

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

CÍCERO ALBERTO DE ANDRADE OLIVEIRA

**Brechas na Eternidade:
Tempo e Repetição no teatro de Jean-Luc Lagarce**

SÃO PAULO
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

**Brechas na Eternidade:
Tempo e Repetição no teatro de Jean-Luc Lagarce**

Cícero Alberto de Andrade Oliveira

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Verónica Galíndez-Jorge.

SÃO PAULO
2011

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE
TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO,
PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

OLIVEIRA, Cícero Alberto de Andrade

Brechas na Eternidade: Tempo e Repetição no Teatro de Jean-Luc Lagarce / Cícero
Alberto de Andrade Oliveira; orientadora Verónica Galíndez-Jorge. – São Paulo, 2011.

Dissertação (Mestrado – Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos
em Francês)

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo.

1. Teatro. 2. Teatro Francês contemporâneo. 3. Texto teatral. 4. Repetição. 5. Jean-Luc
Lagarce.

OLIVEIRA, Cícero Alberto de Andrade Oliveira
Brechas na Eternidade: Tempo e Repetição no teatro de Jean-Luc Lagarce.

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva

Instituição: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dra. Maria Sílvia Betti

Instituição: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dra. Verônica Galíndez-Jorge (Orientadora)

Instituição: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)

Julgamento: _____

Assinatura: _____

*Para meus pais, Vera e Elvecio,
e meus irmãos, Anderson e Leonardo,
cuja convivência me faz perceber, a cada dia,
que as pedras que encontramos no caminho
são também os paralelepípedos
que tornam a caminhada
muito mais suave.*

AGRADECIMENTOS

Como as palavras dificilmente traduzem sentimentos, sobretudo de gratidão, fica registrada aqui ao menos minha tentativa.

Primeiramente, meu agradecimento sincero à Verónica Galíndez-Jorge, pelo incentivo, parceria, apoio, escuta atenta e confiança. O trabalho aqui não poderia ter sido realizado sem sua recomendação (talvez uma lição de vida) da necessidade de uma escolha, de um recorte. Sem ela, dificilmente teria percebido que um simples detalhe, um pequeno furo, é capaz de revelar todo um universo, abrir uma brecha na eternidade. *Merci infiniment.*

À família Fingeremann (Dominique, Elisa, Mathias e Sérgio). *Ainda. Mais ainda. Ainda, sempre.* Tudo o que aqui segue é fruto desses seis anos de um maravilhoso convívio. Obrigado por tudo: pelos pontos, contrapontos, por tantas imagens lindas, pelo aprendizado constante da palavra e do sentido (*bien qu'il n'y ait pas de sens*), por pedalarem comigo nessa estrada, pelo rigor sem o qual não se cresce, pela generosidade, pelos numerosos fragmentos de bons dias extensos, e também pela presença nos instantes de dificuldade em que, por causa do pior, só foi possível o silêncio. Se o mundo é um grande teatro, obrigado por partilharem essas pequenas cenas comigo.

Aos meus queridos amigos: Diva Bárbaro Damato, porque seu amor pelo ser humano é o mais humano de um ser que tive o privilégio de presenciar. Ana Amelia Coelho, *parce qu'elle a toujours eu une attirance quiconque pour les trajets, et elle les a, fort heureusement, un peu partagés avec moi.* Fernanda Castelano Rodrigues, pela amizade, paciência e apoio em momentos difíceis (obrigado por me lembrar a importância da concentração). Thais Carone, Maurício Mateus, Daniela Prado, Denise Malone, Cíntia Miúra. Aos meus queridos Lívia Gomes, Luís Cláudio Kinker Caliendo e Luciana Schoeps, por serem tão generosos e dividirem tantos momentos comigo. A Lucília Teixeira, Fabiana Garcia Coelho, Valérie Sommerard, Márcia e Gustavo Lopes, Luciana e Marcello Bonaroti, Patrícia Iglesias... enfim, a lista é imensa, mas a gratidão pela presença de vocês é ainda maior.

À Célia Aparecida Ferreira Tolentino, professora de Sociologia da UNESP de Marília, que talvez não tenha a ideia da importância que um simples comentário seu teve, pois foi capaz de mudar um olhar, uma forma de ver o mundo. Sua frase “uma pergunta, não é uma questão; pois enquanto esta desencadeia toda uma reflexão – às vezes sem resolução – aquela possui uma resposta” nunca mais me abandonou. Desde então, as questões também não me deixaram mais. Muito obrigado.

À CAPES pelo auxílio à pesquisa através de bolsa de Mestrado, sem o qual eu dificilmente poderia dedicar-me ao presente estudo.

À Equipe da secretaria do DLM-FFLCH/USP, sobretudo à Edite Mendes Pi, por sua orientação e auxílio sempre que solicitado.

Aos membros do GELLE, pela leitura sempre rigorosa e generosa, além da parceria acadêmica.

RESUMO

A repetição, diria David Hume, nada muda no objeto que se repete em si, mas altera algo no espírito que o contempla: ela desencadeia uma diferença de percepção naquele que observa. Os textos do dramaturgo francês Jean-Luc Lagarce (1957-1995) são marcados pelo retorno sistemático de palavras, frases, expressões, personagens e temas, a ponto de a crítica recente que se articula em torno dele ver nessa característica uma espécie de ethos lagarciano. A análise pormenorizada de dois textos do autor – Carthage, encore (escrito no início de sua carreira) e J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne (no fim de sua vida) revela um aspecto interessante: neles a repetição parece funcionar como uma agulha, tecendo a obra, desencadeando uma outra percepção da temporalidade na qual passado, presente e futuro vão gradativamente diluindo-se, condensando-se: suspende-se a apreensão da passagem do tempo e, simultaneamente, abre-se uma brecha na eternidade. O presente trabalho propõe-se a entender o uso da repetição nestes dois textos percebendo-a como um elemento performativo (de acordo com os trabalhos sobre teatro performativo realizados por Josette Féral, e sobre performance, de Paul Zumthor e Renato Cohen), isto é, cujo emprego numa sentença cria uma força ilocucionária capaz de produzir um efeito de suspensão temporal, alterando a percepção do público (leitor ou espectador).

PALAVRAS-CHAVE: *teatro; teatro francês contemporâneo; texto teatral; repetição; Jean-Luc Lagarce.*

ABSTRACT

Repetition, according to David Hume, changes nothing in the object that is repeated, but modifies something in the spirit which beholds it: it unleashes a difference in perception in the observer. The texts of the French playwright Jean-Luc Lagarce (1957-1995) are marked by the systematic return of words, phrases, expressions, characters and themes, to the point that the recent criticism that revolves around him sees in this characteristic a kind of Lagarcian ethos. The detailed analysis of two texts of the author - Carthage, encore (written in the beginning of his career) and J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne (in the end of his life) reveals an interesting aspect: in them repetition works as a needle, weaving his work, unleashing another perception of the passing of time, in which past, present and future gradually thin out, becoming compact: the apprehension of the passing of time is suspended and, simultaneously, a gap to eternity is open. The present paper proposes to understand the use of repetition in these two texts as a performative element, that is, whose use in a sentence creates an illocutionary strength able to produce an effect of time suspension, modifying the perception of the public (reader or spectator).

KEY-WORDS: *theater; contemporary French theater, play, repetition, Jean-Luc Lagarce.*

RÉSUMÉ

La répétition, selon David Hume, ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple: elle déclenche une différence de perception en celui qui observe. Les textes du dramaturge français Jean-Luc Lagarce (1957-1995) sont marqués par le retour systématique de mots, phrases, expressions, personnages et thèmes à tel point que la récente critique qui s'articule autour de lui voit dans cette caractéristique une sorte d'ethos lagarcien. L'analyse en détail de deux de ses textes – Carthage, encore (écrit au début de sa carrière) et J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne (à la fin de sa vie) – révèle un aspect intéressant de son écriture: la répétition semble y fonctionner comme une aiguille, tout en tissant l'œuvre et permettant une autre perception la temporalité où passé, présent et futur se diluent et se condensent graduellement : on suspend la l'appréhension de l'écoulement du temps et, simultanément, on ouvre une brèche dans l'éternité. Ce travail a pour but de comprendre l'emploi de la répétition dans ces deux textes en la concevant comme un élément performatif, c'est-à-dire, dont l'emploi dans une sentence crée une force illocutoire capable de produire un effet de suspension temporel qui altère la perception du public (lecteur ou spectateur).

MOTS-CLÉ: théâtre; théâtre français contemporain; texte théâtral; répétition; Jean-Luc Lagarce.

RESUMEN

La repetición, diría David Hume, no cambia nada en el objeto que se repite en sí, pero cambia algo en el espíritu que lo contempla: desencadena una diferencia de percepción en el que lo observa. Los textos del dramaturgo francés Jean-Luc Lagarce (1957-1995) tienen marcas del retorno sistemático de palabras, oraciones, expresiones, personajes y temas, al punto de que la crítica reciente que se articula alrededor del autor ve en esa característica una especie de ethos lagarciano. El análisis pormenorizado de dos de sus textos Carthage, encore (escrito en el inicio de su carrera) y J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne (escrito ya al final de su vida) revela un elemento interesante: en ambos la repetición parece funcionar como una aguja que cose la obra, desencadenando otra percepción del paso del tiempo, en la que pasado, presente y futuro se van diluyendo gradualmente, condensándose: se suspende la apreensión del paso del tiempo y simultáneamente se abre una senda en la eternidad. Este trabajo intenta comprender el uso de la repetición en estos dos textos, y la considera como un elemento performativo, es decir, cuyo empleo en una sentencia crea una fuerza ilocucionaria capaz de producir un efecto de suspensión temporal que altera la comprensión del público (lector y espectador) .

