóteles, tê-la-ia classificado como personagem cômica. Uma rapariga pequena sob um céu vazio! As pessoas pequenas só servem para a comédia. (...) A não ser que hoje estejamos condenados a falar infinitamente da trágica impossibilidade da tragédia»⁹³.

Nesta época, em que o trágico se fixa no dia-a-dia, em que as nevroses assumem, por vezes, cores políticas e os negócios de Estado aspectos burlescos, torna-se evidente que a velha divisão aristotélica, inteiramente tributária do tema tratado, entre o cômico e o trágico e a divisão de gêneros, estão ultrapassadas. Produtos históricos, os gêneros que a tradição nos transmitiu, reflectem, para além deles próprios, a ideologia que contribuiu para a sua formação, perdendo assim toda a pertinência aos olhos das realidades ambivalentes do nosso tempo.

Pelo contrário, há formas que, ainda que ancestrais, têm urna vocação transhistórica e sustentam um número considerável de peças contemporâneas. Essas formas são, obviamente, mais flexíveis do que os gêneros da Antiguidade. E igualmente menos autárcicas, uma vez que podem surgir combinadas entre si no interior de uma mesma obra. Além disso, já não são exclusivas da literatura dramática, mas sim propriedade indivisa de toda a literatura. Finalmente, se estas formas se *actualizam* através das peças contemporâneas, deixam de lhes ser *transcendentes*. O dramaturgo que quer criar obra nova, alimenta-se generosamente desta memória obscura das formas, coloca-as em tensão, e junta-as numa espécie de mosaico. Como Joyce fez com o romance, ou Mahler com a música, ou Jean-Luc Godard com o cinema.

Estas formas, que se chamam apólogo, sátira, parábola, provérbio, alegoria, etc..., desencorajam, pelos seus imprevisíveis reaparecimentos, toda e qualquer tentativa de classificação ou de tipologia. Mas têm, pelo menos, um impulso comum: propor desvios para dar conta do mundo em que vivemos; desenhar as vias oblíquas que permitem à ficção teatral atingir um realismo liberto de todos os condicionalismos dogmáticos.

Ernst Bloch demonstra-o: o desvio é, no teatro realista, a única forma possível de abreviar⁹⁴. Para dar conta da realidade, a ficção deve, primeiro, distanciar-se. No entanto, a arte do desvio, tal como os nossos autores a praticam hoje, mantém apenas relações muito longínquas com o afastamento clássico no tempo e/ou no espaço (Racine, segundo Prefácio a *Bajazet*: «O afastamento dos países repara, de alguma forma, a demasiada proximidade dos tempos. Porque o povo não faz qualquer diferença entre o que está, se assim se pode dizer, à distância de mil anos e o que está a mil lugares»). A problemática do desvio, ou seja, do regresso da ficção à realidade, deixa para trás a mitologia do «recuo» que um autor, uma obra, deveriam assumir, com o único objectivo de preservar a ilusão

⁹³ Michel Deutsch, «*Dimanche, une tragédie moderne?*». Conversa com Jean-Pierre Renault e Alain Mergnat, *Travail théâtral*, XXXI, avril-juin 1978, p 34-37.

⁹⁴ Ernst Bloch, «*Aliénation et distanciation*», tradução e apresentação de Philippe Ivernel, *Travail théâtral*, XI, printemps, 1973, p. 83-89.

do espectador, relativamente à realidade. Tal como os gêneros que outrora defendiam, mas cujas fronteiras estão hoje apagadas, a distância trágica e a proximidade cômica, são, de uma vez por todas, confundidas; misturam-se no seio de cada peça, entram em conexão. O resultado deste encaixamento do próximo e do longínquo, é precisamente o desvio.

O desvio no drama moderno: arco de tensão do «estranhamento» brechtiano, cujos dois pólos originais são o *estranho* e o *familiar*. Se a alienação é a privação da posse de si mesmo em benefício de um interesse estranho, e simultaneamente instalação em si mesmo de uma consciência estranha que dita comportamentos de resignação, o efeito V. brechtiano, entendido como efeito como efeito de *desalienação*, provém de uma incursão do estranho no familiar. Mas, desta vez, o elemento estranho abre-nos os olhos: intrigar, espantar, suscitar uma interrogação sobre o decorrer normal dos acontecimentos através do recurso ao exagero, ao distanciamento, ao exemplo, ao exotismo, à deslocação... incitar, também, o espectador a um «reconhecimento» da realidade, eis a função do desvio.

Neste sentido, a oposição, freqüentemente praticada por Brecht, entre naturalismo e realismo está justificada: enquanto que o primeiro procura ajustar-se à realidade e pretende dar-nos o reflexo perfeito dessa mesma realidade, o segundo desmembra-a, isola-lhe os elementos que a constituem de forma a estudar, para além dos fenômenos, as respectivas causas e os respectivos efeitos. O naturalismo instala-se na posição de *voyeur*: testemunha não verdadeiramente autorizada de uma violação do real, sou dominado pelo sentimento pânico da minha presença desproporcionada perante este *tudo* que o palco exhibe. A minha situação perante a representação naturalista (textual e cênica) assume-se como um escândalo que nunca chega a rebentar: a intimidação que experimento ao ser mais «observado» do que «observador» neutraliza a minha insatisfação ao assistir ao derramamento e à fuga incessantes do real nos bastidores, à evicção permanente daquilo que me é prometido.

O carácter exaustivo do naturalismo é um artifício que culpabiliza o espectador e aniquila a sua actividade. O realismo, pelo contrário, é o escândalo consumado; já não se trata do deslumbramento perante o vazio, mas sim da entrada sonante do espectador na representação, da circulação através das aberturas de uma obra cujo estado inacabado funciona como princípio fundamental. Mas, a presença do espectador, discreta perante uma representação de tipo naturalista, torna-se - Brecht insiste neste aspecto no *seu Journal de travail* - indiscreta: a minha intrusão no curso dos acontecimentos representados é semelhante, retomando uma imagem de Walter Benjamin, à de um estrangeiro que, atravessando, ao acaso, uma porta, se vê confrontado com uma cena familiar: «De repente, entra um estrangeiro. A mãe estava mesmo prestes a pegar numa estatueta de bronze para a atirar à filha; o pai, a ponto de abrir a janela para chamar um agente da polícia. Nesse instante, o estrangeiro aparece à porta. «Quadro», como se dizia por volta de 1900»⁹⁵. Na verdade, o realismo épico de Brecht consiste, precisamente, nesta política da janela e da porta abertas. Ao transformar a cena conjugal em *cena de rua* e o teatro íntimo em teatro público, Brecht constrói um verdadeiro antídoto ao espaço confinado do naturalismo, à sideração do espectador provocada pelo efeito de real.

O desvio do teatro realista não surge, portanto, como o percurso de uma ficção que, advertidamente, circunscreveria a realidade, mas como uma arte da interrupção e do resumo.

O autor corta directamente a realidade. Adopta, em relação a esta última, uma atitude selectiva e, poder-se-ia dizer ingênua. A ingenuidade brechtiana como

⁹⁵ Walter Benjamin, *Essais sur Bertold Brecht*, op. cit., p. 29.

antinaturalismo. Ao contrário da pretensão dos escritores naturalistas de fazerem uma transcrição exaustiva do real, o dramaturgo-rapsodo corta a eito o real para nos propor os seus resumos *infantis*.

Os estetas do teatro são ainda, na sua maioria, refractários a esta problemática do desvio. Adorno colocava-se, sem saber, no clã dos naturalistas, quando, com o pretexto de que a obra mascarava Hitler de marginal, de *gangster*, acusava A resistível *ascensão de Arturo Ui* de propor um «resumo infantil» da ascensão do nazismo na Alemanha. Do mesmo modo, Guy Scarpetta, que escrevia recentemente a propósito da mesma peça: «voltemos a ler (...) A *resistível ascensão de Arturo Ui*: veremos Hitler caricaturado com os traços de um miserável gangster de Chicago, primeiro empregado pelo consórcio da couve-flor para sanear a situação e resolver a questão da concorrência e que acaba por tomar o poder absoluto, para grande prejuízo dos trabalhadores. Aqui, a simplificação é total: porque fazer de Hitler um simples fantoche manipulado pelo mundo dos negócios (sentido evidente da «parábola») não só não esclarece melhor a questão do sucesso popular do fascismo, como também impede de ver mais de perto o lado da dimensão «irracional» que está em jogo»⁹⁶. Convidar Brecht, a título póstumo, a observar mais de perto a realidade do nazismo é, para além da petulância, indicar-lhe a via do arrependimento naturalista. Criticar em *Arturo Ui*, como o fazem Adorno e Scarpetta, a abordagem selectiva do fenómeno totalitário, é confessar uma curiosa repugnância pela forma da parábola, em particular, e pela problemática do desvio em geral.

Se o naturalismo não conhece outro sistema senão o da profusão dos detalhes e do consumo desmedido do real através da obra de arte, a arte do desvio implica, por sua vez, uma economia severa da forma. Por outras palavras, Brecht não ignorava o facto de a sua peça *Arturo Ui* propor apenas uma visão parcial da realidade. Melhor ainda, esta representação selectiva da tomada do poder por Hitler fundamentava, politicamente e esteticamente, a sua parábola dramática: «*Ui* é uma parábola dramática, escrita com o propósito de destruir o tradicional e nefasto respeito que inspiram os grandes assassinos. Ela move-se intencionalmente num círculo estreito, ao nível do Estado, da Indústria, dos junkers e da pequena burguesia. Isto era suficiente para o meu propósito. A peça não pretende ser um quadro geral da situação histórica dos anos trinta (...) porque nesta estrutura qualquer elemento a mais seria um elemento em excesso»⁹⁷.

«Todo o elemento a mais seria um elemento em excesso». . . A arte do desvio propõe, na verdade, o melhor antídoto a esta pletora naturalista que obstrui, com um sem número de detalhes insignificantes e de corolários abusivos, a representação e o texto teatrais. Ao apoiar-se numa economia - e mesmo numa parcimónia - da forma, a arte do desvio indica o caminho íngreme percorrido pelo drama moderno, rompendo com as categorias do verdadeiro, do verosímil, do natural, para conseguir chegar aos valores do simbólico, do necessário, do emblemático: «A Águia da Prússia, nota Jean Genet num comentário dos *Paravents*,⁹⁸ o emblema quer impor - e consegue - uma idéia de força irreprimível, uma idéia de violência, também, e de crueldade. O Emblemático não procurou representar uma águia verdadeira, mas sim dar, a partir da águia, estas idéias de que eu falava, e conseguidas graças a uma estilização das penas, uma exageração da envergadura das asas, graças às garras cerradas sobre um globo, graças ao pescoço desguarnecido, ao bico em perfil, etc. . . A reprodução fiel da imagem de uma águia não conseguiria dar uma imagem tão intensa de força

⁹⁶ Guy Scarpetta, *Brecht ou Le Soldat mort*, Grassei, Figures, 1979, p. 218-219.

⁹⁷ Bertold Brecht, «Note» sobre Arturo Ui in *Théâtre complet*, VII, (antiga edição); L'Arche, 1959, p. 226.

⁹⁸ *Os biombos*, espectáculo do Teatro Experimental de Cascais, com encenação de Carlos Avilez, 1993. (N.Y.).

fantástica. Aliás, percebe-se bem até onde nos levaria o realismo. A melhor imagem de uma águia seria a própria águia. Onde a encontrar? Numa gaiola? Livre mas domesticada? Prisioneira ou alienada, não daria a impressão pretendida. O símbolo tem mais força, mas com a condição de se descobrir na águia verdadeira o que deve ser deformado, sublinhado, esquecido, etc... »⁹⁹. Não nos deixemos iludir com as aparências de lição académica do discurso de causa e defesa de Genet a favor do trabalho de depuração e de estilização: a arte do desvio possui o seu princípio antagónico, uma *dramaturgia da substituição*, ou seja, da conser-vação das estruturas ultrapassadas da idade clássica no seio do drama moderno: consciência central do herói que, para se justificar, é consagrado proletário, microcosmo hierarquizado, injeção de conteúdos novos nas formas arcaicas e, sobretudo, preferência dada a um psicologismo histórico relativamente à realidade histórica que nos tínhamos proposto descrever.

«Estranhamente, constata Rezvani, no prefácio da sua peça *Capitaine Schelle, capitaine Eçço*, é difícil colocar a realidade no palco sem complicar, sem entrar nos meandros da psicologia burguesa»¹⁰⁰. Como se efectua, então, este retorno devastador do psicologismo a uma obra que, à partida, faz questão de o ignorar? .Que tendência é esta – para onde continua a ser frequentemente conduzida a nossa dramaturgia - de acordo com a qual um projecto realista é precipitado nos abismos da velha forma dramática?

Ninguém como Jean-Paul Sartre parece ter querido, nos palcos franceses, evocar os problemas políticos e sociais do mundo em que vivemos. Ora, não podemos deixar de nos surpreender quando constatamos a distância prodigiosa que se verifica entre, por exemplo, *Les Séquestrés d'Altona* e as intenções que estiveram na origem da escrita da peça: «Fazer uma peça, declarava Sartre num debate com Adamov, sobre a perturbação que pode surgir no interior de uma família, resultante do silêncio observado por um mobilizado aquando do seu regresso da Argélia. Esta peça tocava (...), em certos aspectos, a tragédia, porque este mobilizado seria por si mesmo o centro de conflitos e de contradições violentas»¹⁰¹.

Terá sido apenas a preocupação de evitar a censura ou, mais profundamente, sob o influência de uma nostalgia do gênero trágico moribundo, que Sartre decidiu escolher como protagonista um oficial desmobilizado da Wehrmacht que se isola no interior da sua família alemã? Aqui, de qualquer forma, o desvio é gerador de uma fabulosa deriva da peça: quanto mais nos afastamos cronologicamente da guerra da Argélia, menos nos diz *Les Séquestrés d'Altona*, menor é a cumplicidade que estabelecemos com o projecto inicial do autor, mais facilmente lemos nesta peça uma tragédia, uma *tragédia doméstica*. Tal como uma árvore, a peça de Sartre, cria raízes cada vez mais longínquas, mais profundas, num solo sedimentado pelas dramaturgias do passado; avaliamos o seu envelhecimento a cada novo círculo de significações, com o qual se reveste e nos afasta ainda mais do seu centro. Tende, viriliginosamente, a não ser mais do que a memória em abismo de toda a escrita teatral realista. Pulsão de morte da escrita dramática: o que mata o fetichismo dos géneros antigos é, no sentido mais lato, a *actualidade* de uma peça.

Qual é a natureza exacta do desvio que, a partir de uma determinada situação histórica, corre o risco de provocar um regresso a uma situação anterior e

⁹⁹ Jean Genet, *Les Paravants*, L'Arbalète, 1976, «Commentaire du troisième tableau», p. 194.

¹⁰⁰ Rezvant, *Capitaine Schelle, capitaine Eçço*, Stock, *Théâtre ouvert*, 1971, p. 11. (Capitão Eçço, tradução de Luiza Neto Jorge, para o espectáculo do Teatro da Cornucópia, com encenação de Luís Miguel Cintra, 1980). (N.T.).

¹⁰¹ Jean-Paul Sartre, «Le théâtre peut-il aborder l'actualité politique? Une table ronde avec Sartre, Butor, Vailland, Adamov», *France-Observateur*, 405, 13 février 1958, texto retomado in *Arthur Adamov, Ici et maintenant*, Gallimard, Pratique du théâtre, 1964, p. 65-73.

distante de nós, das nossas preocupações reais, que, simultaneamente, aprofunda uma dramaturgia a ponto de lhe pôr as fundações, estabelecidas no passado por outros escritores, a descoberto? Qual é a sua economia? Claudel, ao fazer o elogio da parábola, punha em evidência o seu carácter de desenho acabado, de «modelo» da realidade; mas, em segredo, manipulava a sua aversão pela história e a sua preferência pela eternidade: «As parábolas, escrevia ele, (trata-se, em primeiro lugar, das parábolas do Antigo e do Novo Testamento), não são simples anedotas, criadas para divertirem um pouco a imaginação. Têm um carácter a que eu chamaria típico. Com isto quero dizer que elas desenham atitudes, de alguma forma, essenciais e monumentais do ser humano, que relatam acontecimentos perfeitos, que estabelecem «modelos», temas relativamente aos quais tudo o que acontece à nossa volta não é senão o desenvolvimento, a ilustração parcial ou a degradação»¹⁰².

