

toda progressão de uma ação que não pode mais atar ou desatar, a conversação fascina os dramaturgos, para o bem e para o mal. Por sua faculdade de descolar, por assim dizer, o personagem de sua fala, ela autoriza uma experiência variada, que vai do “teatro do cotidiano” até as peças de Nathalie Sarraute ou de Michel Vinaver, passando pelos registros brutos ou montagens de todo tipo.

Seu interesse primordial e o papel que a conversação ainda pode levar a desempenhar no “futuro do drama” talvez residam essencialmente em duas questões:

— por um lado, valorizada pelos sociólogos ou linguistas que a estudam em contextos não teatrais (ver os trabalhos de Erving Goffman), ela permite sublinhar tudo o que no modelo tradicional era voluntariamente desprezado ou voluntariamente reduzido a nada (silêncio, não dito, implícito, inconsciente, irracional etc.). Ela designa o que é pura e simplesmente uma *outra teatralidade*, até então minoritária.

— por outro, ela dá um fim definitivo à ilusória existência de personagens que seriam ao mesmo tempo produtores e senhores de sua fala. Instalado à jusante do texto, o personagem não passa de uma figura – às vezes um fantasma enigmático – ao qual ela dá tanto mais força na medida em que não parece tê-la previsto e determinado.

ARNAUD RYKNER E JEAN-PIERRE RYNGAERT

Goffman, 1973 e 1987; Ryngaert, 1993 e 1998; Rykner, 2000; Sarrazac, 1992.

Coro/ Coralidade

Nascido das manifestações teatrais e rituais da Grécia arcaica e clássica, entre elas o ditirambo, o coro permanece, ao longo de toda a história, uma das invariantes estruturais da cena dramática ocidental. Desde as primeiras formas da tragédia ática, o coro, esse personagem coletivo que reúne cantores e dançarinos, desempenha diversos papéis de intermediário. Por sua fala épica (Épico*) e distanciadora, ele comenta, generaliza e exprime um *pathos* que simboliza o próprio *pathos* dos espectadores; com a adjunção à fala poética da dança e do canto, ele se dirige ao mesmo tempo ao espírito e ao corpo, mobilizando assim tanto o imaginário quanto o pensamento discursivo. Por conseguinte, o coro antigo desenha referências e abre perspectivas. O sema do coletivo, embora permaneça intacto em toda sua história, poderá não obstante passar, na era da filosofia do sujeito, da forma ao conteúdo: é num único personagem que Shakespeare o encarnará (*Henrique v*). Com isso, tal como refletem as teorizações de Schlegel ou Hegel, o coro pode refletir seja um sujeito dividido em várias realidades irreduzíveis,

seja uma realidade exterior ao sujeito, mas por ele percebida como plural. Essa evolução restitui paradoxalmente ao coro uma importância mítica considerável: Nietzsche vê nele a possibilidade formal de transmissão de uma narrativa mítica das origens comunitárias, e, sem nomeá-lo, Artaud o evocará. Portanto, convocar a forma coral nos dias de hoje é situar historicamente a obra: no teatro ocidental, entre os anos 1950 e 1980, as obras com coro situam sempre as peças na tradição dramática, nem que seja para estabelecer o balanço crítico: o brechtismo (Aimé Césaire, Heiner Müller, Max Frisch; o Michel Vinaver dos *Huissiers* [Os assessores]); os escritos de Artaud (experimentos de criação coletiva; *Marat/ Sade* de Peter Weiss; e Peter Shaffer); as “escritas no presente” que têm como ponto comum um conteúdo frequentemente explícito (em Tremblay e Gatti) ou implícito (em Vinaver, por exemplo) de crítica social ou política.

No teatro, a presença dos coros cria invariavelmente, sobre a representação, feixes de efeitos convergentes visando modificar a relação do espectador com a fábula*. O trabalho operado pelo coro no interior da forma dramática desestabiliza as categorias usuais da representação segundo as quais opomos o inteligível ao sensível, o palco à plateia, a fala ao canto: ele impõe ao espectador um regime de representação multiforme, orientado para o *espetáculo total* participativo e dionisiaco outrora pressentido por Nietzsche e Artaud.