PALABRAS CLAVE: *teatro, teatro francés contemporáneo, texto teatral, repetición, Jean-Luc Lagarce.*

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	13
Uma história de amor.....	13
<i>Repetição, tempo e eternidade.....</i>	<i>15</i>
CAPÍTULO I: UM SOLITÁRIO INTEMPESTIVO.....	21
1.1. Teatro, lugar de criação.....	23
1.1.2. <i>Traços de um percurso: itinerário</i>	<i>27</i>
1.2. Tchekhov, Beckett e Ionesco: pontos de partida.....	38
1.2.2. <i>Século XX: momento de ruptura ou um novo teatro</i>	<i>45</i>
1.2.3. <i>Beckett e Ionesco: uma linguagem em estilhaços.....</i>	<i>48</i>
1.3. Uma nova língua teatral	55
1.3.1. <i>Lagarce no presente.....</i>	<i>60</i>
.....	64
CAPÍTULO II: REPETIÇÃO, PERFORMATIVIDADE, TEXTO....	64
2.1. Jean-Luc Lagarce e a repetição.....	67
2.1.1. <i>Incisas: a desconfiança da linguagem</i>	<i>73</i>
2.1.2. <i>Epanortose: uma experiência vertiginosa do tempo.....</i>	<i>78</i>
2.1.3. <i>A irregularidade regular da forma: uma paisagem fractal.....</i>	<i>82</i>
2.2. Repetição, Memória e Tempo.....	87
2.2.1. <i>Repetição e performatividade: interfaces.....</i>	<i>91</i>
2.2.2. <i>Repetição como artifício: o lugar do corpo ou apelo aos sentidos.....</i>	<i>99</i>
2.3. Texto teatral, texto performativo: words in progress.....	104
CAPÍTULO III: REPETIÇÃO EM ATO: DOIS MOVIMENTOS...112	
3.1. Ato I (Largo): Carthage, encore.....	115
3.1.1. <i>O título</i>	<i>116</i>
3.1.2. <i>As personagens.....</i>	<i>120</i>
3.1.3. <i>A música.....</i>	<i>127</i>
3.1.4. <i>As falas.....</i>	<i>130</i>
3.1.5. <i>As descrições.....</i>	<i>138</i>
3.2. Interlúdio: o lugar do silêncio.....	143
3.3. Ato II (Adagio): J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne.....	146
3.3.1. <i>O título.....</i>	<i>148</i>
3.3.2. <i>As falas e as personagens.....</i>	<i>151</i>
3.3.3. <i>A espera.....</i>	<i>158</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS: ÚLTIMOS CAPÍTULOS...?.....	162
Últimos capítulos...?!.....	164
ANEXOS: “DIZER QUASE A MESMA COISA”.....	172
Dizer quase a mesma coisa.....	174
Cartago, mais uma vez.....	176
Estava em minha casa e esperava que a chuva viesse.....	194
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	223
Bibliografia.....	224
Sites.....	228

APRESENTAÇÃO



Uma história de amor

“Contar o Mundo, minha parte miserável e ínfima do Mundo, a parte que me cabe, escrevê-la e encená-la e construir somente, uma vez mais, o raio, a dureza, dizer com lucidez sua evidência. Mostrar no teatro a força exata que, às vezes, nos toma; *isso, exatamente isso*, os homens e as mulheres como eles são, a beleza e o horror de suas trocas, e a melancolia assim que ela os toma, quando esta beleza e este horror se perdem, fogem e procuram destruir a si mesmos, amedrontados pelos seus próprios demônios. Dizer aos outros, arriscar-se nas luzes¹”.

(J.-L. Lagarce, *Du luxe et de l'impuissance*, 2004).

Em 2004, ao ver a encenação de uma das peças de Bernard-Marie Koltès (*Roberto Zucco*²), eu estranhava a reação do público, que ria diante de uma situação que, para mim, era chocante, atordoante: sentado no chão, eu ouvia alguém relembrar seus assassinatos, narrar sua angústia, pintar diante de meus olhos uma paisagem sombria de loucura e insanidade. A atuação, vale ressaltar, tinha alguns problemas (tratava-se de um exercício de conclusão de curso, com toda a genialidade e as dificuldades que esse tipo de atividade pode apresentar); porém, algo se passou naquele momento: por um instante “meu mundo parou”, virou presente absoluto, contínuo: na *presença* daquela delgada “fatia de vida” (inventada, mentirosa, fictícia – mas tão real e significativa) minha atenção ficou presa.

Uma sensação semelhante (porém mais intensa) iria se repetir ao ler, algum tempo depois, uma das peças de Jean-Luc Lagarce³: o contato com suas palavras e a

¹ Jean-Luc Lagarce. “Du luxe et de l'impuissance [1993-1994]” in *Du luxe et de l'impuissance*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2004, p.35. “[...] Raconter le Monde, ma part misérable et infime du Monde, la part qui me revient, l'écrire et la mettre en scène, en construire à peine, une fois encore, l'éclair, la dureté, en dire avec lucidité l'évidence. Montrer sur le théâtre la force exacte qui nous saisit parfois, *cela exactement cela*, les hommes et les femmes tels qu'ils sont, la beauté et l'horreur de leurs échanges et la mélancolie aussitôt qui le prend lorsque cette beauté et cette horreur se perdent, s'enfuient et cherchent à se détruire elle-mêmes, effrayées de leurs propres démons. Dire aux autres, s'avancer dans la lumière [...]”.

² Refiro-me a uma montagem feita no Indac (SP) em outubro de 2004, com direção de Hélio Cícero.

³ Meu contato com Jean-Luc Lagarce deu-se graças e a partir da indicação da atriz e diretora teatral Elisa Fingermann, e de sua mãe, a psicanalista Dominique Fingermann, que oportunamente me recomendaram a leitura e na época convidaram-me para a realização da tradução de uma das peças dele, que hoje faz parte do *corpus* da presente dissertação de mestrado.

experiência com sua obra desencadeou todo um processo de pesquisa, uma *história de amor*⁴, que me levou a outras peças e são essas reverberações que deram origem à presente reflexão.

Aluno do curso de Letras, eu me questionava por que durante o período de graduação (no curso de Teatro Francês) nós estudávamos peças dos séculos XVI, XVII, XVIII, XIX e parte do XX, mas pouco conhecíamos da produção teatral francesa contemporânea. Pensava tratar-se de falta de interesse ou mesmo da dificuldade que a leitura de textos contemporâneos poderia desencadear. Mas, afinal de contas, por que ela traria dificuldades? Na ausência de respostas convincentes, decidi empreender uma pesquisa sobre o texto teatral contemporâneo, trabalho cujo percurso (*in process*) procurei esboçar aqui. Por uma dessas sábias recomendações de nossos orientadores, procedi a um recorte: trabalhar com um aspecto do texto, o que (como tentarei evidenciar ao longo dessa reflexão), revelou-me um universo. Universo que não parou de se expandir e que também pude observar na prática dos atores, pesquisadores e companhias teatrais: atos de generosidade, sem dúvida; humanos, com certeza, esbarrei no espanto diante da vida, no mistério, na angústia da necessidade de continuar (ainda, sempre), na incerteza de prosseguir, na construção em conjunto.

Então em 2005, ao tomar contato com *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* [Estava em minha casa e esperava que a chuva viesse] eu, que mal conhecia Lagarce, transpunha o limiar de um terreno ignoto e entrava em contato com um universo de palavras, personagens e signos que nem imaginava que mudariam tanto minha relação com a própria leitura. Seduzido inicialmente pela beleza da imagem e a sonoridade evocadas pelo título da peça, a leitura do texto desestabilizou-me, desencadeou uma sensação de estranheza. De início, pensava estar diante de uma espécie de “poesia dramática”, tanto aquele texto possuía um ritmo peculiar, como um poema; uma segunda leitura, porém, fez-me compreender que essa impressão ligava-se à percepção de uma quantidade expressiva de repetições e reiterações que, desde a primeira réplica, imiscuíam-se em cada linha da peça:

A PRIMOGÊNITA: *Estava em minha casa e esperava que a chuva viesse.*

Olhava o céu como faço sempre, como sempre fiz,

Olhava o céu e olhava ainda o campo, que vai descendo lentamente e se afasta de nossa casa, a estrada que desaparece no desvio do bosque, lá longe.

⁴ Referência às peças *Histoire d'amour (repérages)* e *Histoire d'amour (derniers chapitres)* escritas por Lagarce em 1983 e 1990, respectivamente. Publicadas em Jean-Luc Lagarce. *Théâtre Complet (Volumes II et III)*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999 e 2000.

Olhava, era noite e é sempre à noite que fico olhando, sempre à noite que fico no limiar da porta, olhando.

Estava ali, em pé como sempre estou, como sempre estive, imagino isso, estava ali, em pé, e esperava que a chuva viesse, que ela caísse sobre o campo, as plantações e o bosque e que nos apaziguasse.

Esperava.

Será que eu não *esperei* sempre? [...] ⁵

Sons, verbos, frases, enfim, tudo ali ia e voltava. Tempos se intercalavam subvertendo certa cronologia (ora pretérito imperfeito, ora presente, ora gerúndio), amainando a apreensão da passagem da vida. De tão evidente, o retorno sistemático de expressões produziu um efeito incomum: a repetição parecia funcionar como uma agulha, tecendo a obra, fazendo o texto. Entrelaçando imagens, a peça diante de meus olhos desencadeava outra percepção de tempo, na qual passado (“sempre estive”) e presente (“sempre estou”) iam gradativamente diluindo-se, condensando-se.