Parábola, peça histórica, teatro de sátira ou de constatação, seja qual for a forma de desvio, é conveniente tomarmos consciência de que a sua prática não exclui dificuldades. Porque as ocasiões não omitem a contaminação da arte do desvio pelo espírito de substituição. Entre estes dois princípios há sempre luta de influências, e uma luta vivamente disputada.

2. Parábola ou alegoria?

Que a parábola representa o desvio por excelência, a sua etimologia é disso mesmo testemunha: *parabolè*, construir-se ao lado - ou precipitar-se para o lado. Uma parábola é uma comparação cujo segundo termo é desenvolvido em forma de narrativa. Para evocar uma questão abstracta e complexa, aquele que escreve em forma de parábola vai estabelecer uma comparação com um qualquer fenómeno ou realidade que escolherá segundo os critérios do sensível, do surpreendente. Na perspectiva de uma arte simbólica, a parábola procede por indução: situa-se no domínio de particular para nos fazer aceder ao geral. Neste sentido, *Le Livre de Christophe Colomb*, de Paul Claudel substitui a questão espiritual da elevação ao Outro mundo pela história temporal da descoberta do Novo mundo. Da mesma forma, Ionesco para tratar a questão da degenerescência da humanidade sob um regime totalitário, pinta o quadro teatral de uma cidade cujos habitantes estão epidemicamente metamorfoseados, do ponto de vista moral e físico, em rinocerontes.

O autor de parábolas deve demonstrar as mesmas qualidades que Aristóteles reclamava para a invenção metafórica: determinar bem as parecenças, as similitudes; encontrar as comparações das coisas que nos estão próximas sem, contudo, ser óbvio. Se fundamentar a parábola numa comparação demasiado hermética, o autor da parábola não será compreendido. Numa aproximação demasiado enfadonha ou demasiado esperada, nem sequer será ouvido. Mas o destino da parábola literária - romanesca ou dramática - diverge rapidamente do da parábola considerada como simples figura de retórica. Para aquele que não tem outro objectivo senão o de argumentar, a comparatio será sempre perfeitamente explícita. Ao contrário, no caso do escritor, a comparação permanece implícita e como que suspensa. Claudel e Ionesco não têm a preocupação de nos explicar, abruptamente, que abordam a questão da vida espiritual ou o problema do totalitarismo. Quanto às narrativas de Kafka, o estranhamento - essa «literalidade» que constitui a sua força poética - provém, talvez, do facto de a comparação surgir como truncada, amputada, do seu termo obrigatório.

¹⁰² Paul Claudel, *Mês idées sur le théâtre*, Gallimard, Pratique Du Théâtre, 1966, p. 163.

Só Brecht, nas condições particulares do combate anti-nazi, teve o cuidado de relacionar directamente as parábolas teatrais como *Santa Joana dos matadouros*, *Cabeças redondas e cabeças bicudas* ou *A resistível ascensão de Arturo Ui*, com a realidade histórica da Alemanha hitleriana. E, ainda assim, só o fez mantendo uma distância permanente entre o plano da ficção e o dos acontecimentos históricos e, decretando, ao mesmo tempo, a sua autonomia relativamente à narrativa representada: «em *Ui*, pode ler-se sobre esta questão no seu *Journal de travail*, era importante, por um lado, deixar transparecer continuamente os processos históricos, por outro, dotar a «vestimenta» (que é revelação) de uma vida própria, i. e., é preciso que esta — teoricamente — faça efeito mesmo na sua dimensão evocativa. De resto, uma conjugação demasiado estreita de duas intrigas (a intriga dos *gangsters* e a intriga dos nazis), uma forma, portanto, que assumiria a primeira intriga como uma simbolização da segunda, seria insuportável, pelo facto de, então, procurarmos incessantemente a «significação» deste ou daquele traço, o modelo original sob cada personagem»¹⁰³.

Deveremos nós verdadeiramente espantarmo-nos com esta tomada de posição de Brecht contra um pontilhismo do sentido e a favor de uma significação massiva - ou de uma *significância* - da parábola? Será assim tão surpreendente que, sobre este problema, o escritor marxista se aproxime do dramaturgo católico Claudel, que não deixava de proclamar que a «arte é alusão e não ilusão»? Neste aspecto, de qualquer forma, a parábola separa-se radicalmente da sua vizinha mais próxima, a alegoria (ou o *alegorismo* que, segundo *Les Figures du discours*, de Pierre Fontanier, «consiste numa metáfora prolongada e contínua (...) que nunca oferece senão um único verdadeiro sentido, o sentido figurado»). É certo que na alegoria existe, tal como na parábola, a mesma transferência do concreto em direcção ao abstracto, mas a narração figurada representa apenas um papel menor. Ao contrário da alegoria, que aspira a ser transparente, que «habita um palácio diáfano», que é apenas um conceito representado, a parábola apoia-se sempre numa *metáfora concretizada*, dotada de uma certa espessura e de uma certa opacidade. A elevação simbólica da parábola não poderia, portanto, ser considerada como uma traição do universo *feito de matéria* - para não dizer materialista - o mundo físico e o mundo das idéias estão em estreita comunhão e representam as duas faces inseparáveis de uma mesma realidade.

Ainda no tocante a este aspecto, o ponto de vista económico é determinante. Como é que o escritor gere o desvio-parábola? Como é que, por exemplo, uma peça tem início no mundo concreto da parábola e, caminho percorrido, deriva para a abstracção do alegorismo? Surpreendente, neste aspecto, o percurso da imagem do rinoceronte na peça que tem este mesmo título. Apresentando-se, no primeiro acto, sob uma dessas *metáforas livres* que apaixonavam os surrealistas, destinada a surpreender e a mergulhar o espectador num clima fantástico, transforma-se rapidamente, nos dois actos seguintes, numa metáfora transparente que mais não é do que o substituto do conceito de totalitarismo. Metáfora que vai perdendo o corpo. A imagem que reflecte a «rinoceronite» ionesciana degenera em imagem que raciocina.

Entre o uso que Ionesco faz do desvio-parábola e o que é feito por Brecht - e *a fortiori* por Kafka - há toda a diferença do autor que se abandona totalmente à forma clássica (o autor de *Rhinocéros* é *parabolista*, tal como La Fontaine é *fabulista*) e uma escrita que *problematiza* uma forma legada pela tradição. A diferença da modernidade. Um pouco à maneira de Sartre em *Les Séquestrés d'Altona*, Ionesco insere a parábola numa dramaturgia muito convencional em três

¹⁰³ Bertold Brecht, *Journal de travail*, op. cit. P. 196.

actos, centrada no itinerário do seu «anti-herói», Bérenger. O mesmo será dizer que ele faz imergir a forma breve, incisiva, narrativa, «infantil» da parábola na grande forma caduca do melodrama tradicional. Em *Rhinocéros*, o vestuário dramático flutua sobre o corpo parabólico, Ionesco marca, assim, a sua recusa em transformar-se no escritor-rapsodo que foram Brecht ou Claudel. Mostra-se insensível às influências transformadoras que a parábola pode ler sobre a estrutura do drama moderno; recusa a dimensão narrativa que este tipo de desvio pressupõe; oculta-se, perante a necessidade evidente para o autor de parábolas, de se manter no limite da acção, sempre pronto a intervir e a acompanhar as personagens.

Autor «discreto», autor «ausente» à maneira clássica, Ionesco ausenta-se, também, perante as suas responsabilidades em relação à forma que escolheu. E a causa desta indulgência, não precisamos de a procurar noutra sítio senão na vassalagem do dramaturgo relativamente a urna filosofia idealista da arte, em que o sentido *literal* da parábola não é nada e onde a *mensagem* é tudo, onde a segunda comanda tiranicamente a primeira. Concepção que prevalece na Estética de Hegel, quando este último escreve, a propósito da parábola evangélica do Semeador: «narrativa de conteúdo insignificante em si mesma, mas importante pela comparação com a doutrina do reino celeste»¹⁰⁴. Concepção que repousa sobre a dicotomia espiritualista da forma e do conteúdo e que encontramos na definição do *Littré*: «Alegoria que contém uma verdade importante. A parábola tem duas partes, o corpo e a alma; o corpo é a narrativa da história que se imaginou; a alma, o sentido moral ou místico, escondido sob as palavras ou sob a narrativa.». Logo, o trabalho do escritor materialista, consiste, precisamente, em fazer, com que a parábola perca a sua alma, em passar além do desprezo do corpo, em provar que a narração figurada não é um simples excipiente do sentido parabólico, em fixar o sentido à metáfora que passa pela peça, e à matéria da narrativa.

Foi este o projecto de Brecht. As suas parábolas teatrais são precisamente o contrário de uma ilustração simplista de teses económico-políticas. Assentam numa grande complexidade da forma, mas numa complexidade simplificadora: um jogo extremamente rigoroso entre a imaginação «infantil» da parábola - palavra figurada, palavra anterior ou raciocínio lógico - e as referências exploradas, precisas, documentadas à realidade socioeconómica. Em *Arturo Ui*, a alternância entre o desenvolvimento da história do cambalacho da couve-flor, no mais puro estilo de divertimento da série negra do cinema americano (a peça foi inicialmente escrita para o público do outro lado do Atlântico) e a evocação minuciosa das grandes etapas - desde a demissão de Hindenburg até à anexação da Áustria, passando pela famosa Noite das Facas-longas - da ascensão de Hitler à ditadura, é perfeita¹⁰⁵. *Parábola exacta*, estaria eu tentado a escrever, onde a continuidade da metáfora e a descontinuidade dos materiais históricos entram em relação dialéctica. Brecht não só utiliza o poder de sedução da narrativa «infantil», como também o relativiza, graças aos múltiplos reenvies para a crónica histórica e política. Ao fazer isto, a parábola brechtiana escapa ao dogmatismo e demarca-se de todo o discurso de verdade. Visto que, tal como salienta Maud Mannoni, «não são os mitos (cegonha, couve) que são incômodos para as crianças, é o embuste do adulto que *quer mostrar que fala verdade* e que, desta forma, bloqueia a criança na seqüência das suas incursões intelectuais»¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Hegel, *Esthétique*, II, tradução de Jankélévitch, Flammarion, Champs, 1979, p. 110.

¹⁰⁵ Encontraremos uma análise muito eloqüente da *Resistível ascensão de Arturo Ui* no texto de Philippe Ivernel: «Quatre mises en scène d'Arturo Ui» in *Les Voies de la création théâtrale*, II, éditions du C.N.R.S., 1970, p. 5-109.

¹⁰⁶ Maud Mannini, *L'Enfant, sa «maladie» et les autres*, Seuil, Le Champ freudien, 1967, p.35.

Mas *Santa Joana dos matadouros* representa, seguramente, do ponto de vista da economia da forma da parábola, o ponto mais alto da produção brechtiana. Os matadores de Chicago, onde a acção desta obra se situa, não têm apenas valor de metáfora de universo bárbaro - como quando Jeanne Dark proclama: «Neste mundo, imenso matadouro» -, funcionam também *metonimicamente*, à semelhança de uma sinédoque que apresenta «a parte pelo todo»: neste caso, o todo complexo dos mecanismos económicos que circunscreve a bolsa do gado como objecto limitado - e quase científico - de estudo do capitalismo no estado do fascismo, enquanto *corpus*. Oscilação da ficção entre metáfora e metonímia: combinação de uma dinâmica da metáfora - a vocação da imagem para transpor o real - e da paragem freqüente no documento. O desvio-parábola provém de uma dualidade que não poderia ser reduzida: «mentir a falar verdade»; fazer deslizar o documento e a ficção um sobre o outro.

Enfraquecer um dos dois termos - a prestação documental, por razões de universalidade ou a autonomia da ficção, com o pretexto de aumentar a cientificidade do discurso -comprometeria fatalmente a economia da parábola.

Do Brecht *parabolista*, poder-se-ia dizer que toma o mesmo caminho que o ditador demagogo Missena em *Cabeças redondas e cabeças bicudas*, mas *no sentido contrário*. «MISSENA - Porque Ibérine sabe bem / que pouco dado à abstracção, o povo procura, / No fundo da sua miséria e da sua impaciência / sob estas palavras um nome e um rosto, / A cara conhecida de um animal com duas patas, / Com boca e orelhas (...) A descoberta que ele faz é que, neste país Yahoo, os habitantes são de duas raças diferentes / que podem ser distinguidos mesmo pela forma do crânio. / Uns têm-no redondo e os outros pontiagudo». O desvio do drama moderno, é também isso: fixar a ficção no mito, para que mais facilmente a possamos desmistificar; imergir na ideologia de maneira a fazer explodir o discurso de mentira.

É claro que a reserva de imagens - onde pululam os *gangsters*, onde os lugares comuns da série negra rivalizam com os do *western*, da fotonovela e com todas os outros tipos de literatura «popular» - de que se alimentam as peças *parabólicas*, contemporâneas, poderá surgir aos olhos dos estetas como um amontoar de estereótipos. Mas, será que estas imagens não possuem, tal como acontece com outras mais amigas, mais míticas, esta dimensão *familiar* que é primordial na narração parabólica? E não será, apesar de tudo, uma iminente qualidade da parábola o facto de se apropriar das representações desta infraliteratura e de trabalhar o imaginário anónimo, colectivo, industrializado da nossa sociedade? Desvio pela infância do texto narrativo, a parábola está, necessariamente, aberta aos mitos antigos e às mitologias modernas.

Consequentemente, o que mais me consterna em Ionesco, não é o facto de ele fazer crescer cornos nas personagens, mas sim que ele coloque, nesses cornos, o signo universal da condição humana. Que a sua imaginação faça leis sem qualquer outra confrontação com a realidade complexa. A culpa não é do desvio-parábola, mas sim de Ionesco que troca o poder de «revelação» da metáfora pelo poder de mistificação, que da parábola retém apenas a sua disposição para se situar aquém de qualquer análise, da imagem, o fascínio que ela exerce, do homem, o rinoceronte, por fim, do espectador, a parte da infância subjugada. Sob a ameaça conjugada de um idealismo imemorial e de um didactismo de vista curta, a parábola, que é simultaneamente uma das formas mais solicitadas e uma das mais desviantes, põe à prova a liberdade da escrita. Descobre-lhe as armadilhas. Abandonar à imagem, como faz Ionesco, a faculdade de pensar ou então deixar-lhe apenas uma função ilustrativa, são as duas doenças que afectam freqüentemente as parábolas dos autores actuais. Tão depressa,

retomando a palavra de Brecht, a «vestimenta» é demasiado ampla, como de repente é acanhada.

Les Baraques de Monsieur Jo, de Benedetto apresenta-se como uma adaptação de *Arturo Ui* à medida de um fascismo maníaco para uma sociedade liberal avançada. Para ser mais preciso, trata-se de uma tentativa de estabelecer uma relação entre a peça de Brecht e a *Lorenzaccio* de Musset, visto que ao lado do sinistro M. Jo que «governa» as diferentes «barracas» - do sexo, da droga, do trabalho, do sono - se pode distinguir, assustada, a figura de Saint Jean Bouche d'Or, poeta relegado para a categoria de bobo e braço direito do moderno tirano.