Além disso, a presença de um coro nas dramaturgias contemporâneas coloca a própria questão de sua representabilidade. Excessivamente metamórfico e imponente para limitar-se ao papel de porta-voz, o coro é sempre um *estranho* à representação, pelo excesso de real que se precipita com ele no palco, como se sua lei fosse permanecer nas franjas do representável.

Observamos enfim que muitas vezes a presença de coros no teatro contemporâneo assinala e manifesta um desejo, que não deixa de lembrar aquele que arrasta o indivíduo para a ideia da comunidade. Num modo defasado, paródico (em Frisch), patológico (Weiss), revolucionário (Living Theatre), o recurso ao coro é quase sempre, na hora do desencantamento do mundo, oportunidade para uma deploração fundamental, aplacando a maldição do disjuncto e a insuperável separação dos seres.

A coralidade, que afeta a escrita dramática desde o fim do século XIX, corresponde a um questionamento da concepção do microcosmo dramático e da dialética do diálogo, tradicionalmente organizadas em torno do conflito*. No nível da palavra, a coralidade manifesta-se como um conjunto de réplicas que escapam ao enunciado lógico da ação*, e que podem estruturar-se de forma melódica, qual um canto em várias vozes; no nível

dos personagens, corresponde a uma comunidade que não está mais propensa ao desafio do confronto individual. A coralidade desfaz assim o que Ricœur designa como “configuração lógica” característica do *mythos* aristotélico, privilegiando estruturas de irradiação e fragmentação do discurso.

Em *Os cegos*, de Maeterlinck, por exemplo, ela dá voz* à comunidade atenuando radicalmente a individuação dos personagens; dessa forma, relega a relação inter-humana ao segundo plano e faz nascer um teatro estático*. Em Tchekhov, ela inscreve o lírico no dramático, privilegiando o concerto das vozes em detrimento da organização do diálogo, assinalando com isso a solidão do personagem, seu tédio e seu isolamento relativo da ação. A indistinção entre interior e exterior, característica da fala lírica, participa da atenuação dos contornos do personagem e da preponderância da voz, elementos que o teatro contemporâneo radicalizará. Neste último, os personagens veem-se erigidos em declamadores de sua própria vida: em *A mastigação dos mortos* de Kermann, a fala coral é a dos mortos que povoam o cemitério de uma aldeia e que reconstroem, fragmento por fragmento, a memória de uma comunidade desaparecida. A partir de então, o espaço teatral contemporâneo assumirá a mescla das temporalidades convocadas por essa fala coral: *Violences* [Violências], de Gabily Anadón, faz explodir as figuras do espaço e do tempo, opondo, nas palavras do autor, “em sua primeira parte, ao tempo imaterial da reconstituição judiciária, o tempo efetivo da presença do cadáver vingador e dos efeitos rituais que acompanham; depois, na segunda, ao tempo instável que ele (esse cadáver, ou melhor, sua vivaz lembrança) produz – com recorrências, repisamentos, repetições –, o tempo escatológico das esperanças, sempre vãs, sempre reiteradas”. A coralidade, portanto, não implica apenas um novo questionamento do personagem e do diálogo dramáticos tradicionais, mas motiva também uma refundação radical do espaço-tempo teatral.

MIREILLE LOSCO E MARTIN MÉGEVAN

Baron, s. d.; Loraux, 2000; Mégevand, 1994; Nietzsche, 1977; Pickard-Cambridge, 1968; Ricœur, 1983; Ryngaert, 1999; Sarrazac, 2000a; Schiller, 1863; Schlegel, 1971; Szondi, 1983.

Desvio (Desvios)

A questão do desvio relaciona-se à questão, mais ampla, do realismo*. Questão que não ousamos mais revolver nos dias de hoje. Na primeira de suas *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino enaltece, ao falar do realismo, a visão indireta, à qual