O “encantamento” com esse primeiro contato impulsionou-me à leitura de outras peças, como um fio de Ariadne às avessas, conduzindo-me a um labirinto de palavras dentro do qual me vejo às voltas até hoje. Foi, então, que decidi empreender uma pesquisa sobre a repetição em Lagarce: se meu espanto inicial fizera-me indagar *por que* o dramaturgo procedia assim, sua própria escrita – elegante e encantatória – levou-me a questionar *o que* a repetição ocasionava – já que certamente algum efeito naquele que lia (o que acontecera comigo era a própria prova disso) ela provocava. E nesse percurso rumo à repetição, deparei-me inicialmente com dois conceitos: *tempo* e *eternidade*.

Repetição, tempo e eternidade

De um tempo (*nunc*, momentos que se repetem a cada instante forjando a história) a um espaço (*hic*, que conseguimos apreender porque se repete incessantemente no tempo), percebe-se que tudo o que está no mundo e que reconhecemos, assim o é porque se repetiu, se repete ou se repetirá (os dias, as estações, os ciclos e movimentos da Terra, os batimentos do coração, as línguas, a memória, as

⁵ Todas as traduções de trechos de textos e excertos cuja tradução/tradutor não forem citados são minhas.

artes). Fato é que, de tão evidente, a repetição acaba por tornar-se discreta, opaca, sutil; mas quando a flagramos na vida ou ela nos é dada a ver, algo de singular ocorre: suspende-se a percepção do agora e aquilo que está sendo repetido parece tornar-se o centro de nossa atenção.

Henri Bergson postula que “quando há repetição, similitude completa, suspeitamos do mecanismo a funcionar por trás do que está vivo”, pois ela faz com que “o leitor se afaste [passando a assistir] a vida como espectador⁶”. Nessa perspectiva, poderíamos conjecturar que as repetições nos textos de Lagarce colocariam em cena algo que desencadearia uma desconfiança, produzindo uma espécie de “distanciamento”: ao evidenciar o caráter artificial do que é dito (ou está escrito), elas revelariam o engendramento do que está sendo produzido diante de nossos olhos, trazendo para o primeiro plano a *construção*. Assim compreendida, a repetição assumiria um caráter *performativo*, não apenas por “mostrar o fazer” – fator constituinte da própria noção de performance teatral⁷ –, mas também por conduzir a atenção do espectador para a “execução do gesto⁸”.

Na medida em que desloca a atenção para algo que *está sendo feito* (o fazer em vias de realizar-se), ela é capaz de captar e dar a ver o “caráter imediato das coisas⁹” e fixa aquele que lê (ou vê) no presente (um presente contínuo), atenuando a percepção da passagem do tempo. Assim, a repetição faz o presente tornar-se um gerúndio, um instante que “se alonga, se dissolve na medida em que os gestos, ‘dilatados, repetitivos, exasperados’ [...], parecem repentinamente matar o tempo¹⁰”.

Tempo, aliás, que Santo Agostinho diz ser próprio da Humanidade (“vocês que habitam o tempo”, diria Valère Novarina¹¹). Para o religioso, somente para nós, seres humanos, os anos, os dias e as horas vão e vêm. Em suas *Confissões*, ele coloca que, por sermos posteriores “à Criação do céu e da terra”, estaríamos inscritos e sujeitos ao transcorrer do tempo; já Deus, precedendo a tudo e a todos, seria o único a habitar fora

⁶ Henri Bergson. *O riso* [1899] (Tradução de Ivone Castilho Benedetti). São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.25

⁷ Josette Féral. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo* (Tradução de Lígia Borges). São Paulo: Revista Sala Preta n.08, 2008, p.200.

⁸ Gilles Deleuze. *Diferença e repetição* [1962] (Tradução de Pedro Luiz Orlandi e Roberto Machado). Rio de Janeiro: Graal, 2006, p.209.

⁹ Josette Féral. “Performance et théâtralité: le sujet démystifié” in *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Québec: Hurtubise, 1985, p.129. “[...] Il n’y a pas dès lors ni passé, ni futur, mais un présent continu qui est celui de l’immédiateté des choses, celle d’une action en *train de se faire* [...]”.

¹⁰ *Idem, ibidem*. “[...] Le temps s’allonge, se dissout au fur et à mesure que les gestes, ‘dilatés, répétitifs, exaspérés (Inga-Pin) semblent soudain tuer le temps [...]”

¹¹ Referência à peça *Vous qui habitez le temps* do escritor, artista plástico e dramaturgo suíço Valère Novarina (Paris: P.O.L. Éditeur, 1989).

da temporalidade: “somente para Ele”, sublinha, os anos seriam “como um só dia, [que] não se repete de modo que possa chamar-se cotidiano, mas é um perpétuo ‘hoje’, porque este [...] ‘hoje’ não se afasta do ‘amanhã’ nem sucede ao ‘ontem’¹²”. Tempo e eternidade opor-se-iam, pois se um é o rio que corre e se transforma a cada instante, o outro é o céu (firmamento), sempre estático, imóvel. A eternidade se caracterizaria por um presente absoluto, aquilo que é, que não tem começo nem fim; já o tempo, passaria e expulsaria, incessante e repetidamente, o presente.

Ora, se repetir atenua a percepção do agora e forja um presente eterno, parece não haver, entretanto, convivência possível entre repetição e eternidade. A imagem do “cotidiano” (uma das múltiplas faces da repetição) exemplifica bem isso, já que o ato de repetir pressupõe *deslocamento* e mudança: “quanto ao presente”, diz Agostinho, “se fosse sempre presente e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade¹³”. E tudo aquilo que *passa* também muda, isto é, transforma-se em *diferença*: “o mesmo, repetido, está inevitavelmente modificado”, visto que “a mudança de contexto, mesmo que mínima, dissolve a identidade¹⁴”. Repetir, assim, abriria uma brecha na eternidade: paradoxalmente, a atenção do leitor/espectador é conduzida a um presente contínuo (eterno) e nele cria-se a possibilidade de experimentar a diferença (que é algo que se forja a partir da mudança e da passagem do tempo). Repetir, portanto, é investir contra o tempo (produzir “uma cristalização [,] uma compressão e uma negação mais ou menos sutis [de seu] decorrer”) e, simultaneamente, criar um vão naquilo que é eterno. E nesse vão, nesse interstício, construir o lugar do leitor/espectador: “lugar de criação¹⁵”, diria Lagarce, já que “a repetição não muda nada no objeto que se repete, mas muda algo no espírito que a contempla¹⁶”. Repetir, dessa forma, faz ato (performa), transforma o texto, mas de algum modo, cria uma diferença de percepção no leitor ou espectador.

A forma pela qual Lagarce “tecia” a obra prendera minha atenção e o contato posterior com outros trabalhos dele revelou que esse “procedimento” (que hoje percebo como um *modus operandi*) não estava presente apenas na peça em questão, mas em

¹² Santo Agostinho. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 321-322.

¹³ *Idem, ibidem*

¹⁴ Hans-Thies Lehmann. *Teatro pós-dramático* [1999] (Tradução de Pedro Sússekind). São Paulo: Cosac & Naif, 2008, p.310.

¹⁵ Jean-Luc Lagarce. “Du luxe et de l’impuissance [1993-1994]” in *Du luxe et de l’impuissance*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2004, p.19.

¹⁶ David Hume. *Tratado da natureza humana* [1739] (Tradução de Débora Danowiski). São Paulo: Ed. Unesp, 2000, p.119.

praticamente todos os seus escritos – de seu primeiro trabalho (*Erreur de construction* [*Erro de construção*], 1977) até o último (*Le pays lointain* [*O país longínquo*], 1995).

Sendo assim, procedi a um recorte, selecionando duas peças para análise: a primeira, *Carthage, encore* [*Cartago, mais uma vez*] (1977), descoberta durante a leitura da obra completa do autor, e *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* [*Estava em minha casa e esperava que a chuva viesse*] (1994), que fora a responsável pelo meu interesse pelo trabalho do dramaturgo. Escritas em momentos distintos de sua trajetória (o início e o fim de sua carreira), em ambas encontramos um número abundante de repetições. Quinze anos as separam; o uso ostensivo de repetições as aproximam. Na primeira, encontramos personagens às voltas com um *tempo eterno*, que não passa; na segunda, é a consciência do *tempo perdido* (que não voltará) ocasionada pelo retorno de um ente querido (e esperado) que faz tudo acontecer. Eis a razão de minha escolha: ver que nas duas peças, escritas em ocasiões tão diferentes, uma forma de proceder perdurava e era utilizada sistematicamente fez-me desconfiar de seu uso: a ponta do novelo fora desatada.

Assim sendo, o presente trabalho propõe-se a entender o uso da repetição nestes dois textos teatrais percebendo-a como um elemento performativo, isto é, “cujo emprego numa sentença cria uma força ilocucionária¹⁷” capaz de alterar a percepção do público.