Nenhuma outra paisagem, para além da das Barracas..., com o seu *no man's land* onde prosperam os negócios e os vícios, parecia tão destinada a tornar-se teatro de uma parábola. E, contudo, nesta tela de fundo exemplar, nesta representação requintada da barbárie capitalista, recorta-se apenas uma espécie de esqueleto de parábola. Não se abrindo a análises fragmentárias, económicas, políticas, ideológicas, não sendo interrompido pelo documento, o decurso da ficção cede à repetição monótona de um processo de acusação geral do sistema capitalista. A dialéctica do universal e do particular deixa de funcionar. A metáfora globalizante não está combinada, ao contrário do que acontece em *Santa Joana dos matadouros*, com a metonímia; cobre toda a peça e, em vez de contribuir para a revelação de um processo histórico, para a singularização desse mesmo processo, eterniza-o. Ficamos com a impressão de que as personagens – *gangsters*, prostitutas ou drogados - se confundem com o cenário, o qual acaba por as absorver. Nem mesmo os trabalhadores emigrantes sobressaem neste microcosmos; também eles se dissolvem na visão sincrética do autor. A ameaça de uma deficiência do ponto de vista evidente em *Les Baraques de Monsieur Jo*, responde, simetricamente, com a inflação do discurso em detrimento da ficção, a subordinação mesquinha da imagem ao avanço político da narrativa. A personagem central de *Splendeur et misère de Minette, la bonne lorraine*, peça de René Gaudy et Jacques Kraemer, não passa de uma alegoria transparente. Se «vestimenta» existe, o vestuário de «Minette» aparece deliberadamente do avesso de maneira a que o espectador possa ver as costuras e perceba claramente, por detrás da tagarelice de uma rapariga do campo que os *gangsters* transformam em prostituta, a prosopopeia do minério de ferro da Lorena que o capitalismo selvagem explora sem piedade e depois rejeita: «Ele (*Otto*) *ausculta Minette com uma longa sonda...* OTTO - Estou a ver, estou a ver. / JOSEPH - Estás a ver o quê? / OTTO - A sua composição mineralógica íntima é de uma extrema diversidade. Olhe para esta pele. / JOSEPH - E então? / OTTO - É muito leitosa. Pegue na lupa, e vai ver: é granulada. / JOSEPH - Oh! Vejo uma espécie de pequenos ovos por toda a parte. / OTTO - É isso mesmo: ela é oolítica. Está imersa na ganga do minério. Deite a ganga fora! JOSEPH - Deito a língua de fora, porquê? / OTTO - Não, a língua não, a ganga. / JOSEPH - O quê! Outro gangue por aqui! / OTTO - Bem, não vale a pena insistirmos. Ah! Outra coisa: não vê que ela está desgastada pelo fósforo?»,¹⁰⁷ etc...

É forçoso reconhecermos que a personagem de Minette -quase muda e muito próxima de uma marioneta de tamanho natural - tem muito pouca consistência. Pela sua constituição dramática, Minette é apenas um escombro, uma pobre sem eira nem beira que arrasta como lhe apetece os propósitos de Kraemer e de Gaudy. A distância entre o plano da realidade e o plano da ficção é completamente reabsorvido pelos autores. O nível literal da personagem (o que constitui o espectáculo: a presença e a sedução da rapariga) e o nível simbólico (o

¹⁰⁷ No texto original francês existe um jogo de palavras – “langue, gangue e gang” – que introduz um quíproquo no diálogo. (N.T.).

que constitui o discurso: o destino da Lorena siderúrgica) estão despropositadamente contraídos. Basta que Minette mexa um dedo do pé, para que seja imediatamente atribuído a este movimento ínfimo um sentido simbólico. Quando ela mete os dois pés numa bacia de água (quadro III), devemos identificar imediatamente este gesto com a «flutuação», uma das operações por que passa o minério da Lorena com vista ao seu enriquecimento. A parábola progride segundo uma alternância de excesso e de vazio: uma acumulação minuciosa - e miudinha - de informações (como quando através do corpo de Minette é feita uma verdadeira análise anatómica do mineral-minette) e o carácter inócuo de uma história de *gangsters*, que se narra sem se acreditar muito no que se está a narrar, a metáfora globalizante abandonada ao seu curso monótono (o quinto quadro consiste numa insignificante caricatura do *thriller*),

Em Splendeur et misère de Minette..., a narrativa representada transforma-se, passo a passo, numa laboriosa tradução das análises socioeconómicas do Teatro Popular da Lorena. Neste contexto, a única figura que pode prevalecer - o único pivô possível entre ficção e realidade - é o equívoco: Minette vai ao médico, o médico diz-lhe para tomar a pílula... Thomas! Mas, curiosamente, do mesmo Kraemer, a peça *Le retour du Graully*, cai no mesmo erro, ao contrário. Em vez da hipertransparência, é a mais completa opacidade que reina nesta nova parábola. A metáfora deste monstro, o Gaully negro - criatura legendária que São Clemente trespassou no século IV e que presumivelmente vem assombrar, em pleno século XX, a pacata cidade de Metz - permanece decalcada, do princípio ao fim, na acção da peça.

A uma excessiva responsabilidade atribuída à metáfora, sucede o seu mais completo esvaziamento. O equívoco já não serve para a descodificação alegórica da parábola; ela trabalha por si própria, produzindo, independentemente da vontade explícita do autor de «pluralizar os sentidos», uma narrativa *ambígua*. «Nós tivemos o cuidado, explica Kraemer, de evitar a redução de Graully a um assunto, por exemplo, a poluição. Aí, arriscar-nos-íamos, também, a cair num teatro da tradução. O Graully goza, assim, de uma relativa autonomia funcional e, por isso mesmo, a sua significação não é equívoca. Sem se tornar na casa da Ti Joana, está aberto a diversos investimentos, quer relativamente às personagens quer aos espectadores»¹⁰⁸. É certo que a reviravolta das posições de Minette... (porque se deve ler nestas linhas a autocrítica de Minette) é completa. Talvez demasiado: o Graully é apenas uma metáfora flutuante: relativamente às catástrofes reais que assolam o Metz contemporâneo e sobre os quais se centra explicitamente a peça: doenças da sociedade de consumo, desonestidade dos notáveis, corrupção, etc... - o regresso do monstro da Idade Média revela-se puramente pleonástico. A parábola de Graully limita-se a uma amálgama de noções modernas e medievais, a um fenómeno superficial de vocabulário; não trabalha a estrutura da obra.

Estas duas tentativas mal sucedidas de Jacques Kraemer relativamente à forma parabólica resultam, na verdade, de uma e mesma carência: a dramaturgia não consegue, segundo as palavras de Lénine, «elevar-se ao concreto» e incarnar verdadeiramente as idéias. Tanto em *Splendeur et misère de Minette...* como em *Le Retour de Graully*, o processo da parábola está invertido, dirigido para a alegoria: o discurso abstracto ultrapassa a narrativa concreta; o céu das idéias desce à terra. Do mesmo modo, *Capitaine Schelle, capitaine Eçço* de Rezvani contenta-se com revestir conceitos com vestuário sarapintado. Num barco à deriva, o *Biâfreur*, cuja carga consiste em escravos — os «pétroles brut» - à beira

¹⁰⁸ Jacques Kraemer, «Le Gaully dans la démarche du T.P.L.» in *Le Retour du Graully*, La Farce du Graully, Pierre-Jean Oswald, 1973, p. 108.

do motim, alguns grandes deste mundo estão condenados a perseguir, até que os tubarões os devorem, a sinistra comédia do seu domínio do universo. Espaço de encaixe: o iate petroleiro recorta o lugar ideal de uma parábola claudeliana, repintada por um grupo esquerdista: nos porões, uma maré humana; quanto ao salão luxuoso, trata-se do centro de uma intriga à maneira de Françoise Dorin, sob o efeito da linguagem transformada em delírios paroxísticos. A alegoria, com o seu cortejo de imagens saborosas (uma por entre outras: Généria Motors, amante do Capitaine Schelle, traz no ventre uma criança de um «pétrole brut» particularmente virulento - «Olho por Olho», e essa criança corrói-lhe o ventre), circunscreve o *vaudeville* como se de um cordão sanitário se tratasse. Mas, limitado a uma existência periférica, a não ser senão exressência mórbida do *boulevard* levado às últimas conseqüências, nunca produz mais do que um *sentido indirecto*. Uma dança de morte - onde vemos as figuras extenuadas que continuam a governar o nosso mundo às voltas - envolve a intriga psicológica; mas é, apesar de tudo, o *teatro de boulevard* - ou a sua paródia - que constitui o centro da peça e que profere a última palavra.

Conceber uma parábola teatral, não é assentar uma super-estrutura simbólica numa infraestrutura melodramática, não é dôtar o conflito de algumas ideias-chave. Neste sentido, *Capitaine Schelle*, *capitaine Eçço* de Rezvani ilustra bem as dificuldades das dramaturgias francesas contemporâneas quando se aventuram no terreno da parábola: a propensão para caírem, na abstracção alegórica; e a tendência para cederem terreno ao espírito de substituição.

3. O desvio pela história

Perante a história - sobretudo a história nacional - a má consciência do dramaturgo contemporâneo é, de alguma forma, redobrada: cair no drama histórico seria avalizar a dupla mentira de uma dramaturgia enfática (a pompa histórica) e da parcialidade do discurso oficial que, consagrando ídolos, consolida a sua autoridade. Numa peça como *Maximilien Robespierre* de Chartreux e Jourdheuil, por exemplo, que ousa dar o papel principal a uma grande figura histórica (com algumas restrições, é certo: os autores não nos mostram um Robespierre «que age», mas um Robespierre meditativo, que entrega ao público o seu solilóquio à maneira de Rousseau); mas quantos outros não sentem repugnância em abordar de frente a dramaturgia da história?

Aliás, semelhante receio pode ser explicado, tanto mais que a estética marxista nunca conseguiu definir de forma satisfatória as suas posições face ao drama histórico e, em particular, demarcar-se de Hegel. Porque é precisamente nas teses de Hegel que se apoiam Marx e Engels quando, nas cartas que escrevem a Ferdinand Lassalle, referem a sua tragédia histórica *Franck Von Sickingen*. A prová-lo, este extracto da carta de Engels, concordante, em todos os aspectos, com a de Marx: «... o conteúdo ideológico do seu drama não teria perdido nada, penso eu, se os caracteres das diferentes personagens tivessem sido mais claramente *distinguidos* entre si e opostos uns aos outros. O exemplo dos antigos já não é suficiente, hoje em dia, e neste caso penso que poderia, sem dificuldade, ter tido mais em conta, o significado de Shakespeare na história do drama (...) De acordo com a minha concepção de drama, que não admite que se esqueça o real em favor do ideal e Shakespeare em favor de Schiller, a utilização da parte plebéia da sociedade de então, espantosamente colorida, teria trazido elementos completamente novos para animar o drama, um *pano de fundo*

inestimável para o movimento nacional da nobreza que se desenvolve a *boca de cena* (...) Um verdadeiro pano de fundo à maneira de Falstaff... »¹⁰⁹.

De todas as críticas que possamos formular contra a concepção hegeliana e marxista do drama histórico, a defesa de uma colisão dramática hierarquizada constitui a mais grave. De qualquer forma, é nesta posição discutível que Lukács, demasiado satisfeito com a situação periférica («pano de fundo») que Marx-Engels destinam à arraia miúda das trevas burguesas, se apoia, para programar em termos de drama histórico, uma dramaturgia da substituição; «Uma vez que o drama, escreve Lukács, concentra os momentos decisivos de uma crise sócio-histórica durante o conflito, deve ser necessariamente concebido, de forma a que o que determina o agrupamento das figuras desde o centro até à periferia, seja o seu grau de implicação no conflito, E porque a junção dos momentos essenciais de uma tal crise, no sentido do conflito, se realiza fazendo sobressair a sua importância humana e histórica, este tratamento da composição deve, ao mesmo tempo, criar uma hierarquia dramática. (...) o herói do drama é superior ao que o rodeia, em virtude da sua ligação mais íntima com os problemas do conflito, com a crise histórica concreta. É a forma segundo a qual esta é escolhida ou representada, a maneira segundo a qual a paixão dos heróis está ligada a esta força, que determina se a importância formal atribuída aos caracteres pelos meios de representação do drama está encarregada de um conteúdo real e verdadeiro, histórico e humano»¹⁸.

E é ainda Lukács que volta a colocar na linha hegeliana -aquela em que a inferioridade das personagens comanda o drama - o pensamento dos fundadores do marxismo. As cartas a Ferdinand Lassalle propunham apenas, como substância substitutiva, um *politismo* em nome do qual os cidadãos passivos (camponeses, arraia miúda dos tempos da ascensão da burguesia) podiam apenas desempenhar papéis de figurantes no «pano de fundo à maneira de Falstaff». Para encontrar um equilíbrio, Lukács acrescenta-lhe todo o *psicologismo* necessário: «paixão dos heróis» e «interesse histórico e humano».¹¹⁰

Uma vez mais, as grandes individualidades históricas dominam a cena histórica e a relação intersubjectiva integra as relações de poder. Neste sentido, o marxismo de Lukács favorece o restabelecimento dos velhos valores dramáticos. Eis seguramente a razão pela qual Brecht se mostrou sempre relutante à concepção marxista do teatro histórico e opôs à cena superior defendida por Lukács uma cena plebéia desde a qual a história pudesse ser vista de um ponto de vista popular. Em *Le Mendiant ou le chien mort*, Brecht adere, não à filosofia heróica do Imperador que festeja as suas vitórias, mas à filosofia menipeia do Mendigo que considera que a história com letra maiúscula, «não existe» e defende que Alexandre, César e Napoleão não são mais do que «histórias». E é ainda este olhar cínico e paradoxal, digno de Diógenes o Cão, que catapulta a Mãe Coragem, quase sem se aperceber, para o teatro dos grandes acontecimentos históricos: «CORAGEM - Fazem-me pena todos estes marechais, imperadores e companhia. Veja, por exemplo, este Marechal d'Império: talvez se tenha dito: «Vou dar um grande golpe, que falem de mim nos tempos vindouros, que me ergam uma estátua, vou conquistar o mundo inteiro, por exemplo». Um belo ideal para um militar, que está neste trabalho, não pode ser melhor. Enfim, mata-se a trabalhar. E para acabar, perde tudo. De quem é a culpa? Do povo, que

¹⁰⁹ Carta de Engels a Lassalle de 18 de Maio de 1859, citada, bem como a carta paralela de Marx a Lassalle, em anexo de: George Lukács, *Écrits de Moscou*, tradução de Claude Prévost, Editions Sociales, Ouvertures, 1974. Para se conhecer de forma detalhada o ponto de vista Lukács no «débat de Sickingen», poder-se-á ler o seu texto: *Marx et Engels, historiens de la littérature*, tradução de Gilbert Badia, L'Arche, Travaux, 25, 1975.

¹¹⁰ George Lukács, *Le Roman historique*, tradução de Robert Saille, Payot, Bibliothèque historique, 1965, p. 139-140.

não pensa senão numa única coisa: beber canecas de cerveja em boa companhia (...) Ouve-se o *disparar do canhão*. LAUMONIER. - Estão a enterrar o Marechal. É um momento histórico. CORAGEM - Feriram a minha filha no rosto, é isso, para mim, o momento histórico».

Abordar a história pela base, e abordá-la indirectamente, já não através dos seus heróis ou através dos lugares e das datas que oficialmente consagrou, mas através dos seus teatros esquecidos, dos seus cidadãos passivos, sem nome e sem futuro, dos jacentes da história, do povo nos seus limbos mundiais, é precisamente esta a experiência, completamente na linha brechtiana, dos dramaturgos dos nossos dias. Eleger, como território de uma peça, as paragens que a memória oficial de uma França demasiado centralizada deita ao abandono; despedir o «indivíduo mundialmente histórico» em benefício dos anónimos do povo; preferir a um conflito dramático hierarquizado onde, inevitavelmente, as personagens populares são relegadas para a periferia, uma estrutura em favor da qual se instauram relações capilares entre o superior e o inferior, o grande e o pequeno, entre o que era tido como significativo e o que se pensava ser insignificante, entre a prosa da história e o acontecimento memorável: através destes gestos decisivos define-se uma nova dramaturgia histórica.

«Ouçam / a história tórrida e benfeitora / de Sebastian ar Balp, / a história da revolta / dos homens da Bretanha, a maravilhosa aventura dos Bonés vermelhos (...) Um povo destituído / impregnando-se em alguns dias / da medula da sua terra. / Um povo restabelecido / organizando ele próprio / a distribuição do pão e do leite. / Ouçam / a história de um povo rebelde / que nos lançou / esta girândola de luz»; O Prólogo de *Printemps des Bonnets Rouges*, peça do poeta bretão Paul Keineg, que narra a revolta, em 1675, dos camponeses da Baixa-Bretanha contra a autoridade do Rei Sol e dos seus colectores de impostos, poderia servir de estandarte às novas experiências de peças históricas. Obras em que a legitimidade histórica - a das revoltas populares, dos *Communards*, dos *sans-culottes*, dos *Cathares du bûcher de Montségur* ou dos camponeses das *Jacqueries* - suplanta a história oficial; obras que descrevem as repercussões na província da Revolução Francesa ou da Comuna; obras que testemunham, como para antecipar a sua próxima vitória, a visão dos vencidos: campesinato, primeiro proletariado das cidades, minorias nacionais, esquecidos de todo o tipo.