Porém, antes mesmo de seguir o fio da repetição no labirinto lagarciano, parece-me relevante reconstituir algumas das pegadas (ou aventuras) desse, como ele mesmo talvez se visse, “solitário intempestivo”. A recente crítica que vem se articulando em torno do dramaturgo não ignora a presença e discorre sobre o uso da repetição em seus textos, ora assinalando tratar-se de uma tentativa das personagens de dizer as coisas de forma precisa – “*la recherche du mot juste*”, diria Helène Kuntz¹⁸ –, revelando, assim, os limites da linguagem (a impossibilidade de comunicação), ora ressaltando o quanto esse retorno frequente das palavras torna tudo o que se diz muito impreciso e incerto, desencadeando justamente o efeito contrário daquilo que se pretendia, ou seja, dizer com precisão. Tentou-se na medida do possível incorporar essas perspectivas ao trabalho, mesmo que o foco aqui seja mostrar que as repetições criam um laço com o espectador ou o leitor.

¹⁷ *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (Versão eletrônica)*. São Paulo: Editora Objetiva, 2009.

¹⁸ Helène Kuntz. “Aux limites du dramatique” in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, pp.11-28.

Dessa forma, o **Capítulo I** (*Um solitário intempestivo*) traz um breve histórico do percurso do autor – ainda pouco conhecido pelo público brasileiro¹⁹ – ressaltando, sobretudo, o diálogo que ele estabelece com outros dramaturgos e escritores teatrais (principalmente Tchekhov, Beckett e Ionesco) tomando para si algumas das questões que as obras desses escritores desencadearam na história do teatro – o que tem consequências em sua escrita e que o uso da repetição, em certa medida, revela, conforme procurei evidenciar.

No **Capítulo II** (*Repetição, performatividade e texto*) dedica-se inteiramente ao estudo da repetição, às formas que ela adquire e sua relação com o tempo e com aquele que lê (ou vê) um texto que emprega esse tipo de recurso. Procurou-se, na medida do possível, articular as perspectivas dos campos da performance (Josette Féral, Renato Cohen, Paul Zumthor), da análise do discurso (sobretudo a perspectiva de Austin acerca do *performativo* e das reflexões e análises que Jean-Pierre Ryngaert propõe a partir da análise conversacional), buscando ressaltar como a repetição estrutura-se e que efeitos seu uso é capaz de desencadear no público (seu uso como artifício). Nesse capítulo há ainda reflexões acerca do texto teatral que o trato com a repetição acabou produzindo. Tomando como fato a afirmação de Sílvia Fernandes de que “uma das principais tarefas do estudioso do texto teatral contemporâneo seja distinguir seu objeto²⁰”, aliando a isso uma série de questões suscitadas pelo uso ostensivo de repetições nos textos de Jean-Luc Lagarce, procurei refletir sobre a forma peculiar que o texto teatral apresenta, num esforço de compreender também meu objeto de estudo. Em seguida, no **Capítulo III** (*Repetição em ato: dois movimentos*) procedeu-se à análise das peças selecionadas procurando entender o comportamento das repetições em ambos os textos, já que em cada um deles ela age de maneira semelhante, mas com algumas diferenças

Por fim, faço algumas **Considerações finais** (*Últimos capítulos...?! – pois é impossível concluir quando o assunto em questão é a repetição*) sobre esse percurso de análise, assim como (nos **Anexos**) podem ser encontradas as traduções das duas peças

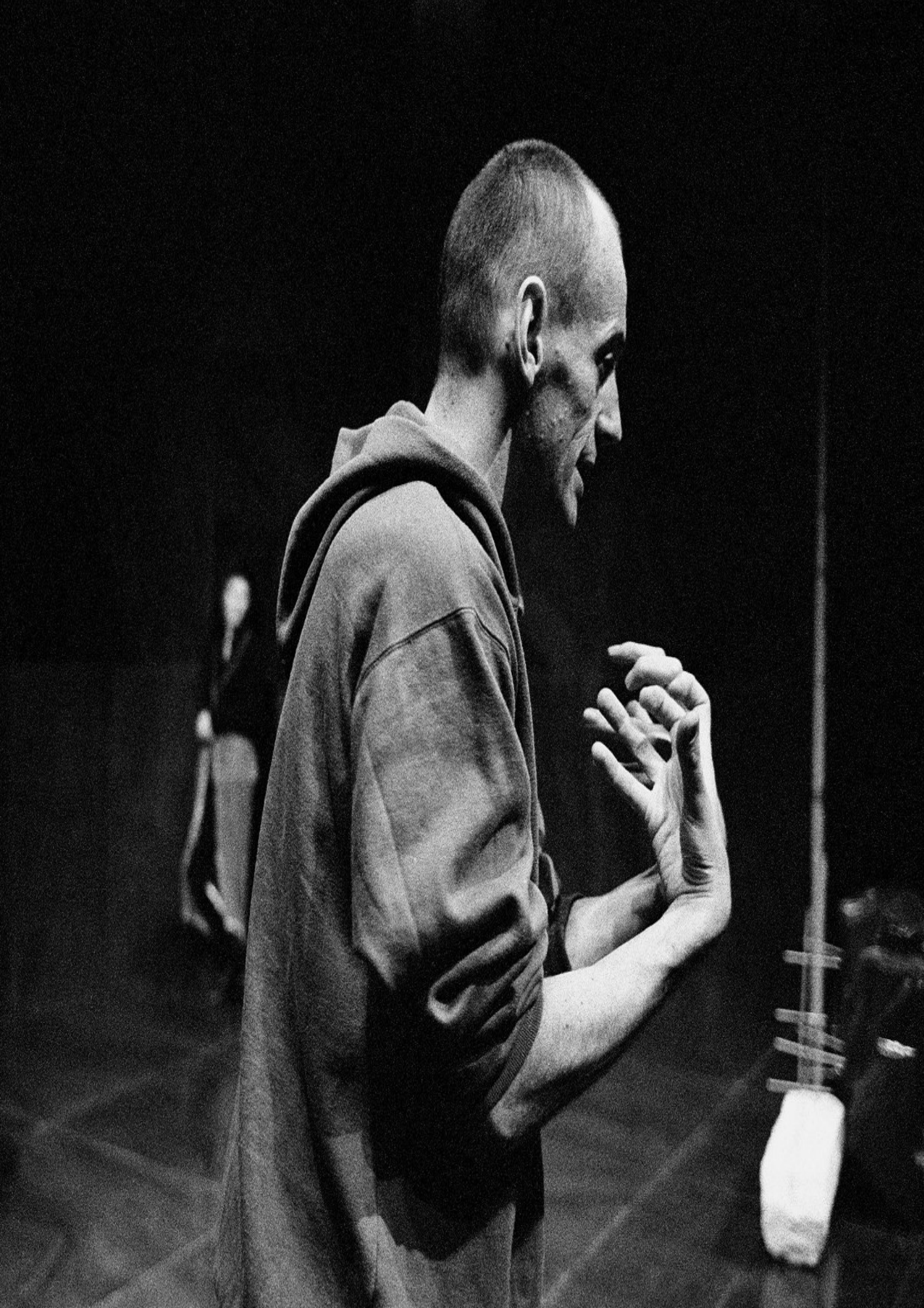
¹⁹ Não ignoro aqui as excelentes encenações de *História de amor (últimos capítulos)* pelo Teatro da Vertigem (2007 e 2009, direção de Antônio Araújo), de *Music-hall* por Luiz Paëtow (2009), de *Apenas o fim do Mundo* pela Companhia Brasileira de Teatro (2006), além da montagem de Marcello Lazzaratto (Cia do Elevador Panorâmico) de *Estava em minha casa e esperava que a chuva chegasse* (2008 e 2010). Entretanto, pelo menos no contexto universitário, e a partir do que pude recensear, até o presente momento não há pesquisadores brasileiros que tenham como objeto exclusivo a obra de teatral de Jean-Luc Lagarce. Marcello Lazzaratto utiliza um dos trabalhos do escritor (a peça que ele dirigiu) em sua tese de doutoramento, *Arqueologia do Ator* (2010), mas é sua experiência na condução da encenação e na construção das personagens que está em questão ali, não a produção de Lagarce em si.

²⁰ Sílvia Fernandes. “Notas sobre dramaturgia contemporânea” in *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.154.

analisadas aqui, trabalho cujo único objetivo é o de dar acesso à beleza das palavras de Lagarce ao público não francófono (é preciso conhecer Lagarce!).

As linhas que seguem trazem não apenas uma análise acadêmica de textos teatrais de um autor contemporâneo: elas representam, no fundo, minha relação com um objeto que admiro tanto. Há aqui, de fato, um esforço em refletir sobre como alguns signos com os quais nos deparamos nas superfícies dos textos podem revelar algo mais profundo – dos próprios textos, dificilmente; de nós mesmos, com certeza. Espero que as palavras intempestivas desse autor (que se sentia tão solitário em vida) e o impacto que elas causaram em mim sejam capazes de ecoar, ressoar e repetir-se naqueles que leem as frases que seguem. Eis o convite.

CAPÍTULO I: Um solitário intempestivo



1.1. Teatro, lugar de criação

“Em suas crises de desespero, talvez vocês tenham constatado, que de forma alguma estão desesperados. Se assim estivessem, já estariam mortos. Não podemos renunciar; então, não se façam de solitários intempestivos: pois se continuam a ter essa inclinação por si mesmos não veem uma luz dos deuses no abandono em que se encontram?²¹”.

(P. Handke, *Par les villages*, 1983).

No programa de apresentação da temporada 1993-1994 do Théâtre Granit, em Belfort, um experiente dramaturgo francês – mas ainda pouco conhecido pelos próprios franceses – num belo texto intitulado *Nous devons préserver les lieux de la création* [*Nós devemos preservar os lugares da criação*] exortava o público a “preservar os lugares da criação, os lugares do luxo do pensamento, os lugares do superficial, os lugares da invenção daquilo que ainda não existe, os lugares da interrogação de ontem, os lugares do questionamento²²”. Súplica ou incitação, nessa curta reflexão podemos entrever algo do que fora a trajetória de Jean-Luc Lagarce – escritor, ator, encenador, diretor de companhia, artista: uma luta incessante pela preservação de espaços de liberdade, pelas instâncias de criação, pelo teatro. Redigidas um ano antes de seu desaparecimento, essas palavras exemplificam com grande propriedade a postura artística – e por que não política – daquele que é hoje um dos autores teatrais franceses mais encenados em todo o mundo.

Nascido em 1957 numa família de origem protestante em Héricourt (Haute-Saône, no noroeste da França), Jean-Luc Lagarce, filho de operários, passa sua infância em Valentigney (Doubs), cidade em que seus pais trabalhavam – eram empregados numa fábrica de bicicletas da Peugeot²³. Já na adolescência, ele mostrava um vivo interesse pelo teatro: na escola em que estudava (cursava então a sétima série), uma

²¹ Peter Handke. *Par les villages*. Paris: Broché, 1983, p.63. “[...] Dans vos crises de désespoir vous avez peut-être constaté que vous n’êtes pas du tout désespérés. Désespérés, vous seriez déjà morts. On ne peut pas renoncer; ne jouez donc pas les solitaires intempestifs: car si vous continuez à avoir de l’inclination pour vous-mêmes, ne voyez-vous pas dans l’abandon où vous êtes une lueur des dieux?”

²² Jean-Luc Lagarce. “Nous devons préserver les lieux de la création [1993-1994]” in *Du luxe et de l’impuissance*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2004, p.19. “[...] Nous devons préserver les lieux de la création, les lieux du luxe de la pensée, les lieux du superficiel, les lieux de l’invention de ce qui n’existe pas encore, les lieux de l’invention de ce qui n’existe pas encore, les lieux de l’interrogation d’hier, les lieux du questionnement [...]”.

professora de francês e latim, Mlle Faivre, inicia os alunos nas artes teatrais, propondo um primeiro contato com o gênero: “eu os ensinava como se portar, a se colocar e se deslocar, a permanecer em cena quando não se há nada a dizer²⁴”. E é assim que Lagarce vê seu gosto pela arte teatral acentuar-se progressivamente: “um dia [ele] me trouxe uma peça que havia acabado de escrever dizendo-me que gostaria que a encenássemos no final do ano escolar. Era uma história de adultério, como as do teatro de *boulevard*, que era o único teatro que as crianças conheciam²⁵”, lembra a ex-professora. Ele tinha, então, treze anos e tempos mais tarde, curiosamente, sua primeira peça (*La Bonne de chez Ducatel* [*A Criada dos Ducatel*]) traria justamente a figura da empregada doméstica (personagem que irá se repetir ao longo de sua obra), tão frequente nesse tipo de expressão teatral. Fora neste momento que Jean-Luc Lagarce decidira dedicar-se ao teatro e dele fazer o seu lugar de criação.

1.1.1. Uma caravana em Besançon

Após concluir o ensino médio, como todo jovem estudante da região de Franche-Comté, Lagarce parte para Besançon (“*la capitale*”, dizia ele) para dar seguimento a seus estudos universitários. Lá inicia uma graduação em filosofia e letras, mas sua paixão pelo teatro permanece: ele “quer fazer teatro – ainda mais do que estudar filosofia”; mas – e aí já se mostra a exigência que o acompanhará por toda a sua carreira – ele “quer [realmente] aprender a fazer teatro²⁶”.

Assim sendo, Jean-Luc Lagarce inscreve-se e passa a frequentar paralelamente um curso de arte dramática oferecido pelo *Conservatoire national de région*²⁷[*Conservatório nacional de região*]. Ele acha-se, então, dividido entre a

²³ Jean-Pierre Thibaudat. *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.24.

²⁴ *Idem, ibidem*. “[...] Et j’ai travaillé avec eux, je leur ai appris comment se placer, déplacer, comment se tenir sur une scène quand on n’a rien à dire [...]”.

²⁵ *Idem, ibidem*. “[...] Et un jour Jean-Luc m’a apporté une pièce qu’il venait d’écrire en me disant qu’il voudrait bien qu’on la joue à la fin de l’année scolaire [...]”.

²⁶ *Idem, ibidem*. “[...] Jean-Luc veut faire du théâtre – plus encore qu’étudier la philosophie – et donc apprendre à en faire [...]”.

²⁷ Nos anos imediatamente posteriores à Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o Estado francês procedeu a um movimento de auxílio e fomento da produção teatral fora de Paris, em espaços e regiões que, até então, encontravam-se à margem. Esse processo – que surge, sobretudo, nos anos 1950 e ficou conhecido como *descentralização* – proporciona o estabelecimento, em todo o país, de centros de formação de atores, técnicos, cenários, figurinos, além da criação de departamentos de estudos teatrais em diversas universidades. O *Conservatório nacional da região de Franche-Comté*, situado em Besançon e no qual Lagarce estudara, é fruto desse período (cf. Alain Viala, *Le théâtre en France*. Paris: PUF, 1997,

filosofia e o teatro e chega, após concluir a graduação, a se matricular num programa de doutorado, tendo como objeto de pesquisa a noção de sistema em Sade (o século XVIII é-lhe muito caro); porém, o amor pelo trabalho nos palcos já preenche seu cotidiano, e o teatro passa a ocupar sua vida em tempo integral: em 1977, junto com alguns outros alunos do conservatório, Lagarce funda uma companhia de teatro amador, a *Théâtre de la Roulotte*, cujo nome é uma homenagem à trupe do mítico ator francês Jean Vilar²⁸.

Paralelamente ao trabalho com a recém-criada companhia, Jean-Luc Lagarce prepara uma *maîtrise* (espécie de monografia de conclusão de curso) tendo como tema as relações entre poder e teatro – *Théâtre et Pouvoir en Occident* [*Teatro e poder no Ocidente*], que ele redige em 1979 e defende em 1980. Esse texto é, como lembra Bruno Tackels, mais um ensaio do que uma monografia²⁹: ambicioso, mas com um objetivo preciso³⁰ (delimitar os pontos de contato entre poder e algumas manifestações teatrais no Ocidente), nele Lagarce levanta questões e desenvolve reflexões cujos ecos ouviremos, mais tarde, em sua obra teatral (poderíamos vê-lo como uma espécie de programa no qual alguns dos pressupostos do trabalho do autor são, de certa forma, explicitados).

La Roulotte começa, então, a dar seus primeiros passos e, logo de início, destaca-se no panorama artístico da região devido à seriedade e alta qualidade artística de seu trabalho, constituindo-se como um “caso à parte³¹”. Um ano após terem se reunido, inscrevem-se no circuito *off* do *Festival d’Avignon*³² procurando obter ali

Capítulo XXVIII, pp.379-389).

²⁸ Jean Vilar (1912-1971) foi um dos maiores atores e diretores de teatro da França, tendo também sido o criador do *Théâtre populaire* na década de 1950, e do *Festival d’Avignon* (1947), deixando a direção deste apenas quando morre, em 1971. Em 1940 ele junta-se ao *Théâtre de la Roulotte* (“Teatro da caravana”, uma companhia itinerante, que viajava pela França fazendo apresentações em pequenos teatros e mesmo na rua) de André Clavé, outro ator importante no panorama do teatro francês.

²⁹ Jean-Luc Lagarce. *Théâtre et pouvoir en Occident* [1980]. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000.

³⁰ *Idem*, p.15. “[...] On se contentera d’une approche partielle... des différents points pouvant permettre une meilleure compréhension des deux concepts, et cela par l’étude des liens qui semblent les unir [...]”/“[...] Nós nos contentaremos com uma abordagem parcial... dos diferentes pontos que podem permitir uma melhor compreensão dos dois conceitos [teatro e poder], e isto através do estudo dos elos que parecem uni-los [...]”.

³¹ Jean-Pierre Thibaudat. *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*: Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.33. “[...] La Roulotte détonne parmi des groupes, souvent marqués par le travail de Grotowski [...] Bref, la Roulotte fait déjà bande à part [...]”.

³² Fundado em 1947 por Jean Vilar durante uma exposição de arte moderna realizada por Christian Zervos e René Char na cidade de Avignon, no sul da França, o *Festival d’Avignon* é um dos maiores e mais importantes festivais internacionais de teatro do mundo. Trazendo a cada ano companhias de todo o planeta que se apresentam em diversos lugares dessa pequena cidade, o evento é formado por dois circuitos paralelos que funcionam concomitantemente: o chamado *in*, circuito oficial, que normalmente abriga grandes companhias e encenadores consagrados e que tem como principal espaço de apresentação a *Cours du Palais des Papes*; e o circuito *off*, companhias menores ou desconhecidas e que apresentam-se nas ruas ou em pequenas casas transformadas em teatros na ocasião do evento.

alguma visibilidade. Em 1981 a companhia (composta por Sylvie Combet, Mireille Herbstmeyer, Pierre Simon, Sylvie Simon e Marie-Odile Mauchamp, agregando François Berreur no ano seguinte) profissionaliza-se e com isso Jean-Luc Lagarce torna-se um “homem de teatro”, assumindo o papel de diretor criativo e administrador – função que ele desempenharia até a extinção da companhia, um ano após seu falecimento.