Em *Les Drapiers jacobins*, de Benedetto, é desde Montauban, e através do microcosmo profissional dos Mercadores de tecidos e dos empregados occitanos das suas manufacturas, que é relatada a época do Terror. A cena superior da história, tal como aconteceu com a Bastilha, é literalmente sitiada por personagens populares. Barrère, Grégoire, Robespierre são manipulados, como se de máscaras de carnaval se tratassem, pelo humilde Caminel e pelos seus congéneres de Montalban. Os figurantes da história são catapultados para a frente da cena. De agora em diante, são eles que parecem personagens vivas.

Quanto aos heróis dos livros de história, vítimas desta reviravolta do superior e do inferior, deste destronamento dramático, estão reduzidos a uma existência relativa e alegórica, despojados das suas seduções anedóticas e reconduzidos ao carácter literal dos seus discursos.

O itinerário do *Théâtre du Soleil* de 1789 a 1793 constitui, por si só, um índice bem revelador desta evolução das dramaturgias históricas. 1789 é o recurso de efeito estético ao Teatro de Feira. Um carnaval dourado. Terra e ouro: quadros vivos, modelos em barro, de um povo que poderemos aceitar como mítico - embrutecido, quase mudo - evocando a miséria generalizada antes de 89; entremezes variados, roubados por uma corte de bobos, contando com euforia as mil e uma voltas de uma revolução, da iniciativa popular à confiscação dos bens da

burguesia. Neste museu ambulante, nesta festa pseudo-popular, as etapas da Revolução francesa transformam-se habilmente. A história não é questionada, mas celebrada; o público é convidado para consumir festivamente *um pedaço de história*. Manjar requintado; delicado, bem temperado, mas, no fundo, o mesmo conduto que é servido nas revistas históricas do tipo História.

Um episódio de 1789 sobressai, contudo, neste empreendimento de espectacularização da história: a famosa narrativa desmultiplicada da tomada da Bastilha, que foi, precisamente, o fermento de 1793. «Quando começamos 1793, conta Jean-Claude Penchenat, actor do Théâtre du Soleil, [Ariane Mouschkine] tinha uma idéia na cabeça, a idéia de fazer um espectáculo que, de alguma forma, fosse o prolongamento da narrativa da tomada da Bastilha em 1789, no momento em que os actores contavam um acontecimento directamente aos espectadores: 1793 seria dar a palavra ao povo ao longo de todo o espectáculo»¹¹¹. Não há nada, de facto, nesta nova produção do Théâtre du Soleil, daquela falsa persistência do grande acontecimento histórico que se notava em 1789. Apenas uma assembléa de bairro, um Departamento parisiense no ano de 93. A história convocada num ambiente fechado e popular. Ainda que este lugar austero não seja completamente fechado, uma vez que se metamorfoseia num caleidoscópio, numa lanterna mágica onde desfilam os episódios da Revolução agonizante. Observamos um povo que está a ponto de ser privado do seu papel histórico, mas que intervém ainda como comentador prudente das peripécias políticas. Quanto às «celebridades» da Revolução, continuam presentes, mas é uma presença silenciosa, fantasmagórica: representantes do povo cuja voz é ironicamente delegada pela dramaturgia nos humildes cidadãos. Se ouvimos, por exemplo em 1793, um longo discurso de Robespierre, é pela boca do cidadão jornalista que se apresenta como candidato ao comissariado do Departamento. Que importância tem desde então a ingenuidade de alguns processos deste trabalho colectivo de escrita -preço da dificuldade de exprimir uma totalidade épica através de um microcosmo restrito — porque o Théâtre du Soleil, nesta altura, em vez de mergulhar no folclore, regressa à fonte: ao arquivo revolucionário, à micro-história.

A palavra dada aos elementos do Departamento não implica apenas uma deslocação, do ponto de vista histórico, da burguesia em direcção ao povo; ela marca a vontade de interpelar a história a partir do presente. Isto é tanto verdade que ao lado desses elementos sentimos a presença em aberto, resistência perpetuada, das forças populares dos nossos dias. Revisão mútua, sob a influência da utopia revolucionária, do presente pelo passado e do passado pelo presente, como testemunha o diálogo da peça inédita de Gatti, *Le cheval qui se suicide par le feu*: «OUTSIDER - Nós somos do teatro Bondarenko, e podemos fazer algumas correcções aos nossos provérbios... À nossa história também. / BONDARENKO - A nossa está enterrada tão profundamente que só as toupeiras poderão ver as correcções... E isso porque não têm olhos. / OUTSIDER - Se eu voltei é para mudar a história».

Os nossos dramaturgos não têm por objectivo a ressurreição dos factos históricos, mas sim o estabelecimento de uma interacção, o mais rigorosa possível, entre o presente e o passado. Vemos, assim, a antiga problemática da peça histórica dar lugar a um desvio circunstancial pela história. A tal ponto que a fábula de algumas peças, desenvolvendo-se na sociedade contemporânea, pode intercalar, senão cenas propriamente históricas, pelo menos cenas em que o presente convoca a história. E o caso em *Tabò ou La dernière Sainte-Barbe*, do Teatre de la Carriera. *Tabò* denuncia, através da história mais ou menos alegórica

¹¹¹ «Entretien avec les comédiens» (du Théâtre du Soleil), in *Supplément à Travail théâtral*, «Différent, le Théâtre du Soleil» février 1976, p. 58.

de um jovem mineiro de Cévennes apaixonado por Barbara (Sainte Barbe, padroeira dos mineiros), a filha do director da companhia que o emprega, as ameaças de encerramento da bacia mineira occitana e os problemas de desemprego que conhece, actualmente, esta região. Mas, no quadro II, assistimos, numa «luz de além-túmulo», à iniciação política do jovem mineiro Patatelet feita pelos seus antepassados - «Patatelet, per escais-nom Sans-Culottes» (apelido Sans-Cullottes) et «Patatelet, per escaisnom Rogeyrola» (Aurore Rougeoyante) - que saem, à vez, de uma urna entreaberta. De acordo com um procedimento caro ao Théâtre de la Carriera, as lutas actuais são reinscritas numa perspectiva histórica e a personagem popular occitana é apresentada ao público na sua dimensão transhistórica através de um longo quadro que traça todos os grandes combates políticos e sindicais desde 1872 até 1974.

Mas, homologar o esforço recorrente das dramaturgias contemporâneas perante a história não significa avalizar a confusão do presente e do passado. O desvio pela história não poderia, de facto, desembocar numa actualização abusiva e, conseqüentemente, numa banalização dos acontecimentos anteriores. Trata-se de instaurar, aquando da confrontação da nossa época com tempos mais recuados, uma relação de tensão, e não de assimilação. Visto que, nesta caça à verdade onde o teatro contribui para restituir ao povo francês a parte da história que lhe foi roubada, a parte histórica do pobre que a cirurgia do poder amputou à nossa memória colectiva, é preciso apoiarmo-nos constantemente no carácter de *enigma* do passado. Recusada desde sempre pela mentira oficial, a memória popular deve ser igualmente procurada na imperfeição das pistas - a marca quase geológica de um apagamento, de uma ruptura - e na volubilidade, freqüentemente enganosa, de uma tradição oral revivificada. Assim se abre caminho à necessidade de ter em consideração (na ausência da qual se regressa ao populismo ou ao folclore histórico) os aspectos mais obscuros ou os mais fechados da história do nosso povo.

É precisamente na opacidade de um texto obscuro como Esclarmunda de André Benedetto - peça que evoca a resistência occitana à invasão francesa do século XI - e, nomeadamente, através da tripla variação entre o Francês hexagonal, o occitano dos nossos dias e a língua occitana civilizadora da Idade Média (estes são, com efeito, os ires níveis lingüísticos desta peça sobre a fogueira de Montségur) que se reactivam mutuamente, que se reformam combinando entre si a inscrição derrotada e a palavra perdida. Esclarmunda faz aparecer esse lugar teatral em que o passado e o presente se encontram violentamente confrontados numa prova de verdade mas também de *diferença*. Esse lugar: «lo prats dels cremats», o prado dos queimados. «O AUTOR - Peregrino, levando a cruz com doze esferas / A bandeira amarela com cinco traços de sangue / Terias vindo até aos caminhos de Montségur / Para compreender e perceber o imponderável / Há lá em cima a mil e duzentos metros / Todo um mistério a esclarecer: a história / Procurando traços na terra / Por entre as pedras do caminho / Escrutando os lugares e sorvendo o ar / Subiriam em busca de uma recordação palpável».

4. Da sátira à «constatação»

Se a sátira é arma, é também armadura. A obra dramática que a ela recorre encontra-se ao mesmo tempo espartilhada na armadura de uma retórica da ironia. A propósito desta última, Renan dizia que é «um golpe de mestre através do qual o espírito humano estabelece a sua superioridade sobre o mundo». Talvez: seja conveniente interrogarmo-nos, hoje, sobre esta «superioridade». Bem como, aliás,

sobre todo o discurso de «mestria». O que, a meu ver, torna a sátira problemática é o pomo de vista altivo do autor satírico, o seu olhar de superioridade sobre a realidade, a distância que cultiva relativamente ao mundo.

Há obras onde esta distância é incomensurável. Algumas peças de Xavier Pommeret, que se parecem com o elogio do Grand Condé de La Bruyère, ficam suspensas entre a diatribe e o panegírico, sem que o espectador consiga desvendar a intenção exacta do autor. Em *La Discothèque*, peça sobre o regime político instaurado por Pinochet no Chile, seguimos a longa sessão de tortura, misturada com bebedeiras e violências sexuais, que é infligida, na cave de um clube privado de Santiago, a uma jovem jornalista francesa, curiosa e ingênua. Assistimos encadeados a este espectáculo catastrófico, a este desencadear de estereótipos sexistas e fascistas. Consideraríamos útil o facto de o autor dispor, ao longo do texto, estes pontos de ironia com os quais, ao que parece, Alcanter de Braham queria enriquecer a nossa pontuação.

É claro que, no final da representação, não há ninguém que não reconheça a estratégia de Pommeret: voltar contra o espírito que os abrilhanta as formas fixas do romance de espionagem, contornar os produtos *standard* da infraliteratura, subir a fasquia das mitologias, simular a reconstituição das narrativas que mascaram a nossa realidade - fotonovela, emissão vedeta da televisão, romance policial ou de espionagem - com o objectivo de fazer rebentar a impostura moral, ideológica, política que os sustenta. *Safarirama* (combinatória de dois textos: *Safarirama I* e *Safarirama II*, o primeiro tendo sido originalmente um guião para TV, recusado pela ex-O.R.T.F) é a combinação de dois destinos na linha do *best-seller* *Dois repórteres*, destes que, nas horas de maior audiência, nos levam a morte exótica ao domicílio, morrem dos efeitos do seu próprio trabalho. Dessa arte de espectacularizar o quotidiano, transformando, o acontecimento num assunto doméstico, dessa mutação da história em calamidade natural: um, recusando fazê-lo, assumindo uma revolta suicidária, o outro, aceitando-o demasiado facilmente, deixando-se apanhar nas teias do ofício. Para escrever *Le Réseau de la veuve noire*, história exemplar de um sábio progressista americano, transformado em prémio Nobel conservador, Pommeret tornou-se no compilador de um número impressionante de romances policiais ou de espionagem. Como se, antes de mais, tivesse querido colocar a sua peça em pé de igualdade com o imaginário do espectador tal como o trabalha esta «literatura». «Trata-se, confessava-me ele, de uma construção que consiste em pegar em duas personagens que existem apenas na memória colectiva: S.A.S., James Bond, e fazê-los fazer o contrário daquilo a que estavam destinados»¹¹².

Mas pode, acontecer, como em *La Discothèque*, que o desvio não tenha retorno, que os estereótipos ocupem vitoriosamente o terreno e que o escritor, por ter querido domesticar a mais retorcida das figuras de retórica, o *diarismo*, a apologia invertida, mergulha num profundo solipsismo.

No caso de Georges Michel, pelo contrário, a sátira nunca é enfeitada com a ambigüidade. Porque a hipérbole é a figura principal de cada uma das suas peças. A denúncia da autarcia perniciososa da célula familiar em construção, assume, sem cerimônia, em *Un Petit nid d'amour*, a forma de entrincheiramento num abrigo antiatómico para casal jovem. E, em *La Rue vers l'ordre*, depois de ter evocado de forma mais ou menos cômica, a maneira como se *recuperaram* as rédeas do país pós-68, Georges Michel, conduzido pela sua inspiração satírica, pinta o retrato de uma nação, a França, onde se viveria um fascismo integral. A escrita torna-se veemente como se tivesse de pagar um tributo às convicções políticas que a

¹¹² Xavier Pommeret (Entretien avec), in Jean-Pierre Sarrazac, «L'Écriture au présent ou l'Art du détour» in *Travail théâtral*, XVIII-XIX, op. cit., p. 74.

animam: o tributo do incómodo. A hipérbole figura flexível, flecha que se dobra no momento em que atinge o alvo, fragiliza a obra satírica, sublinhando as intenções do autor.

Podemos explicar as dificuldades que encontra, hoje, a obra satírica a partir da relação contraditória que estabelece com o objecto principal que ela própria trata: a colonização económica, ideológica e cultural de todos e de cada um através de pensamentos e de comportamentos pequeno-burgueses, a presença do «Outro em nós próprios». Num momento em que o proletariado e a alta burguesia se transformam em abstrações, a pequena burguesia, pelo contrário, afirma-se como uma entidade ideológica transversal às classes sociais. Uma maré negra que, a uns mais, a outros menos, acaba sempre por nos atingir: um besuntar colectivo. Antes, o autor satírico tratava uma realidade que ele considerava, e com razão, *extrínseca*. «A sátira, afirma André Jolles, é uma zombaria em tomo do objecto que reprovamos e que nos é estranho. Recusamo-nos a ter qualquer coisa em comum com o objecto dessa censura, opomo-nos a ele brutalmente, desmanchamo-lo sem simpatia nem compaixão»¹¹³. O mesmo não acontece actualmente. Porque a minha relação com o nivelamento pequeno-burguês dos comportamentos, fonte dos novos temas utilizados nas sátiras, conduz-me, inevitavelmente, para a esquizofrenia: no mesmo momento em que, para os estigmatizar, assumo tais comportamentos como sendo exteriores a mim próprio, incorpora-se-me a ideologia pequeno-burguesa da qual eles provêm.

Mas a dramaturgia da *constatação* que, desde há alguns anos a esta parte, parece querer ocupar o terreno que, preocupada consigo mesma, lhe deixa a sátira, também não está isenta, se acreditarmos nas palavras de Bernard Sobel, desta contradição da *exterioridade interiorizada*: «O problema que eu me coloco, perante textos desta natureza, é o seguinte: as massas fazem a história, e fazem-na efectivamente, ainda que no metro, de manhã, vejamos aqueles que a constituem ler o *Parisien Libéré*, muito mais do que o *L'Humanité*. Portanto, para mostrar para contar os destroços destas vidas, já temos de tratar de objectos e não de assuntos. Tendemos, segundo me parece, para uma metafísica»¹¹⁴. O dilema, na verdade, está precisamente aí: vamos mostrar o operário no seu «presente», no seu presente alienado, ou vamos dotá-lo de um devir colectivo tal como o imaginam os marxistas? Será a constatação um procedimento que conduz fatalmente a dinâmica operária às posturas estáticas de indivíduos contaminados pelo mal pequeno-burguês: um olhar entomológico cuja função seria espicaçar? Uma metamorfose da sátira?