Os jovens atores veem-se diante de um problema logo no momento seguinte à criação da trupe: o que encenar? Havia a necessidade de encontrar textos que representassem e expressassem as intenções artísticas do recém-criado grupo; entretanto, a dificuldade tornava-se premente, pois a questão que eles se colocavam – a questão de Lagarce, sobretudo – era a de como produzir um teatro efetivamente contemporâneo. Como lançar-se no terreno da literatura dramática tendo em vista as transformações que ela sofre com os questionamentos impostos a esse gênero depois das obras de Tchekhov, Ionesco, Beckett entre outros autores³³. Como – e o que isso representava – escrever depois deles?

Esses impasses norteariam o olhar do futuro dramaturgo: ao colocar os passos de *la Roulotte* no caminho dos paradigmas suscitados por esses grandes nomes da dramaturgia contemporânea, Lagarce inscreve seu trabalho num terreno árido e tortuoso, pois eles haviam colocado “em xeque a escrita teatral fundada na *mimesis* e numa lógica racional das ações humanas³⁴”. “Esses autores”, completa Lagarce numa posterior entrevista de rádio, “desempenharam um papel importante por suas tentativas de desestruturação [dos paradigmas teatrais tradicionais]”; mas ainda é “preciso ultrapassar isso [...]. passar a outra coisa³⁵”. E dessa forma, ele revela a alguns integrantes do grupo que tinha “algumas coisas escritas³⁶”, tornando-se logo em seguida também o autor de *la Roulotte*: a seus colegas ele apresenta duas peças – *La Bonne de chez Ducatel* e *Erreur de construction* [*Erro de construção*], ambas escritas em 1977,

³³ Jean-Pierre Thibaudat. *Parcours de Jean-Luc Lagarce* in www.lagarce.net/auteur/biographie (Consulta em 12/10/2008).

³⁴ Jean-Pierre Ryngaert. “Le théâtre et la mise en scène au XX^{ème} siècle” in *Histoire de la France littéraire*. Paris: Quadrige/PUF, 2006, p.205 “[...] Ce travail de sape [...] met en cause l’écriture théâtrale fondée sur la *mimesis* et sur une logique rationnelle des actions humaines [...]”.

³⁵ Jean-Luc Lagarce *apud* Mateusz Borowski e Malgorzata Sugiera. “Non, ça ne se passe pas là, devant moi” in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.77. “[...] Les auteurs du courant dit ‘absurde’ des années 1950 [...] ont joué un rôle important par leurs tentatives de déstructuration [...] Mais il fallait ensuite dépasser cela [...] Passer à autre chose [...]”.

³⁶ *Idem, ibidem*.

textos que possuem uma clara relação com a escrita dramaturgica do chamado “teatro do absurdo³⁷”, especialmente com a obra de Eugène Ionesco, como veremos adiante.

Assim inicia-se a trajetória dessa caravana de saltimbancos, mas especialmente a aventura de uma escrita virtuosa, refinada, sinuosa e reiterativa, que surpreende pela força, mas que levaria ainda um certo tempo para ser aceita e apreciada. Alternando grandes sucessos e fracassos dolorosos em seus quase vinte anos de existência, a *Théâtre de la Roulotte* encenou mais de trinta peças, apresentando um repertório variado, trabalhando desde tragédias gregas clássicas a adaptações de obras do século XVIII, além de montagens de textos contemporâneos. No currículo do grupo, entretanto, mais da metade das peças encenadas são de autoria de Jean-Luc Lagarce.

Essa trupe bisontina excursionou por toda França, encenando também em diversos países europeus (Inglaterra, Países Baixos, Espanha, Alemanha), sendo responsável por alguns momentos memoráveis, como a encenação da peça *La Cantatrice chauve* [*A Cantora careca*] de Eugène Ionesco, levada aos palcos pelo grupo em 1991 e da qual o canal de TV franco-alemão *Arte*, dado o sucesso do espetáculo, produziu uma versão em DVD em 2007.

Alguns meses após o falecimento de seu diretor criativo, *la Roulotte* não teve outra alternativa senão encerrar suas atividades³⁸. As rodas da caravana infelizmente não tinham mais condições de prosseguir e pararam por ali; as palavras daquele que a conduzira por quase duas décadas, entretanto, ainda iriam um pouco mais longe.

1.1.2. Traços de um percurso: itinerário

Ainda que em Besançon Jean-Luc Lagarce fosse alguém relativamente conhecido pelos profissionais da área teatral e seu trabalho já viesse sendo notado pelo público, ele vislumbrava a possibilidade de expandir essas “fronteiras” e fazer sua obra ser vista alhures – em Paris principalmente, parâmetro e “eterno árbitro do talento³⁹” na França. Dois anos após o aparecimento de sua peça de estreia (*La Bonne de chez*

³⁷ Mais à frente, no subitem 1.2.2. *Século XX: momento de ruptura ou um novo teatro* (pp.45-48) retomaremos essa relação entre as peças inaugurais de Lagarce e sua relação com o dito “teatro do absurdo”.

³⁸ Jean-Pierre Thibaudat. *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*: Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.359 “[...] Como o ministério da Cultura não havia renovado [a] subvenção [da companhia] para o ano seguinte, ela viu-se obrigada a declarar falência em 11 de julho de 1996 [...]”/ “[...] Comme le ministère de la Culture n’avait pas renouvelé sa subvention pour l’année suivante, le bilan a été déposé le 11 juillet 1996 [...]”.

Ducatel) Lagarce, então com 22 anos, finalmente surge na cena da cidade-luz: *Carthage, encore* [*Cartago, mais uma vez*] (escrita em 1979) é selecionada pela equipe do *Théâtre Ouvert*⁴⁰ e escolhida para ser publicada e transmitida pela Rádio France Culture em Paris, entrando para o *Nouveau Répertoire Dramatique*.

Um dos principais veículos de difusão e divulgação da nova dramaturgia francesa desde os anos 1970, *Théâtre Ouvert* (dirigido pelo casal Lucien e Micheline Attoun) permitira a muitos jovens escritores terem seus trabalhos apresentados e encenados nos núcleos teatrais mais importantes da França, fora de suas regiões de origem – e Lagarce fora apenas um deles. Os elos entre os diretores da instituição e do dramaturgo de Besançon a partir dessa experiência inicial iriam estreitar-se ao longo dos anos, e muitas obras do escritor teriam um destino semelhante ao de *Carthage, encore*, sendo igualmente transmitidas pela *France Culture: La Place de l'autre* [*O lugar do outro*] (1980), *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale* [*Viagem de Madame Knipper rumo à Prússia Ocidental*] (1980), *Les Serviteurs* [*Os Serviçais*] (1981), *Noce* [*Boda*] (1982), apenas para nos atermos a algumas obras do início da carreira, já que no total doze textos foram transmitidos radiofonicamente, praticamente um por ano até 1995. Fato é que um princípio de reconhecimento começa a se esboçar, e o nome de Lagarce passa a circular no meio teatral parisiense no início da década de 1980.

Trabalhador obstinado e escritor disciplinado (“talvez devido a suas origens protestantes⁴¹”, dizia ele), Jean-Luc Lagarce envia, a cada ano, ao menos dois manuscritos ao casal Attoun, submetendo-os ao conselho deliberativo da equipe do *Théâtre Ouvert* – é inegável que ele se destacava ao menos por sua persistência. Três anos após ter escrito sua primeira peça, o jovem receberia uma excelente notícia: *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale*, após uma bem-sucedida leitura dramática, havia sido escolhida para ser representada na Comédie Française em Paris,

³⁹ Jean-Pierre Ryngaert. “Le théâtre et la mise en scène au XX^{ème} siècle” in *Histoire de la France littéraire*. Paris: Quadrige/PUF, 2006, p.187. “[...] la capitale, éternelle arbitre du talent [...]”.

⁴⁰ Criado em 1971 durante o Festival d’Avignon, *Théâtre Ouvert* era uma instituição dirigida por Lucien e Micheline Attoun, cujo intuito era dar visibilidade à produção teatral contemporânea, oferecendo apoio e incentivo aos novos dramaturgos. Vários jovens talentos foram revelados por intermédio dessa iniciativa, dentre os quais Bernard-Marie Koltès, Armando Llamas, Eugène Durif, Noëlle Renaude entre outros. A dinâmica de funcionamento era bem simples: os autores enviavam suas obras para a instituição; estas eram lidas e avaliadas por uma banca de especialistas e, se selecionadas, publicadas em forma de tapuscrito, ou colocadas à disposição de diretores (muitos deles de renome como Patrice Chéreau e Jean-Claude Fall) para que eles pudessem realizar leituras dramáticas (que seriam em seguida transmitidas pelo programa *Nouveau Répertoire Dramatique* na rádio *France Culture*) ou proceder a encenações em diferentes teatros da cidade de Paris. Para informações mais detalhadas a respeito das atuais atividades da instituição, conferir <http://www.theatre-ouvert.net> (Consulta em 22/09/2008).

⁴¹ Jean-Luc Lagarce. *Journal I 1977-1990*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.324.

tendo como diretor da montagem Jean-Claude Fall: ele torna-se, na ocasião, o autor mais jovem a ser encenado no *Théâtre Petit Odéon*⁴².

Na peça, sete personagens (três homens, duas mulheres e outras duas personagens mudas, que tanto podem ser homens ou mulheres) encontram-se num palco vazio de um teatro. “A errância os reúne, eles estão fugindo de um país devastado pela guerra⁴³”. Estranhamente, nenhuma das mulheres presentes no palco leva o nome da atriz que dá título à peça:

PERSONAGENS

A., *uma mulher*

B., *uma mulher*

C., *um homem*

D., *um homem*

E., *um homem*

F., *empregado, mudo, homem ou mulher*

G., *empregado mudo, homem ou mulher*

À semelhança de *La Cantatrice chauve* de Ionesco, Olga Knipper figura no título, mas não está presente em cena. Quer dizer: não temos certeza se ela está ali ou não, pois as personagens falam de M^{me} Knipper, e é até possível que uma das mulheres ou seja a própria, ou se faça passar por ela. Como não há traços fortes na nomeação de cada uma delas, esse apagamento das personalidades já traz à tona o que ele deseja realmente pôr em cena: aquilo que elas dizem. Potencialmente, A. e B. podem apresentar-se como Olga Knipper, mas só poderão efetivamente tornar-se Knipper *através de suas falas*. Ei-nos já diante de “uma arte do deslize, em que tudo se esquiva⁴⁴”, e que veremos aprimorar-se com o passar dos anos sob a pena de Lagarce. Atentemos aí também para a condição das personagens, que estão fugindo, pois a fuga e pessoas em lugares devastados são dois assuntos que voltarão frequentemente em suas obras.

Se a felicidade pelo reconhecimento em Paris é grande, a tristeza em decorrência de uma certa incompreensão por parte dos especialistas não tarda em chegar: a crítica (ou ao menos uma parte dela) não fora muito acolhedora, e a bela homenagem que a peça fazia à grande atriz e esposa de Anton Tchékhov não fora bem recebida. Para alguns jornalistas o autor havia “deixado algumas facilidades em seu texto, alguns

⁴² Jean-Pierre Thibaudat. *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*: Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.75.

⁴³ *Idem*, p.73. “[...] L’errance les réunit, ils fuient un pays dévasté par la guerre [...]”.

⁴⁴ *Idem, ibidem*. “[...] Un art du glissement, où tout se dérobe [...]”.

efeitos de escrita⁴⁵”, algo que, segundo esses críticos, ele “emprestava” de escritoras como Marguerite Duras ou Nathalie Sarraute⁴⁶, opinião desfavorável que iria a cada vez tornando-se mais dura e virulenta, e marcaria o início de uma relação nada positiva com os “especialistas” – algo que, aliás, acompanharia o escritor ao longo de toda sua vida.

Passado esse momento de relativo sucesso, Lagarce retoma suas atividades e passa a escrever abundantemente. Os anos 1980, sobretudo, foram para ele um momento de criação intensiva, e em virtude de certa visibilidade no meio teatral – na época ele havia começado a se dividir entre Besançon (cidade na qual *la Roulotte* estava sediada) e Paris –, produzindo num ritmo impressionante.

Em 1983, após a montagem de *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale*, uma nova peça é transmitida pela rádio e publicada por *Théâtre Ouvert*, além de ser encenada em Besançon sob a direção do próprio Lagarce: *Vagues souvenirs de l'année de la peste* [*Vagas lembranças do ano da peste*] (escrita em 1982), obra baseada no *Diário do ano da peste* de Daniel Defoe. A peça traz novamente personagens errantes: três homens e cinco mulheres que retornam a Londres depois de terem fugido dali, em decorrência de uma epidemia que assolara e destruíra tudo na cidade. Num mundo corroído pela peste, o que lhes resta, então, é fazer o que praticamente todas as personagens de Lagarce fazem: “*contam o que viveram e tentam viver, com dificuldade, juntos na catástrofe*⁴⁷”. Essa forma de fazer as personagens procederem já podia ser encontrada em *Carthage, encore*, escrita três anos antes, o que leva a crer que o escritor vai paulatinamente delineando uma constelação de temas que serão amplamente revisitados e trabalhados nos anos posteriores. Essas pessoas vagando num mundo arruinado, o retorno a um lugar de origem devastado e o ato de contar o que se viveu como única alternativa possível a um quadro tão desolador são próprias da escrita de Jean-Luc Lagarce.

Nesse mesmo ano são lançadas outras duas peças: *Histoire d'amour – repérages* [*História de amor – referências*] e *Hollywood* [*Hollywood*]. A primeira – que terá uma

⁴⁵ Jean-Pierre Thibaudat. *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*: Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.74. “[...] Jean-Luc Lagarce est jeune, vingt-quatre ans. Il a laissé dans son texte quelques facilités, quelques effets d'écriture [...]”.

⁴⁶ Marguerite Duras (1914-1996) e Nathalie Sarraute (1900-1999) foram duas das maiores escritoras francesas do século XX, tendo igualmente sido dois dos principais expoentes de um movimento literário surgido nos anos 1950 conhecido como *Nouveau Roman*, designação aplicada a um conjunto de romances franceses publicados no pós-guerra. “[...] O termo é, sobretudo, da responsabilidade dos jornalistas, que tiveram que encontrar uma designação acessível [...] à renovação romanesca ocorrida no panorama da literatura francesa da década de 1950 [...]. Roland Barthes, num texto de 1958, *Não há escola Robbe Grillet*, demonstra a dissimelhança entre os romances dos autores agrupados sob essa insígnia [...]” in *Dicionário de termos literários* (<http://www.edtl.com.pt/> Consulta em 15/05/2011).

⁴⁷ Ver http://www.lagarce.net/oeuvre/detail_texte/idtexte/466 (Consulta em 22/12/2010).

segunda versão em 1990 – é uma das últimas peças em que Lagarce atuará como ator. Redigida em homenagem a Mireille Herbstmeyer e François Berreur (seus grandes amigos e companheiros inseparáveis da *Théâtre de la Roulotte*), trata-se da história de um casal que encontra um outro homem, com quem eles tiveram uma história em comum no passado. Os dois haviam partido, desaparecido, e àquele que ficara sozinho restaram apenas suas próprias lembranças. O homem que permanece, então, começa a relembrar o passado: no dia em que o reencontro entre os três ocorre, ele narra sua história, fala de sua espera, diz aquilo de que se lembra – ou o que ele *pensa ter acontecido*:

[...] O PRIMEIRO HOMEM. – E depois, em seguida, a gente se encontra.

Estamos mais velhos agora do que quando nos deixamos uns aos outros. Muitos anos, é possível, muitos anos se passaram, ou ainda, eu não sei, alguns meses, algumas semanas, nada além disso, mas um tempo bastante longo, um tempo que foi muito importante, alguns meses, algumas semanas que me pareceram anos, longos anos.

A gente se reencontra.

Alguém, um de nós, conta a história⁴⁸.

O incerto, o vago, a dúvida, o hipotético: deparamo-nos mais uma vez com essa arte do indeterminado – nem preto nem branco, mas cinza – que Lagarce iria burilando através dos anos. Na segunda versão que essa obra terá em 1990, os deslizamentos de sentido e a imprecisão são ainda mais patentes. Aqui podemos vislumbrar também as idas e vindas insistentes de frases e palavras no decorrer de uma mesma fala, quebras e fraturas no discurso que caracterizam uma dicção peculiar que Lagarce impõe a todas as suas personagens e na qual reside, como procuraremos explicitar posteriormente⁴⁹, toda uma nova maneira de escrever para o teatro.

Hollywood, por sua vez, é uma peça em que “todos partilham a mesma espera”. Baseada em livros de Scott Fitzgerald e tendo como pano de fundo o mundo do cinema e da literatura norte-americanos dos anos 1950, a peça mistura personagens de romance e pessoas reais, deixando em suspenso uma pergunta: eles (Zelda Fitzgerald, Dorothy Parker ou Simons entre outros) não poderiam eles mesmos desempenhar seu próprio

⁴⁸ Jean-Luc Lagarce. “Histoire d’amour (repérages)” in *Théâtre complet – volume II*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.138. “[...] LE PREMIER HOMME. – Et puis, ensuite, on se retrouve. Nous sommes plus âgés maintenant que lorsque nous nous sommes quittés. Plusieurs années, c’est possible, plusieurs années se sont écoulées, ou encore, je ne sais pas, quelques mois, quelques semaines, rien que cela, mais un temps bien long, un temps qui fut très important, quelques mois, quelques semaines qui me parurent des années, de longues années. On se retrouve. Quelqu’un, l’un d’entre nous, raconte l’histoire [...]”.

⁴⁹ Conferir Capítulo II – *Repetição, performatividade, texto* (pp.62-112).

personagem, interpretar sua própria história? Lagarce, que também dirige a peça em 1985, define-a assim:

[...] Isso se passa em Hollywood [...] na ocasião de uma recepção, durante os anos loucos, entre as duas guerras, enquanto a Europa dava asas à imaginação e sonhava com a América, para ter menos medo. Imiscuimo-nos na intimidade de três casais: os bem-nascidos e seu cinismo, os imigrantes e suas fantasias, as classes trabalhadoras e suas esperanças... Todos partilham a mesma espera: o famoso objetivo, o sucesso...⁵⁰.

A montagem contou na época com a participação do grande ator franco-chileno Daniel Emilfork e, como não poderia deixar de ser (assim como em *Histoire d'amour – repérages*), traria os mesmos seres que contam, narram o “tempo [...] que os conduziu até ali, essa calma na história do Mundo⁵¹”.

Os anos seguintes testemunham uma produção ainda mais surpreendente: vêm a público *Retour à la citadelle* [*Retorno à cidadela*] e *Les Orphelins* [*Os Órfãos*], em 1984; *Exercice de la raison* [*Exercício da razão*] e *De Saxe, roman* [*De Saxe, romance*] (encenada em Paris e que fora um “fracasso total”, o que marcaria profundamente o autor), em 1985; *La Photographie* [*A Fotografia*], em 1986; *Derniers remords avant l'oubli* [*Últimos remorsos antes do esquecimento*], em 1987, e *Les Prétendants* [*Os Pretendentes*] e *Music-hall* em 1989. O repertório da *Théâtre de la Roulotte* também incluiria algumas adaptações, especialmente de textos clássicos, pois ao lado das montagens de textos autógrafos Lagarce alternava encenações de obras de outros escritores.