Imagino que acontecerá com a dramaturgia da constatação se, contudo, a palavra de ordem persistir nisso, o que aconteceu com as obras dramáticas naturalistas que, passada a surpresa experimentada pelo público quando descobriu uma realidade nova - miséria, prostituição, casos sociológicos ou psicológicos de todo o tipo - foram sentidas como um peso. Com efeito, os autores do *Théâtre Libre* de Antoine depressa se orientaram para uma fórmula a que se chamou a peça «imoral» (ou «grosseira»), A dramaturgia da constatação não tardará, também ela, a encontrar os seus alicerces satíricos: o riso superior - e o seu duplo, o compadecimento caridoso - vão fazendo o seu caminho subterraneamente e virão muito em breve à superfície. Alguns diálogos de *Marianne attend le mariage* são, já, vectores de ironia: «ANDREE - Foi um belo enterro / LUCIEN - Ela não o merecia... / ANDREE - Não debes pensar essas coisas. De qualquer forma, era nossa filha. / LUCIEN - Já não é mais nada... Eu tinha-a prevenido». Lucien e Andrée acabam de enterrar a filha, Chantal, que se

¹¹³ André Jolles, *Formes simples*, tradução de Antoine Marie Buguet, Seuil, Poétique, 1972, p. 203.

¹¹⁴ Bernard Sobel, «Ces gens-là». Entrevista com Patrice Chéreau, revista *Théâtre Public*, 15, mars 1977, pp. 31-32.

suicidou por ter sido apanhada a roubar num supermercado: estas curtas réplicas têm um tom que Georges Ancey, dramaturgo campeão do «cruelismo», produto humorístico do naturalismo, não teria deixado de aprovar.

Mas, pelo menos, a burguesia, nos seus vícios privados e públicos, constituía o alvo exclusivo de George Ancey. Será que a função dos nossos dramaturgos consiste, verdadeiramente, em punir, com alguns traços satíricos, a classe operária que se teria «integrado»?... Uma tal intenção é, sem dúvida alguma, estranha a Claudine Fièvet e a Jean-Paul Wenzel, coautores de *Marianne...* e, no entanto, ao longo do texto, encontramos vários traços de verismo, de pitoresco, vários detalhes insignificantes, repentinamente sublinhados, que espelham, senão a caricatura, pelo menos uma certa atitude moralista.

Por outro lado, um tal moralismo é sempre susceptível de se transformar, com a intervenção de intelectuais desiludidos, em puro cinismo gratuito. *Charcuterie fine*, espectáculo de Michel Hermon - o texto deve-se ao seu dialogista habitual Tilly - explora sem limites o «cruelismo» subjacente à constatação. No armazém de uma charcutaria, um casal de cinquentenários suporta as respostas grosseiras e as provocações de um filho único «degenerado». À força de hostilidades, repartidas por silêncios obstinados, olhares mortíferos e breves acessos de violência, o dono da charcutaria, ajudado por uma esposa que lhe põe a arma na mão, assassina o adolescente. Hermon e Tilly não colocam sequer a hipótese de nos tentar fazer compreender as motivações deste acto insensato, tirado de *um fait-divers* verdadeiro: a predisposição criminal dos pais está inscrita na sua natureza de pequenos comerciantes pojadistas, da mesma forma que as convulsões suicidas do filho, espécie de rocker à maneira da Bretanha, pareciam ter origem num «neo-romantismo» desesperado.

A regressão permite o espectáculo e os autores não pensam senão em deliciar-nos. Neste sentido, recorrem a um hiper-realismo - ou seja, a um naturalismo sofisticado e, como se costuma dizer, «em segundo grau» - fundado sobre o *huis clos* e sobre uma reconstituição apoiada do tempo real (de facto, o contar ao contrário o crime). Um pseudodeterminismo sociológico, cujos verdadeiros impulsos são o ódio do pequeno-burguês e a exaltação das pulsões de morte da juventude, assegura a continuidade das teorias sobre a hereditariedade características do século XIX. O público é convidado para o consumo exótico de pedaços de vida em decomposição. Arte culinária, se assim se pode chamar, uma vez que o espectáculo tempera o simulacro teatral com todos os condimentos de uma aparente realidade. Em termos de talho-charcutaria, a representação foi bem «ornamentada». O que não impede que as personagens sejam cadáveres que agem, monólitos descerebrados. *Charcuterie fine* marcará, talvez, uma data na história do teatro, por ter inventado o *trompe-l'oeil* dramático.

Sem chegar ao paroxismo deliberado de *Charcuterie fine*, o regresso à realidade das novas dramaturgias faz-se acompanhar, freqüentemente, de uma recrudescência em cena de actos *postichos* do teatro. De um gosto pronunciado pelo melo-drama nas suas formas caricaturais e pitorescas. À falta de comunicação que estas escritas põem em jogo corresponde um excesso de espectáculo. Fassbinder desenha, em *Bremer Freiheit*, os dois retratos indissociáveis de uma mulher que, por volta de 1830, é, ao mesmo tempo, uma figura arcaica da emancipação feminina e uma perigosa envenenadora - uma anti-Landru. Kroetz faz-nos assistir, em *Travail à domicile*, a um infanticida: banho mortal de um bebê (de celulóide?). Michel Deutsch, nas primeiras peças, entretém-nos com cadáveres e actos coléricos.

É certo que o *fait-divers* é freqüentemente relativizado, descentrado, e mesmo posto à margem da peça. Pelo excesso, a acumulação irrisória em *L'Entraînement du champion*: à morte da dona do talho, concretizada por Maurice, seu amante, junta-se, ironicamente, a do cão da dona do talho e depois, mesmo no final da peça, a suspeita de Maurice relativamente à possibilidade de ser «liquidado» pela sua mulher. Tocamos de perto o *Grand-Guignol*, o melodrama multiplica-se num palácio de espelhos: as peripécias assumem-se como golpes de teatro. Desde o início de *La Bonne vie*, a arma pendurada na parede fixa, maliciosamente, Jules, e antecipa o seu crime e o seu suicídio. Quando em *Marianne attend le mariage*, Chantal se suicida, afogando-se, por ter sido apanhada a roubar num supermercado, o seu gesto assume um carácter ultra-«teatral»: a irmã de Marianne submerge no lago de Torcy, cantarolando uma melodia à maneira de Sardou (o cantor).

Às vezes, em *Vinaver* ou em *Kroetz*, a tentativa de reduzir o patético assume um pendor ainda mais radical. *Dissident, il va sans dire*, uma das duas peças de *Théâtre de chambre*, acaba no momento em que os polícias batem à porta por causa de um negócio de droga, e se anuncia o *fait divers*. Quanto a Heintz e Anni, o casal da *Alta Áustria*, só quando lêem o jornal é que tomam consciência do «acontecimento» sórdido em que as suas existências estiveram prestes a cair: «ANNI - Interessante, não é, mas cheio de suspense (lê:) Assassínio por desespero, ponto de interrogação. Perto de Linz, Alta Áustria, Franz M., trinta e um anos, negociante de peles, matou a esposa, espancando-a, enquanto esta dormia no leito conjugal. À polícia, o homem que se entregou de livre vontade depois de uma crise de nervos, declarou aos agentes: Fiz isto porque ela estava grávida e recusava fazer um aborto, mesmo sabendo que era contrário à razão. Acrescentou. «Aí, os nervos deram conta de mim. Mas eu sei que não sou um assassino, porque não houve premeditação.» O processo terá início, provavelmente em Outubro. HEINZ - É só isso? ANNI - É. HEINZ - Há pessoas assim. Como há qualquer coisa que se parece conosco. Podemos falar disso, também. ANNI - Ninharias, vamos lá ver, tu não és um assassino. HEINZ - É essa a diferença». Aqui, o *fait-divers* não intervém para relançar o drama; não tem outra função para além da incitação à escrita e do comentário. Em definitivo, o que importa não é a presença do *fait-divers*, mas a sua inscrição dramaturgica.

Resta a travessia do melodrama que podemos constatar em muitas peças. Mas, no fundo, nada de mais inesperado do que este regresso de uma forma que, de qualquer modo, há séculos que continua a passar clandestinamente através das dramaturgias mais realistas. Fassbinder, por exemplo, não indica ele próprio, claramente, no subtítulo de *Bremer* que convoca em jeito de citação, a «Tragédia burguesa»? A genealogia do teatro interroga a da consciência burguesa: forma paralisada, citada com o apoio de uma denúncia da esclerose das mentalidades e do marasmo da existência pequeno-burguesa dos nossos dias.

Com efeito, ninguém duvida que o melodrama se tornou no modo dramático em que vivem quotidianamente a pequena burguesia e o proletariado, de quem a primeira tira proveito. «Estamos, com o melodrama, escreve Henri Lefebvre, na vida quotidiana da burguesia, na estrutura social da burguesia, e nesta vida quotidiana a *ambiguidade é uma categoria fundamental*: gostamos e não gostamos, os dois ao mesmo tempo; desprezamos e estimamos, os dois ao mesmo tempo. A ambigüidade é uma categoria afectiva e prática fundamental da sociedade burguesa. (...) A norma quotidiana são os conflitos abafados, fechados, quer se trate da vida familiar, das relações com o patrão, ou das relações com a administração ou com o Estado»¹¹⁵.

¹¹⁵ Henri Lefebvre, «Introduction à une sociologie du mélodrame», in revista *Théâtre populaire*, 16, Nov-décembre

Vive-se e não se vive: as peças de Vinaver, por não comportarem, no contrário de outras escritas do quotidiano, nenhum julgamento moral ou político - por não constituírem sátiras disfarçadas - cumprem melhor esta dramaturgia da *ambigüidade reflectida*. O que, paradoxalmente, constitui a força do teatro de Vinaver é o facto de ele não travar nem o drama nem o conflito, nem sequer em aparência, e as suas personagens serem, como muito simplesmente acontece na vida, vítimas de infelicidades. Flutuantes, oscilantes, exprimindo de perto as diástoles e as sístoles da existência, são elas as figuras das suas peças. Tais como *mademoiselle Lhpitalier* e *monsieur Veluze*, os apaixonados anémicos de *Iphigénie Hôtel*, que deixam a sua aventura escapar-lhes pelos dedos. Tais personagens do «Théâtre de chambre», ameaçados pela letargia, pelo conformismo, pelo embrutecimento ideológico, mas contendo, também, revoltas semi-adormecidas: esta comunidade fantástica formada por Nina, Charles e Sébastien, os dois irmãos solteiros e a empregada de cabeleireiro de Nina, *c'est autre chose*; esta reconquista de Hélène, a jovem mãe de *Dissident, il va sans dire*, depois de superado o traumatismo do divórcio, da sua autonomia de mulher, a nova relação que se instaura entre ela e o filho. Utopias sem alarido As nossas próprias brasas que precisamos de soprar. Uma corrente de desobediência percorre o teatro de Michel Vinaver. Desobediência passiva das personagens, cuja deserção do soldado francês Balair enviado para a Coreia - consequência não de uma decisão anti-imperialista mas, como referia Roland Barthes aquando da criação do espectáculo, de um *consentimento* à vida de uma comunidade camponesa norte-coreana - mostra bem a dimensão desde *Les Coréens* (1956). Mas igualmente desobediência do autor em relação às convenções e às normas dramáticas. As peças de Vinaver travam a deriva satírica das dramaturgias do quotidiano. Protestam contra toda a espectacularização e toda a naturalização da existência ordinária. Nesse sentido, o dramaturgo reconcilia-se com a ambição de um Tchekhov que queria fazer teatro «de uma vida unida, plana, quotidiana, tal como ela é na realidade»¹¹⁶.

Tentativa extremamente saudável de um desvio minimal da ficção teatral relativamente à realidade. *Minimalismo* que, contudo, não poderia ser confundido com a ausência total de desvio: o novo campo de investigação já não é «a vida quotidiana em si mesma, mas uma certa vida quotidiana determinada pelo lugar, pelo momento da história, pela posição social das pessoas que aí se encontram em relação umas com as outras»¹¹⁷.

5. O último teatro do mundo

«MUNDO - Quem me chama? que lá do duro centro / deste globo que me esconde dentro / asas me põe velozes? / Quem me tira de mim e me dá vozes? AUTOR - É o teu autor Sob'rano. / Suspiro meu, de minhas mãos o plano / é só o que te forma / e a tua humilde matéria dá a forma.»¹¹⁸ Mas o mundo, hoje em dia, já não está à disposição do artista; e o escritor moderno perdeu o poder, que Calderón detinha, de substituir o Criador. O universo já não gravita à volta do homem e do seu eleito, o poeta; a totalidade nenhum encantamento poderia, doravante, tirar o inundo real da letargia. Expira o mito de um «grande teatro do mundo» do qual Deus seria o empresário ínamovível e, com ele, a ilusão de que a

1955, L'Arche, p. 41.

¹¹⁶ Tchekov, citado por Daniel Bablet, in *La Mise en scène contemporaine*, I, La Renaissance du livre, Dionysos, 1968, p. 27.

¹¹⁷ Michel Vinaver, *Iphigénie Hôtel*, op. cit., p. 10.

¹¹⁸ Calderón de la Barca, *O Grande Teatro do Mundo*, tradução de José Bento, Lisboa, Cotovia/TNJ, 1996.

escrita teatral poderia ser portadora de uma resposta sensata para a desordem original, A Paul Claudel coube a missão de acabar em apoteose esta idéia de um *Theatrum mundi*. Com efeito, a palavra do autor de *Le Soulier de Satin* soube conservar, no século vinte o poder totalmente demiúrgico e arcaico de encerrar o vasto universo e de lhe atribuir um sentido: «Este mundo, pode ler-se na *Introduction au «Livre de Ruth»*, deixa de ser um vocabulário disperso, tornou-se poema, tem um sentido, uma ordem, vem de qualquer coisa e vai para qualquer parte»¹¹⁹. «O mundo claudeliano, afirma Jean Starobinski, não aceita outros limites para além dos da forma esférica natural do universo criado. Mas esta abertura em direcção a um plano distante é apenas a contrapartida da presença próxima dos objectos mais simples, cujos detalhe e importância em nada diminuíram a sua clareza. A expansão do universo claudeliano encontra a sua compensação na estabilidade tranquilizadora da paisagem imediata, A casa, o jardim, a cidade estão perfeitamente delimitadas»¹²⁰. Mesmo que esta imensidão convocada pela dramaturgia claudeliana não seja aberta, mesmo que permaneça circunscrita pelo olhar do Director de cena supremo, que lhe impõe o seu fechamento teológico e marca, a cada personagem do drama, a sua inscrição local e familiar, a sua «paisagem imediata».

Porque, na verdade, não é, de forma alguma, à observação do mundo que Claudel vai buscar o seu conceito de totalidade, mas sim à sua intimidade com a *Bíblia*, ou seja, a tuna visão atemporal da humanidade onde o mito ultrapassa a história. E é precisamente este teatro do mundo tal como o encena o Antigo Testamento, que Brecht ataca ao longo de toda a sua obra: «Foi-lhes dada a certeza - confessa o jovem monge de *A vida de Galileu*, a propósito do ambiente rústico alienado da sua época - de que o olhar de Deus está poisado sobre eles, interrogador, quase ansioso, que todo este teatro do mundo foi organizado à volta deles, para que eles próprios, os adores, nos seus papéis pequenos e grandes, possam aí prestar as suas provas».

A vontade de Brecht de realizar, no domínio da arte, uma revolução copernicana, implicava que ele desmistificasse esta noção de teatro do mundo, que ele a matasse enquanto metáfora ideológica e, sobretudo, enquanto concepção teatral, com o objectivo de propor uma dramaturgia já não da totalidade, mas sim do fragmento. No entanto, não poderemos daqui concluir que o combate estético e filosófico de Brecht é o mero resultado das suas posições marxistas, porque um homem de teatro como Piscator, cujo marxismo em nada fica atrás ao de Brecht, contribui para perenizar a nostalgia de um teatro do mundo. Grande organizador de mistérios do mundo, Erwin Piscator procurou, através dos seus espectáculos, abraçar o mundo em toda a sua dimensão, mas, evidentemente, recorrendo a um ponto de vista condutor diferente do de Claudel, a uma outra teologia: a do confronto mundial entre as forças do socialismo e as do capitalismo.

«Elevar o jogo cênico ao plano da história», dar a ver ao espectador «o desenvolvimento épico do acontecimento», instituir um «palco hemisférico» que permitisse abarcar acções planetárias, estas foram as palavras-chave de um artista marxista grandioso, que não pretendia renunciar a uma concepção totalizante e exaustiva da criação teatral¹²¹. Na verdade, as noções de fábula, de personagem individualizada, de micro-cosmo dramático, são completamente rejeitadas em benefício da utilização dos documentos e da representação das massas. Mas a totalidade não é posta em causa. A totalidade orgânica do conflito

¹¹⁹ Paul Claudel, *Introduction au «Livre de Ruth»* Desclée de Brouwer, 1938, p. 61.

¹²⁰ Jean Starobinski, «parole et silence de Claudel», *Nouvelle Revue Française*, setembro, 1955, p. 526.

¹²¹ Erwin Piscator, *Le Théâtre politique*, op. cit., p.59.

dramático é simplesmente substituída pela totalidade prismática da visão documental. O teatro do encenador marxista Piscator canta a antístrofe (forma simétrica e forma de réplica) do teatro do dramaturgo católico Claudel.

Para que se dissipasse a ilusão de um «teatro do mundo» seria preciso uma de duas coisas: que o teatro deixasse de se lixar numa qualquer teologia - tanto marxista como cristã -ou se tornasse, por si mesmo, na sua própria transcendência. A recusa brechtiana de um idealismo que colocava toda e qualquer representação teatral sob o controlo do Grande Director de cena, Genet propõe uma alternativa: libertar definitivamente o universo teatral do mundo real que conta é apenas o *carácter físico da cena* e, como salienta Bernard Dort, «a representação teatral é (...) pura negatividade: ela procura não a encenação do mundo mas muito mais a sua "desencenação"»¹²². Para o autor de *Le Balcon*, *Les Nègres*, *Les Paravents*, o mundo real é simplesmente preterido: esconde-se, perante o olhar dos espectadores, atrás de um ecrã ou de um «biombo», atrás daquilo que Achibald, o Meneur de jogos de *Les Nègres* (personagem muito calderoniana), designa uma «arquitectura do vazio e de palavras». «Se opomos a vida ao palco, escrevia Genet a Blin, é porque pressentimos que o palco é um lugar vizinho da morte, onde todas as liberdades são possíveis»¹²³. Dramaturgia no limiar da morte, a de Genet, que se consome a si própria furiosamente, sacrificialmente, num último «grande teatro do mundo» e que se lança deliberadamente no falso - não no real transposto, na pseudonatureza, mas na antinatureza de um *antiteatro do mundo*.

Com meios diametralmente opostos, um constituindo a prova dramaturgica e cênica de um mundo despedaçado, o outro comprimindo no interior da representação teatral a religiosidade que, até aí, lhe era exterior, Brecht e Genet levantaram a hipoteca de um «teatro do mundo». Desde então, os outros autores dramáticos não pararam de recusar o teatro da totalidade e de inventar uma dramaturgia em que o *local* ganha avanço sobre o geral.

Já não é a grande História, produto aberrante de um marxismo escatológico, que conduz a atrelagem das situações e das personagens, da fábula e do discurso teatrais. O tempo dos grandes frescos históricos ou sociológicos parece estar definitivamente ultrapassado. O gesto quotidiano já não é a forma imanente de uma transcendência histórica ou metafísica. O pequeno tem prioridade em relação ao grande. O palco usa as suas mais pequenas dimensões. Às vezes, como, acontece com Lassalle e Vinaver, adopta mesmo a amplitude mínima de um «teatro de câmara».

Evitemos, contudo, concluir que este recuo estratégico revela um descomprometimento por parte dos escritores de teatro relativamente aos problemas do mundo. Bem pelo contrário, permite adivinhar novos desenvolvimentos. «O que me obceca nas novelas de Kundera, declarava Jacques Lassalle entre a sua encenação *Risibles amours* de Kundera e a de *Théâtre de chambre* de Vinaver, é que, atendo-se estritamente ao território do casal, às relações muito ténues, elas conseguem reinvestir (...) a totalidade de um campo histórico (...). Poder-se-á, hoje, voltar a ter em conta (...) formas aparentemente , ténues, tal como a peça em um acto, tal como o teatro de câmara, que possam permitir o acesso às lições históricas?»¹²⁴. Lembremos, simplesmente, que o elogio que os naturalistas fizeram, e muito particularmente Strindberg, das «pequenas formas» (peça em um acto e teatro de câmara), longe de traduzir um

¹²² Bernard Dort, «Le jeu de Genet» in *Théâtre public*, op. cit., P.140.

¹²³ Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, N.R.F., Gallimard, 1966, p. 12.

¹²⁴ Jacques Lassalle in Jean-Pierre Sarrazac, «L'écriture au présent. Nouveaux entretiens», *Travail théâtral*, XXIV-XXV, op. cit., p. 100.

recuo da escrita dramática, inaugurou um importante período de avanço. Quanto àqueles que desacreditam a abordagem fragmentária da realidade nas peças actuais, esses merecem, seguramente, a apóstrofe de Ernst Bloch aos «eunucos que responsabilizam Hércules criança pela sua impotência».

Para os estetas clássicos, desde Aristóteles, a arte teatral repousa sobre a estreita conjugação do *theatrum*, o lugar onde assistimos às representações, e do *drama*, a imitação da realidade através de acções. Mas, e se se interpusesse entre *theatrum* e *drama* um outro espaço que seria o do texto, tecido que absorve todos os signos do mundo? E se o «texto» caracterizasse um novo modo de totalização, próprio da modernidade? E se a noção clássica de «teatro do mundo» se apagasse apenas para permitir a consagração da noção moderna de «texto do mundo»?

Não estão o Teatro e o Mundo situados, desde Mallarmé, numa relação heliocêntrica relativamente ao Texto - ou ao Livro?... «A obra total, nota a este propósito Jacques Schérer, mais não é do que um livro, lido em voz alta e comentado por Mallarmé perante um determinado público, segundo um cerimonial complicado (...) Esta leitura pública é suficiente para que a obra mereça o nome de teatro e, por outro lado, não deixa de ter uma certa analogia com a missa»¹²⁵. Claudel, que não esquece que o «Texto» é também, na liturgia católica, o livro dos Evangelhos que o diácono dá a beijar ao celebrante, sublinha esta propensão de Mallarmé para se situar «em frente ao exterior, não como em frente a um espectador (...) mas como em frente a um texto»¹²⁶. Aliás, o autor do *Livre de Christophe Colomb*, tira as suas próprias conclusões desta passagem do teatro do mundo ao texto do mundo»: a história do descobridor da América já não é *Drama*, mas, como indica o próprio título da peça, é Livro, cuja leitura semicómica, semi-solene é confiada a um «Explicador». Neste sentido, Claudel, último dramaturgo a desdobrar o teatro do mundo, é também, paralelamente a Mallarmé, o arauto deste processo de textualização do teatro através do Livro, ao qual recorrem hoje vários criadores, autores ou encenadores.

O itinerário de Antoine Vitez está marcado por experiências de «teatro-narrativa» - *Vendredi ou la vie sauvage*, a partir de Tournier, *Les Miracles*, a partir do Evangelho segundo São João, *Catherine*, a partir de *Les Cloches de Bâle*, de Aragon -que alimentam a utopia de um teatro de textura romanesca, de um teatro polifónico completamente liberto dos condicionamentos da forma dramática. «Fazer teatro de tudo» é a palavra de ordem, rapsódica, se assim se pode dizer, que Vitez faz avançar e que muitas produções teatrais dos nossos dias retomam. «O teatro, lê-se no programa de *Catherine*, não é necessariamente o que está escrito na primeira pessoa ou na segunda pessoa: utilizaremos aqui a terceira pessoa e a prosa romanesca. Ponto de partida é o romance de Aragon e não acrescentaremos nada ao texto»¹²⁷.

O desvio, como derivação da matéria romanesca. Trata-se, em suma, de fazer participar o espectador na aventura do texto moderno, de o privar da história demasiado simples e demasiado linear desenvolvida por uma peça de teatro, para o conduzir por zonas de forte densidade textual.

Encontramos este mesmo empenho em Jacques Lassalle aquando da encenação de *Decameron* de Boccaccio, ou então no momento em que levou à cena duas novelas do volume *Risibies Amours* de Milan Kundera, recusando «dramatizar» -ou seja, *reduzir* de acordo com a óptica dramática - a escrita romanesca. Ou ainda em Michel Deutsch e no colectivo do Théâtre National de

¹²⁵ Jacques Schérer, *Le «Livre» de Mallarmé*, Gallimard, 1957, p. 37.

¹²⁶ Claudel citado por Roland Barthes, *Encyclopedia universalis*, artigo «Texte (Théorie du)», vol. 15.

¹²⁷ Antoine Vitez, no programa oficial do XXIX. Festival de Avignon.

Strasbourg que, no espectáculo *Germinal*, evitaram, escrupulosamente, cair na rotina criada por certas adaptações dramáticas das grandes obras romanescas do século XIX: a iniciativa não consistiu em extrair uma fábula teatral do romance de Zola, mas sim em fazer actuar em cena, segundo uma expressão de Michel Deutsch, o «volume romanesco» de *Germinal*. Mais radical ainda, Bernard Chartreux escreveu para o espectáculo *Vichy-fictions*, do mesmo T. N. S., um conjunto dispare de textos - novelas, descrições de fotografias, nomenclaturas, diálogos filosóficos -que se apresentam como estritamente *literários*, e refractários à forma dramática: «tratava-se, precisa o autor de *Violences à Vichy* no prefácio, de produzir um objecto com duas vertentes, uma vertente «romanesca»: este mesmo livro, e uma vertente teatral: a primeira parte do espectáculo do T.N.S., *Vichy-Fictions*»¹²⁸.

Destas tentativas diversificadas de teatro-narrativa, poderemos dizer que é a tentativa de implantar o texto no palco que lhes permite reencontrar o mundo e restituí-lo em toda a sua complexidade. Por outro lado, ninguém duvida que elas têm um efeito pedagógico sobre a própria escrita dramática: incitam os dramaturgos a concentrarem a intriga, que muitas vezes se arrasta demasiado nos textos.

A prová-lo está uma experiência recente de Bruno Bayen e Louis-Charles Sirjacq. No seu recente díptico, *Les Fiancés de la banlieue ouest*, estes autores levaram a cabo a apaixonante aposta de isolarem o drama no texto. A peça de Sirjacq, *Le Voyageur*, fixa no teatro a forma literária do diário. Já não exibindo uma ou várias personagens que escrevem - ou eventualmente, que lêem em voz alta - o seu diário, mas imergindo as duas personagens principais no seu próprio diário, de maneira a que estas personagens sejam transportadas pela própria textualidade deste exercício literário extremamente livre e proteforme que constitui o diário: entrelaçar de temas e de temporalidades múltiplas, interpenetração da realidade e da fantasia, de instantes presentes e de recordações, de anedotas e de factos importantes, de notações impessoais e de extrema subjectividade. O jovem, que se isola num hotel dos arredores de Paris para fazer o balanço da sua existência e escrever um livro sobre o boxe, e a rapariga, sua amiga, que vai ter com ele, encontram-se confrontados em dois planos, simultaneamente: na clausura e na promiscuidade do quarto de hotel; na extensão e na dispersão textual do diário. Através desta exposição do drama e do texto, o comportamento mutuamente complexo das duas personagens, que tão depressa se evitam como se procuram, que se atraem e se afastam de forma alternada, fica apenas um pouco mais clarificado.

Neste sentido, talvez se esteja hoje a estabelecer, à volta da noção de *texto do mundo*, um novo contrato, tal como outrora aconteceu em torno da noção de teatro do mundo, entre os criadores e o respectivo público, entre o escritor de teatro e o encenador. No debate que agora se inicia a este propósito, os dramaturgos são vivamente convidados a diminuir as velhas imposições, da forma canónica do drama. Na verdade, a modernidade da escrita resulta deste incessante trabalho rapsódico que eles realizam no corpo do drama. Devem também desviar-se do conservadorismo que pretende mumificar a obra dramática, de um modernismo que proclama ritualmente a morte do drama (ou, de acordo com uma moda actual, a sua dissolução na escrita cênica). Porque a forma mais livre - a *rapsódia* - não é a ausência de forma.

POSFÁCIO

¹²⁸ Bernard Chartreux, *Violences à Vichy (Roman-théâtre)*. Théâtre ouvert, Stock, 1980, p. 12.

O devir do drama (1998)

"O teatro não pode ser épico (...) visto que é dramático"

Eugène Ionesco

Há sempre algo de enganador num título. Mas o leitor que acaba de ler este livro sabe que a minha intenção nunca foi estabelecer um prognóstico sobre "o futuro" de uma forma dramática em crise, senão terminal pelo menos permanente, mas sim tentar determinar, a partir da análise de uma centena de peças dos anos sessenta e setenta, o *devir* -forçosamente múltiplo - desta escrita que, à falta de melhor, continuaremos a chamar "dramática".

A questão que agora me resta colocar, em consonância com o meu primeiro capítulo sobre o "autor-rapsodo", é precisamente a do princípio dinâmico e das linhas de fuga deste devir. Ora, a transformação da forma dramática já foi teorizada em dois momentos: por Mikhail Bakhtine, que tratou da "romancização" do teatro; e, como é evidente, por Brecht, Benjamin, Szondi, etc. sob a égide do "teatro épico" ou da "epicização" do teatro. Escrito há vinte anos, *O Futuro do Drama* sofreu, incontestavelmente, esta dupla influência de Bakhtine e do brechtianismo - quanto a Szondi, nessa altura, conhecia muito pouco os seus trabalhos¹²⁹. No entanto, não poderia fazer segredo das minhas reticências em fazer coincidir, nesta matéria, as minhas próprias análises com as teorias de Bakhtine ou de Brecht.

O objectivo deste *post-scriptum* é tentar explicar porque razão persisto, vinte anos depois, na ideia de propor, sob a designação de "rapsódia", urna alternativa à "romancização" e à "epicização".

A romancização dos outros géneros" - e, por conseguinte, do teatro - de que fala Bakhtine¹³⁰ parece-me incontestável unicamente durante um período em que a arte do romance é predominante e serve de modelo, de uma forma geral, da segunda metade do século XVIII ao início do século XX, com um pico que corresponde ao momento naturalista (as peças de Tchekhov, "complicadas como romances"). Por outro lado, a oposição bakhtiniana do monologismo dramático e do dialogismo romanesco, apesar de ser brilhante, nem por isso deixa de ser sumária e discutível. Quanto à epicização do teatro, tão frequentemente verificada na prática, levanta várias objecções de ordem teórica. A principal objecção é o facto de o teatro épico ser geralmente apresentado - inclusivamente por Szondi - como o produto de uma (r)evolução, como resultado de um progresso em matéria de dramaturgia. O processo dialéctico de uma superação da crise da forma dramática disfarçando mal a perspectiva ideológica de uma dialéctica apologética do Novo - a "grande forma épica" do teatro - em detrimento da Antiga - o teatro dramático considerado moribundo.

Este conceito de epicização poderia ainda ter alguma possibilidade de abraçar, hoje, o devir da escrita dramática, se lhe mantivéssemos a amplitude e a plasticidade que tinha na primeira versão de *Qu'est-ce que le théâtre épique?*, de Walter Benjamin, onde se pode ler (contrariamente ao que acontece na segunda versão) que "Strindberg tentou, de forma muito consciente, criar um teatro épico, não trágico" e "abrir caminho ao teatro gestual, graças à veemência do seu pensamento crítico e da sua ironia sem concessão¹³¹... O endurecimento do conceito de épico no teatro (nomeadamente em Szondi, mais próximo de Adorno -

¹²⁹ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne. L'Age d'Homme*, «Théâtre Recherche», 1983.

¹³⁰ Mikhail Bakhtine. "Récit épique et Roman", in *Esthétique et théorie du Roman*, op. cit.

¹³¹ Walter Benjamin, *Essais sur Bertold Brecht*, op. cit.

que ataca a subjectividade de tipo strindberguiano ou expressionista -do que de Benjamin) barraria, mais tarde, o caminho, não obstante fecundo, de um épico paradoxal, oximórico...

Desse "épico íntimo", que parece vir do *Segundo Fausto*, e passa por Strindberg, pelos expressionistas, por Pirandello, Beckett, Adamov, Kroetz, Bernhard, Duras...¹³²

Falar de rapsodização da obra teatral, detectar na escrita teatral uma *pulsão rapsódica*, é voltar à concepção ampla de épico de Benjamin. A esta idéia de um "atalho de contrabando através do qual a herança do drama medieval e barroco chegou até nós". A pulsão rapsódica - que não significa nem abolição, nem neutralização do dramático (a insubstituível relação imediata entre si mesmo e o outro, o encontro, sempre catastrófico, com o Outro, que constituem o privilégio do teatro) -procede, na verdade, por um jogo múltiplo de oposições e de oposições..., Dos modos: dramático, lírico, épico e mesmo argumentativo. Dos tons ou daquilo a que chamamos "gêneros": farsesco e trágico, grotesco e patético, etc. (o que faz com que Stein tenha colocado como subtítulo do "seu" *Cerejal* "tragédia, comédia, pastoral, farsa", recuperando assim o sentido musical de "composição muito livre" da rapsódia). Também da escrita e da oralidade... e a innumeração não é exaustiva.

É no curto ensaio intitulado *Poesia épica e Poesia dramática* que Goethe dedica a Schiller a 23 de Dezembro de 1797, que vemos (re)aparecer a figura do rapsodo, considerado já não simplesmente como um contador oposto ao actor (ou ao "mimo"), mas também como poeta: "Se quiséssemos deduzir, a partir da natureza humana, escreve Goethe, as leis detalhadas a partir das quais (poeta épico e poeta dramático) devem agir, seria preciso imaginar sempre um rapsodo e um mimo, *ambos poetas* e rodeados, o primeiro, pelo círculo tranqüilo dos que o estão a ouvir, o segundo, pelo círculo impaciente dos que olham e escutam"¹³³. Mas, quando Goethe entende separar estritamente os domínios do dramático e do épico, Schiller objecta que, na verdade, "a (sua) preocupação actual de distinguir e de purificar os dois gêneros é de grande importância" mas que "a tragédia, no sentido mais elevado do termo, tenderá (...) sempre a elevar-se em direcção ao épico e só assim se transforma em poesia. Da mesma forma, a epopéia tenderá a descer em direcção ao dramático e só assim corresponderá inteiramente ao conceito da poesia como gênero". Schiller começa aqui a ter em conta na teoria (timidamente, é certo, uma vez que ele precisa, logo a seguir, que convém "impedir que esta atracção mútua não resulte numa mescla e numa invasão das fronteiras") aquilo que Goethe - com Fausto - e ele próprio (em "romances dramáticos" do tipo Wallenstein) puseram inúmeras vezes em prática, a saber, o *transbordamento* da forma dramática através de tendências e "motivos" propriamente épicos.

Na correspondência de Goethe e de Schiller, o processo de rapsodização assume, desde logo, o aspecto de "devir menor" da forma dramática. Destino absolutamente oposto, decididamente "maior", àquele que Hegel vai em breve definir para o drama, considerado como superação dialéctica do épico e do lírico... Mas Brecht vai tirar proveito deste intercâmbio epistolar entre Goethe e Schiller, para edificar o seu teatro épico. No Pequeno organon, refere que "a distinção estabelecida por Schiller, segundo a qual o rapsodo deveria tratar o seu assunto como algo totalmente passado, e o mimo, como algo totalmente presente, deixou de ser pertinente"¹³⁴. No entanto, acabamos de ver que, para Schiller, a distinção já

¹³² Sobre esta noção de "épico íntimo", ver duas das minhas obras: *Théâtres intimes, Actes sud*, Le Temps du théâtre, Arles, 1989; *Théâtres du moi, Théâtres du monde*, Editions Médianes, «Villégiatures, Rouen, 1995.»

¹³³ Goethe, *Écrits sur l'art*, apresentação de T. Todorov, Klincksieck, «L'Esprit et les formes», 1983.

¹³⁴ Bertold Brecht, *Écrits sur le théâtre*, II, L'Arche, 1979.

não é assim tão óbvia. Schiller serve-se, pelo menos no domínio da teoria, do "caminho de contrabando" assinalado por Benjamin. Num diálogo a três, Schiller, Goethe e Brecht (que exclui Hegel e a sua *Estética*, mas poderia incluir, entre outros, Lessing, defensor do cruzamento entre o romance e o drama) há matéria de reflexão para aqueles que se interrogam sobre o fundamento da teoria da "superação" da forma dramática pela forma épica do teatro. Em particular, para aqueles que preferirão pensar as mutações da forma dramática em termos de *devir rapsódico*.

Nesta nova perspectiva, a escrita "dramática" apresenta-se como um espaço de tensões, de linhas de fuga, de *transbordamentos*. Transbordamento do dramático, pelo épico e/ou pelo lírico; livre jogo de contrários. A forma dramática deixaria, assim, de ser objecto, contrariamente ao que escreve Szondi, de tentativas de preservação ou de soluções, mas estaria, permanentemente a ser (re)transbordada - ou seja, (re)transbordada, de acordo com uma expressão cara a Pirandello, com "o sentido do contrário".

Penso ter apresentado, suficientemente, ao longo desta obra os princípios característicos da rapsodização do teatro: recusa do "belo animal" aristotélico e escolha da irregularidade; caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico; reviravolta constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico; junção de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita resultante de uma montagem dinâmica; passagem de uma voz narradora e interrogante, que não poderíamos reduzir ao "sujeito épico" szondiano, desdobramento (nomeadamente em Strindberg) de uma subjectividade alternadamente dramática e épica (ou visionária)... Limitar-me-ei, portanto, a um problema que se situa no centro da evolução da escrita dramática no século XX: a liquidação do último constrangimento "aristotélico": a "unidade de acção", tão incômoda e obsoleta no nosso tempo, como incômodas e obsoletas podem ter parecido, no século das Luzes, as unidades de tempo e de lugar. Porque, se a acção deixou de ter um "fim", no sentido hegeliano do termo, como e por que razão deveria ela manter essa famosa "unidade"?

Le Patchwork de la vie: na Primavera de 1996, em Paris, estava em cartaz um filme com este título. Com efeito, é exactamente com este *patchwork* da vida que a (as) forma(s) teatral(ais) deve(m), actualmente, competir. O modelo *dramático*, fundado sobre um condito interpessoal mais ou menos unificado, deixou de dar globalmente conta da existência moderna. E isso, desde os finais do século XIX e cada vez mais claramente com o passar das décadas. Como escreveu William James, "o mundo é muito mais uma epopéia com múltiplos episódios do que um drama onde a unidade de acção se manifestaria"¹³⁵.

O devir rapsódico do teatro aparece, assim, como a resposta acertada a esta explosão do próprio mundo. A montagem das formas, dos tons, todo este trabalho fragmentário de desconstrução/reconstrução (descoser/recoser) em torno das formas teatrais, parateatrais (nomeadamente, o diálogo filosófico) e extrateatrais (romance, novela, ensaio, escrita epistolar, diário, relato de experiências de vida...) praticado por escritores tão diferentes quanto Brecht, Müller, Duras, Pasolini, Koltés, apresenta características de uma intensa rapsodização das escritas teatrais.

Para melhor compreendermos a constituição dos nossos "monstros dramáticos" contemporâneos, seria útil reexaminarmos todas estas "misturas" - a palavra é de Charles Magnin em *Origines du théâtre*¹³⁶ - entre "o drama e a

¹³⁵ William James, *Le Pragmatisme*, Flammarion. Citado por Anne Berelowitch, na dissertação de DEA sobre o teatro de Gertrud Stein, Instituto de Estudos Teatrais de Paris III, Setembro 1993.

¹³⁶ Charles Magnin, *Origines du théâtre ou Histoire du génie dramatique du Théâtre antique ou IVe siècle*, Editions

epopeia" (por volta da 116^a. Olimpíada a arte semidramática do rapsodo tende a tornar-se quase dramática) e entre "o drama e a forma lírica" (Magnin: "Não é apenas com a epopeia, é também com a forma lírica que o drama se confunde e se mistura na sua origem") que esta obra recenseia na Antiguidade e na Idade Média: "Não ficaremos surpreendidos ao encontrar na Idade Média a mesma confusão das formas épica, lírica e dramática, e achar-se-á natural o facto de me verem procurar o drama moderno na mesma fonte de onde acabámos de ver sair o drama antigo, na Corística". Além disso, deveríamos realizar o indispensável desvio pelas tradições extra-ocidentais onde se impõem diferentes variedades de "romances dramáticos".

Em relação a cada obra estudada, poderíamos verificar que o devir rapsódico procede por transbordamentos incessantes. Do dramático pelo épico ou pelo lírico, é claro. Mas, igualmente, no outro sentido, do épico ou do lírico pelo dramático... No entanto, transbordar não significa aniquilar. Pretender erradicar totalmente o dramático do teatro - a tentação existe hoje, como existia já no tempo de Piscator - é um gesto tão inadequado quanto o de querer banir toda a psicologia, com o pretexto de que o psicologismo do século XIX se transformou numa caricatura. Se o drama pode, hoje", parecer ultrapassado, é enquanto *forma pura, forma primária* não admitindo a intrusão de "motivos" - retorno o termo de Goethe e Schiller - épicos ou líricos que lhe retirariam, precisamente, o "carácter primário". E o estudo das grandes dramaturgias do século XX - em particular, as de Strindberg, Pirandello e toda a corrente pós-pirandelliana, até Genet, ou pós-strindberguiana, até Adamov e Beckett - mostrou-nos, precisamente, que o drama era passível das mais interessantes "secundarizações". Ou seja, uma vez mais, de relativização, de transbordamento, de fuga (para a frente) no sentido deleuziano: "Fugir (...) é igualmente fazer fugir, não forçosamente os outros, mas fazer fugir alguma coisa, fazer fugir um sistema tal como quando rebentamos um cano"¹³⁷.

Fazer fugir o *sistema dramático* (e não exauri-lo), é nisto que consiste o devir rapsódico do teatro. Neste jogo, ao qual se dedicam actualmente os diferentes modos poéticos, mesmo nos autores mais inventivos, é ainda o dramático, mesmo que muito limitado, que oferece esta dimensão de confrontação inter-humana que sempre esperamos do teatro, mesmo quando pressentimos o seu carácter decepcionante, incompleto, meio cego. *Esperamos*, porque sabemos que o teatro só tem poder de invocar a catástrofe humana - guerra ou incidente doméstico - sob este ângulo inter-humano e colocando, em última instância, a questão do Outro... Pelo menos, e a partir de agora, este *regresso do dramático* (percebamos esta necessária regressão onde, do lírico ou do épico se regressa necessariamente ao dramático, ao presente de uma acção em curso, de uma tensão sempre por resolver, a esse "qualquer coisa" que "segue o seu curso") não o vemos senão como resultado de um *transbordamento* do dramático. Como uma forma de o desencaminhar, de o *desterritorializar*, de o fazer perder o sentido (ou o "fim"). Da mesma maneira que, se acreditarmos nas palavras de Barthes, Sade procedeu em relação ao romance: "o romance rapsódico (sadiano) não tem sentido, nada o obriga a progredir, a amadurecer, a terminar"¹³⁸.

Por muito frágil que possa parecer a diferença que hoje, freqüentemente, se faz entre peça de teatro (que remete para o velho ofício de autor dramático) e poema *dramático*, considerado como uma obra mais livre de um verdadeiro escritor - que não pode submeter-se nem às leis de um "género" nem *a fortiori* às leis da forma dramática - esta diferença, esclarece-nos sobre a presença

d'Aujourd'hui, «Les Introuvables», 1981 (reprodução da Edição Hachette de 1838).

¹³⁷ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, nouvelle édition, Camps Flammarion, 343, 1996.

¹³⁸ Roland Barthes, Sade, Fourier, Loyola, in *Oeuvres complètes*, tome 2, 1966-1973, Editions du Seuil, 1994.

simultaneamente errática e fundamental do modo dramático na escrita contemporânea.

Na *Histoire du crayon*, bem como nas entrevistas a Gamper, Peter Handke, que declara partir, invariavelmente, na escrita, de uma posição de indiferença relativamente aos géneros e de um *a priori* épico - contar, contar sempre - dá perfeitamente conta das sobreposições mútuas e incessantes entre os grandes modos dramático, lírico e épico, realizadas no interior de um poema dramático como *Über die Dürfer...*, "Manter-se épico, com regularidade e, ainda assim, escrever um drama", esta divisa handkiana constitui a mais bela reabilitação, o mais belo "salvamento" da vertente dramática no poema. Mas, evidentemente, sempre com esse deslize, esse descentramento permanente operado pela rapsódia. "Tudo se misturou um pouco, confia Handke a Gamper, as fronteiras entre o drama, o poema, a narrativa: nos meus últimos trabalhos, as fronteiras já não estão tão claramente desenhadas, considero-me capaz, ou exijo de mim mesmo, unir no que escrevo, a trama do poema ou a possibilidade do poema, o impulso lírico e ainda o elemento dramático"¹³⁹.

Poder-se-ia também invocar a montagem quase frankensteiniana, ou, de qualquer modo, cirúrgica, praticada por Heiner Müller no corpo do teatro brechtiano, e essa forma, que Jourdeuil condenou fortemente, de "reintroduzir o lirismo na arquitectura do teatro épico"¹⁴⁰. Com efeito, Handke e Müller dão continuidade a uma reflexão nostálgica de Blanchot: "Nas mais antigas formas cénicas, lê-se em *L'Entretien infini*, cada palavra fala solitariamente, voltada apenas para os homens que se reuniram religiosamente para a ouvirem; não há comunicação lateral; é ao público que se dirige aquele que fala (...) Mas, a partir do momento em que a palavra se divide para ir e vir no palco, a relação com o público muda; a distância aprofunda-se; aqueles que estão lá em baixo para ouvir, já não ouvem imediatamente, funcionam antes como avalistas, graças à sua atenção que agüenta e tolera tudo (...) perdeu-se, então, a descontinuidade em favor de uma continuidade aparente"¹⁴¹.

A pulsão rapsódica na escrita - ou no espectáculo - corresponde a esta tentativa, de longe a longe reiterada, de recuperar o descontínuo - ou o desunido - que preside originariamente à relação teatral. Reabrir o palco original do drama, desobstruí-lo da hiperdramaticidade do diálogo do teatro burguês. Deixar uma ou outra voz para além da das personagens, abrir caminho. Não é de modo algum a do "sujeito épico" de Szondi, essa é ainda uma voz excessivamente dominada e, afinal, demasiado abstracta, mas sim a voz hesitante, velada, balbuciante do rapsodo moderno.

Uma voz que seria a de um *mau sujet*. A forma como o Speaker do *Calderón* de Pasolini se dirige ao público, tão tímida que até se torna intempestiva. As intervenções caóticas do *Explicateur* no *Livre de Christophe Colomb* de Claudel. Voz do questionar, voz da dúvida, da palinódia, voz da multiplicação dos possíveis. Voz irregular que liga e desliga, que se perde, que vagueia, comentando e problematizando...

Voz da *oralidade* no momento exacto em que *ultrapassa* a escrita dramática.

A voz do autor-rapsodo, ouço-a muito claramente, por exemplo, em Koitès. E esta voz é também um gesto. *Roberto Zucco*, e todas as obras anteriores de Koitès, permitem-nos ver este gesto em toda a sua clareza: coser e descoser, desfazer o diálogo tradicional (do tipo lateral e fechado sobre si mesmo,

¹³⁹ Peter Handke, *L'Histoire du crayon*, Gallimard, Coll. Du Monde entier, 1987; Herbert Gamper e Peter Handke, *Espaces Intermédiaires*, Entretiens, Christian Bourgois, 1992.

¹⁴⁰ Jean Jourdeuil, "Heiner Müller, l'homme mort", in *Comédie-française*. Les Cahiers, n.º19. Printemps, 1996.

¹⁴¹ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969.

denunciado por Blanchot) para juntar blocos de palavras gestuais - esses "palavreados" ou "ladainhas" que proferem as personagens uma em face da outra, mas tomando sempre o público como testemunha...

Inclino-me a apresentar esta presença vocal e gestual do rapsodo como um traço de rejeição, contra um certo neo-aristotelismo que actualmente domina e se empenha em restaurar as regras e outras unidades. Proclamando, se necessário for, como nos velhos tempos de D'Aubignac, que o autor dramático *deve permanecer ausente da sua obra*. Porém, eu faço o mesmo apelo para distinguir a obra verdadeiramente rapsódica do simples *zapping* pós-moderno das formas: montagem - ou colagem - *indiferente* (ou seja, nenhuma voz emerge face ao público) de formas que se tornaram *kitch* e atemporais. O que falta, tanto no pós-moderno como no neoclássico, é esta voz de escuta e de inquietação que é a do sujeito rapsódico, é a pulsão - a "pulsão" - rapsódica. Entre as cenas, não se ouve nada, porque não há nada para ouvir. Aquele que faz a montagem pós-moderna é um gesticulador mudo.

Facilmente nos apercebemos deste oportunismo dramaturgico pós-moderno num Botho Strauss. Sobretudo numa peça como *O Tempo e o Quarto*, que começa em forma de manifesto (com um momento de hesitação das categorias de tempo, espaço, fábula, personagem - a personagem ligeira, aleatória, de Maria Steuber), mas que depois se traduz numa série de *sketches* lineares onde o neocourtelinesco (em última análise, o que de mais seguro existe no talento straussiano) se aproxima do *kitch* de um neo-trágico de paródia e de pacotilha. Verdadeiro *patchwork* de pastiches; falsa rapsódia. Aparentemente, uma nova revolução de tipo pirandelliano; na realidade, um vago simulacro de pirandellismo, próprio para dar, ao consumo neo-boulevardiano das elites, a garantia de uma cor vanguardista.

Tinha concluído *O Futuro do Drama* afirmando que a rapsódia era "a forma mais livre" e não a "ausência de forma". Mantenho o que disse; e acrescento: também não é uma forma *passé-partout*, nem a simples manipulação "pós-moderna" de velhas formas devidamente catalogadas. De resto, sabemos bem que existe, haja alguns anos, a tentação de passar daquilo que eu neste livro designo "arte do desvio" a um perfil mais radical e mais definitivo da escrita "dramática" e da "peça de teatro". A prática do "teatro narrativo" e a ideia viteziana de "fazer teatro de tudo" organizaram, desde os meados dos anos setenta, este *enorme desvio* que alguns gostariam que tivesse sido sem *retorno*. Ora, se por um lado, não se trata de contestar a necessidade histórica desta liberdade de "fazer teatro de tudo" (já nos anos vinte se tinha desenvolvido, na Alemanha, um processo semelhante por iniciativa de Piscator), por outro, penso que seria perigoso e ilusório acreditar que teríamos acabado, hoje, com a evolução de uma escrita específica para teatro e com aquilo a que se chama uma *peça de teatro*.

Ao brilhante convite que Denis Guénoun lançava, recentemente, aos homens de teatro do nosso tempo, "deixar as peças" e "fugir do diálogo"¹⁴² - "Uma vez que o teatro faz falta / Deixa as peças / Faz teatro sem elas (...) Faz teatro sem peças. Exibe / Os pedaços da prosa do mundo. / Foge dos diálogos"- eu, decididamente, prefiro a sugestão deleuziana, cuja divisa não será tanto "Foge" mas sim "Faz fugir".

Façamos fugir o drama à nossa frente...

¹⁴² Denis Guénoun, *Lettre au directeur du théâtre*, Les Cahiers de l'Egaré, Le Revest-les-Eaux, 1996.

ÍNDICE DE AUTORES E OBRAS DRAMÁTICAS CITADAS

Trata-se, em princípio, dos autores franceses destes últimos vinte anos. Decidi, no entanto, mencionar algumas peças anteriores de Adamov, Beckett, Genet, Ionesco e alguns autores estrangeiros, nomeadamente, Kroetz e Fassbinder, na medida em que umas e outros têm um lugar essencial neste trabalho. Quando se trata de uma peça que não foi publicada, indico o ano de produção.

- Achternbusch Herbert: 102, 158-160
- Adamov, Arthur: 26,52,36,39,40,85,86,184-185, 226, 230
Off limits, Gallimard, 1969: 39
La Parodie, Gallimard, 1953: 86
Ping-Pong, Gallimard, 1955: 36
- Aquarium (Théâtre de l'): 24, 99, 118-120, 154
Gob, 1973: 118
Les Héritiers, 1968: 118
La Jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras, 1976: 119-120
Marchands de ville, collection du T.N.P., 1972: 118
La Soeur de Shakespeare, 1978: 154
Tu ne voleras point, 1974: 119
Um conseil de classe très ordinaire, 1981: 118
- Bayen, Bruno: 223
Critique du voyage (Les Fiancés de la banlieue Ouest): 223
- Beckett, Samuel: 26-27, 39, 85-86, 104, 106, 133, 137-139, 156, 158, 163, 226, 231
Comédie, Editions de Minuit, 1966: 106
La Dernière bande, Editions de Minuit, 1959: 86, 106
En attendant Godot, Editions de Minuit, 1952: 26, 84, 104, 136, 138
Fin de Partie, Editions de Minuit, 1957: 105, 133, 138
Oh les Beaux jours, Editions de Minuit, 1963: 105
Pas moi, Editions de Minuit, 1975: 106
Tous ceux qui tombent, Editions de Minuit, 1957: 139
- Benedetto, André: 24, 60, 62-64, 67, 73, 79, 80, 121, 165-166, 193, 202, 206
A Bec et à griffes, 1971: 166
Les Baraques de Monsieur Jo, 1975: 193,194
Les Drapiers jacobins, Pierre Jean Oswald, 1976: 202
Esclarmunda, Pierre Jean Oswald, 1975: 206
Gerónimo, Pierre Jean Oswald, 1975: 60, 62, 63, 64, 66, 78
La Madone des ordures, Pierre Jean Oswald, 1973: 80, 166
Monsieur Pantaloni, 1975: 63-64
Pourquoi et comment on a fait un Assassin de Gastón D., Pierre Jean Oswald, 1975: 62
- Carriera (Teatre de la): 205
Tobò ou La Dernière Sainte-Barbe, Pierre Jean Oswald, 1974: 205
- Chartreux, Bernard: 25, 99-100, 108, 198, 223
Violences à Vichy (Vichy-Fictions) Stock, 1980: 223
- Chartreux, Bernard; Jourdheuil, Jean: 25, 99-100, 108, 198
Ah Q., tragédie chinoise, Christian Bourgois, 1975: 99, 100, 108
Maxmilien Robespierre, 1978: 198
Maxmilien Robespierre, deuxième version, in Jean Jourdheuil, *Le Théâtre, l'Artiste, l'Etat*, Hachette, 1979: 198
- Cousse, Raymond: 102
Stratégie pour deux jambons, Flammarion, 1981: 102, 103
- Deutsch, Michel: 13, 24-25, 55, 68, 73, 79, 82-83, 87-88, 90, 108, 114, 117, 125-126, 128, 150, 152-155, 178, 213, 222, 223
La Bonne vie, Stock, 1975: 108, 124, 126, 152, 155, 194, 213
Canvoi, (Vichy-Fictions), Stock, 1980: 55, 56
Dimanche, Stock, 1974: 68, 82, 91, 125, 153, 155, 178
L'entraînement du Champion avant la course, Stock, 1975: 125,127,155,213
Germinal, 1975: 222-223
- Fassbiender, Rainer Werner: 88, 212, 214
Liberte à Brème, Editions de L'Arche, 1977: 212, 214
- Fo, Dario: 162-163, 165
- Foucher, Michele: 88
La Table, 1978: 88
- Gatti, Armand: 24, 25, 34, 62, 65, 54, 60, 61-63, 65-66, 81, 204
Chant public devant deux chaises électriques, Coleção do T.N.P., 1966: 34
Le Cheval qui se suicide par le feu, 1977: 204
La Naissance, Editions du Seuil, 1968: 54
Passion du Général Franco, Editions du Seuil, 1968: 67, 81, 82

- Passion du Général Franco par les émigrés eux-mêmes*, Editions du Seuil, 1975: 62, 60, 62, 65, 66, 67
- Genet, Jean: 26, 101, 104-106, 146-147, 183-184, 219, 220, 231
Le Balcon, L'Arbalète, 1956: 104, 219
Les Bonnes, première version, revue L'Arbalète, 1948: 147
Les Bonnes, les deux versions, Jean-Jacques Pauvert, 1954: 104
Haute-surveillance, Gallimard, 1949: 105
Les Nègres, L'Arbalète, 1958: 146, 219
Les Paravents, L'Arbalète, 1961: 219
- Grumberg, Jean-Claude: 44-46
L'Atelier, Stock, 1979: 44
Dreyfus, Stock, 1979: 44, 46
En r'venant d'Expo, Stock, 1975: 44-46
- Guyotat, Pierre: 25, 170-172
Bond en avant, Gallimard, 1973: 170-171
- Handke, Peter: 107, 233
Les Gens déraisonnables sont en voie de disparition. Editions de L'Arche, 1978
- Ionesco, Eugène: 46, 85, 87, 147-148, 178, 189, 190, 193, 225
La Cantatrice chauve, Gallimard, 1954: 147
Jacques ou La Soumission, Gallimard, 1954: 147
Rhinocéros, Gallimard, 1959: 189, 190
Victime du Devour, Gallimard, 1954: 147
- Jourdheuil, Jean: voir Chartreux-Jourdheuil: 45, 161, 233
- Kalisky, René: 47-49, 139-141
Jim le Téméraire, Gallimard, 1972: 48
Le Pique-nique de Claretta, Gallimard, 1973: 48, 49
Skandalon, Gallimard, 1970: 139, 141
- Keineg, Paol: 202
Le Printemps des Bonnets Rouges, Pierre Jean Oswald, 1972: 202
- Kraemer, Jacques: 117, 194, 196-197
Jacotte ou les Plaisirs de la vie quotidienne, Pierre Jean Oswald, 1974: 117
La Liquidation de Monsieur Joseph K, Pierre Jean Oswald, 1974: 117
Le Retour du Graully, Pierre Jean Oswald, 1973: 196
Splendeur et Misère de Minette, la bonne lorraine (em collaboration avec René Gaudy), Editions du Seuil, 1970: 194, 196-197
- Kroetz, Franz Xavier: 88, 110-111, 113, 117, 122, 126, 146, 151-152, 213, 227
Concert à la Carte, Editions de L'Arche, 1976: 110, 122, 146
Haute-Autriche, Editions de L'Arche, 1976: 110, 146
Travail à domicile, Editions de L'Arche, 1976: 110, 146, 213
- Lassalle, Jacques: 73, 102, 128, 199-200, 220, 222
Un Couple pour l'hiver, Pierre Jean Oswald, 1974: 128
Un Dimanche indécis dans la vie d'Anna, 1980: 128
- Lemahieu, Daniel: 13, 75-76
La Gangrène, 1977: 75
- Michel, Georges: 25, 114, 129, 148-150, 208-209
L'Agression, collection du T.N.P., 1967: 115
Arbalètes et vieilles rapières, Gallimard, 1960: 129
La Promenade do dimanche, Gallimard, 1967: 129, 114
La Ruée vers l'ordre, in Travail théâtral, II, 1971: 149
Tiens l'coup jusqu'à la retraite Léon!, 1976: 114, 148
Un petit nid d'amour, Gallimard, 1970: 209
- Müller, Heiner: 230, 233
Hamlet-machine. Editions de Minuit, 1979: 158
- Novarina, Valère: 13, 25, 169-172
L'Atelier volant, in Travail théâtral, V, 1971: 169-171
- Perrier, Oliver: 109, 161-162
Les Memories d'un bonhomme, L'Autre Scene, II, 1976: 109, 161
- Pinter, Harold: 39, 136
The Room, Grove Press inc., 1976: 39
No man's land: 39, 86, 194

- Planchon, Roger: 24, 40-41, 43, 51-52, 54, 168
Le Cochon nou, Gallimard, 1973: 41, 43, 168
Gille de Rais l'infâme, Gallimard, 1975: 168
L'Infâme, in *Travail théâtral*, I, 1970: 40, 168
Le Remise, Gallimard, 1973: 40, 43, 51-54, 56
- Pommeret, Xavier: 41, 197, 47-49, 207-208
La Discothèque, 1977: 207-208
La Grande enquête de François-Félix Kulpa, in *L'Avant-scène*: 48
Lycée Thiers, maternelle Jules Ferry, Pierre Jean Oswald, 1973: 47
m=M, Les mineurs sont Majeurs, Pierre Jean Oswald, 1973: 47
Le Réscau de la veuve noire, Pierre Jean Oswald, 1974: 208
Safarirama, Pierre Jean Oswald, 1975: 108
- Rezvani: 45-46, 184, 197-198
Capitaine Scheile, capitaine Eçço, Stock, 1971: 184, 197-198
Le Rémora, Stock, 1970: 44-46
- Sarrazac, Jean-Pierre: 7, 13, 20, 35, 63, 113, 128, 150, 154, 166, 208, 220
Lazare lui aussi rêvant d'eldorado, Pierre Jean Oswald, 1976: 101
- Sirjacq, Louis-Charles: 223
Le Voyageur (Les Fiancés de la banlieue Ouest), Jean-Claude Lattès, 1981: 223
- Soleil (Théâtre du): 203-204
 1789, «La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur» in «L'Avant-scène», 526-527, 1973.
 1793, «La Cité révolutionnaire est de ce monde» in *L'Avant-scène*, 526-527, 1973.
- Vinaver, Michel: 13, 24-25, 34-35, 40, 41, 44, 67, 69, 70, 73, 74, 76, 77, 79, 83, 85, 114, 141-142, 145-146
A la Renverse, Editions l'Aire, 1980: 67, 69
Les Coréens, Gallimard, 1956: 40, 42, 216
La Demande d'emploi, Editions de l'Arche, 1973: 68, 74-75, 83, 90
Dissident, il va sans dire (Théâtre de chambre), Editions de l'Arche, 1978: 70, 142, 213, 215
Les Hutssiens, in *Théâtre populaire*, 92, 1958: 143
Iphigénie Hôtel, Gallimard, 1963: 142-143, 215
Nina, c'est autre chose (Théâtre de chambre), Editions de l'Arche, 1978: 40, 142-143, 215
Par-dessus bord, Editions de l'Arche, 1972: 34-35, 69, 141-142, 145
Les Travaux et les jours, Editions de l'Arche, 1979: 70, 84
- Wenzel, Jean-Paul: 24-25, 79, 88-89, 91, 108, 113-115, 127-128, 149-152, 154, 163-164, 211
Dorénavant I, 1978: 154
Doublages, (Albin-Michel), 1981: 164-163
Loin d'Hagondange, Stock, 1975: 85, 89, 151
Marianne attend le mariage (en collaboration avec Claudine Fièvet), Stock, 1975: 89-91

DO MESMO AUTOR

Pratiques de l'oral. Écoute, communication, Jeu théâtral (em colaboração com E. Vanoye e J. Mouchon), Paris, Armand Colin, col. U, 1981.

Théâtres Intimes, Arles. Actes sud. col. Le Temps du théâtre. Arles, 1989.

Les Pouvoirs du théâtre. Essais pour Bernard Dort (Direcção e organização da obra). Paris, Editions Théâtrales, 1994.

Théâtres du moi, théâtres du monde, Rouen, Editions Médiannes, 1995.

Antoine, l'Invention de la mise em scène (em Colaboração com Ph. Marcerou), Actes Sud--Papiers, 1999.

Critique du théâtre - de l'utopie au désenchantement. Paris, Circe, col. Penser le théâtre, 2000.

TEATRO

Lazare lui aussi rêvait d'Eldorado. P J. Oswald, 1976.

Le Mariage des morts, L'Enfant-roi, Paris, Editions Théâtrales, 1983.

Les Inséparables, La Passion du jardinier, Paris, Editions Théâtrales, 1989.

Est-ce déjà le soir, Esquisse pour un chœur européen, L'Avant-scène Théâtre, n°874, 15 juillet 1990.

Harriet, Paris, Editions Théâtrales, 1993

La Fugitive, Rouen, Editions Médiannes, 1996.

Plein emploi suivi de Vieillir m'amuse!, Paris, Circé, 1996.

Néo, trois panneaux d'apocalypse, Paris. Circé, 1999