Dentre as adaptações do início da carreira, destaca-se uma montagem teatral da *Odisseia*, que futuramente seria intitulada de *Elles disent... l'Odyssee* [*Elas dizem... a Odisseia*] (1979). O próprio título (que diz muito sobre o próprio procedimento de escrita dramaturgical de Jean-Luc Lagarce) já se revela intrigante, pois desloca de antemão a ação para o dito. Versão original e inovadora da obra de Homero, nessa montagem em vez de acompanharmos as aventuras e desventuras de Ulisses em sua viagem de volta a seu país natal, Ítaca (saqueada e vilipendiada desde o seu

⁵⁰ Jean-Luc Lagarce. “Hollywood” in <http://www.lagarce.net> (Consulta em 15/12/2010). “[...] Cela se passe à Hollywood, sa banlieue, ou sur le bateau qui y conduit. Cela se passe du soir au matin lors d’une réception durant les années folles, entre deux guerres, lorsque l’Europe se faisait son cinéma et rêvait de l’Amérique pour avoir moins peur. On s’immisce dans l’intimité de trois couples: les nantis et leur cynisme, les immigrés et leurs fantasmes, les classes laborieuses et leurs espoirs... Tous partagent la même attente: le fameux but, la réussite, tout ça... [...]”.

⁵¹ *Idem, ibidem*. “[...] Ils racontent tout ce temps, ces vingt années qui les conduisirent là, cette accalmie dans l’histoire du Monde, ces vingt années décisives où la scène décide, les rencontres et les séparations, ils rejouent les scènes, en vivent d’autres, construction en puzzle, portrait de groupe [...]”.

desaparecimento), Lagarce faz as mulheres que passaram pela vida do “herói dos mil ardis” – Penélope, Circe, Calipso e Nausícaa – *narrarem*, dizerem em coro, a solidão e a tristeza decorrentes da ausência do homem amado. No programa da peça, encenada no *Atelier du marché* em maio de 1979, o dramaturgo escreve:

[...] Uma “história de lentidão”... Lentidão da vida passada na espera; elas dizem a solidão, elas dizem a ausência. Ulisses amante, Ulisses esposo, Ulisses pai, Ulisses sempre ausente, ainda que baste estender o braço para alcançar seu corpo.

Para Calipso, para Circe, a passagem de Ulisses cria uma brecha na eternidade. A condição de imortal não permite, entretanto, mentir eternamente: a felicidade não esteve ali. Ela “poderia ter estado”, somente...

Penélope esgota-se esperando um retorno que, talvez, acontecerá muito tarde para ela – que já aconteceria muito tarde...

Esperando esses dias, Ulisses deixa para cada mulher que ele abandona um fardo de solidão irreversível e espera irracional. Nausícaa para além dos mares e para além dos anos que a separam de Penélope, viverá daí por diante com o mesmo ritmo que ela.

Ulisses olha as ondas e talvez sinta falta dos seus, de sua terra... talvez, ele até mesmo deseje conhecer seu filho um dia.

A vida, aqui e ali, ora se torna lânguida, ora se torna ofegante, após a passagem de Ulisses, na espera de Ulisses.

A vida se dispersa, se dissolve lentamente, bem lentamente.

A vida vagarosamente se imobiliza.

Homens, mulheres, estreitam-se por tanto esperar, a vida se suspende, o tempo bate, o mar brilha, o tempo bate, o tempo bate, o tempo...⁵²

A passagem de Ulisses instaura outra temporalidade e abre uma fenda, “uma brecha na eternidade”. Praticamente todos os temas que o autor trabalharia ao longo de sua vida encontram-se na apresentação de *Elles disent... l’Odysée*: a espera, a solidão e angústia daqueles que esperam (ou perderam suas vidas esperando), vidas que lentamente se imobilizam, a ausência (ou o retorno) de um ente querido, a volta ao lugar de origem, enfim, tudo aparentemente já estava ali. Nessa adaptação do começo de sua carreira encontramos o embrião de diversas peças que Jean-Luc Lagarce escreveria

⁵² Jean-Pierre Thibaudat. *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*: Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.38 “[...] Une « histoire de lenteur... Lenteur de la vie passée dans l’attente ; elles disent la solitude, elles disent l’absence. Ulysse amant, Ulysse époux, Ulysse père, Ulysse toujours absent même qu’il suffit de tendre le bras pour atteindre son corps. Pour Calypso, pour Circé, le passage d’Ulysse crée une brèche dans l’éternité. La condition d’immortelle ne permet cependant pas de se mentir éternellement : le bonheur n’a pas été. Il « aurait pu être », seulement... Pénélope s’épuise à espérer un retour qui peut-être surviendra trop tard pour elle – qui déjà surviendrait trop tard... En attendant ces jours, Ulysse abandonne à chaque femme qu’il quitte un fardeau d’irréversible solitude et d’attente irraisonnée. Nausicaa, par-delà les mers et par-delà les années qui la séparent de Pénélope, vivra désormais du même rythme que celle-ci. Ulysse regarde les flots et regrette peut-être les siens, sa terre... peut-être même souhaite-t-il connaître un jour son fils. La vie, ici et là, tantôt s’alanguit, tantôt s’essouffle après le passage d’Ulysse, dans l’attente d’Ulysse. La vie se disperse, se dissout lentement, très lentement. La vie doucement s’immobilise. Des hommes, des femmes se rétrécissent de trop attendre, la vie se suspend, le temps bat, la mer brille, le temps bat, le temps... [...]”.

posteriormente, como *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* [Estava em minha casa e esperava que a chuva viesse], *Juste la fin du monde* [Apenas o fim do mundo] e *Le pays lointain* [O país longínquo]. Ali também já está presente a imagem do “mar que brilha” e “o tempo que bate”, mas que não passa (elementos fulcrais em *Carthage, encore*), além, da evocação de uma “vida que se dispersa”, que “se dissolve lentamente” e que “vagarosamente se imobiliza”, que é basicamente o que acompanharemos no decorrer de todas as histórias criadas pelo autor.

Em 1982, la Roulotte encena *Phèdre* [Fedra], a partir do célebre texto de Jean Racine. Não trabalhando com o texto em sua integralidade (algumas falas são suprimidas, outras encurtadas), a proposta da montagem consiste basicamente em, diz o dramaturgo em carta enviada a um amigo, realizar uma encenação “simples e límpida⁵³” e, a partir daí, Lagarce centra a fábula na *rememoração* de Fedra e Enone. A montagem é um sucesso de público: a crítica e as instituições locais acolhem efusivamente o espetáculo⁵⁴ – *Phèdre* tivera tanto êxito que se transformou no primeiro espetáculo da companhia que viaja a França.

A escolha do *chef-d'œuvre* de Racine, aliás, mostra muito claramente a forma como Lagarce estrutura sua poética. Ele havia lido a análise de Roland Barthes a respeito do teatro de Racine (*Sur Racine* [Sobre Racine], publicado em 1963), na qual Barthes chama a atenção para *o estatuto primordial que a fala* adquire no teatro daquele autor: “na tragédia de Racine”, diz ele, “não se morre nunca porque se fala sempre⁵⁵”. E o crítico prossegue: “o desafio trágico é aqui muito menos o sentido da fala do que *sua aparição*, muito menos o amor de Fedra do que sua confissão⁵⁶”. E essa fala que “aparece”, que emerge no palco e à qual Barthes refere-se ao tratar do tragediógrafo clássico francês, é posta em cena de uma maneira extremamente peculiar por Lagarce: através de lembranças, longas digressões e réplicas nas quais, se há trocas verbais, elas ocorrem de uma maneira muito enviesada. A observação do autor de *Sur Racine* certamente não passou incógnita pelo crivo de Lagarce, sobretudo porque o que basicamente as personagens fazem nessa adaptação de um dos textos mais importantes do teatro francês é confessar, recordar e recontar o seu passado:

⁵³ Jean-Pierre Thibaudat. *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*: Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.92. “[...] J’ai plus envie que je pensais de réaliser une chose belle et claire. C’est le but de mon travail: ‘simple et limpide’ [...]”.

⁵⁴ *Idem*, p.93.

⁵⁵ Roland Barthes. “Sur Racine [1963]” in *Œuvres complètes (volume II)*. Paris, Seuil, 2002, p.61. “[...] dans la tragédie on ne meurt jamais parce qu’on parle toujours [...]”.

⁵⁶ *Idem, ibidem*, grifos meus. “[...] car l’enjeu tragique est ici beaucoup moins le sens de la parole que son apparition, beaucoup moins l’amour de Phèdre que son aveu [...]”.

[...] Lagarce descentra duplamente a tragédia. Por um lado estão as duas personagens Enone e Fedra, que revivem sua história e apropriam-se dos outros papéis [...] mas, por outro lado, elas parecem mortas, ou melhor, elas *rememoram a peça*, Lagarce opta pela ambiguidade que é seu registro⁵⁷.

Esse constante *relembra*r estará igualmente presente nas falas das cinco mulheres de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*; é também ele que impulsiona a fala das três personagens de *Histoire d'amour* (seja na versão de 1983 ou na de 1990), da personagem *La Fille [A Moça]* em *Music-hall*, ou Louis em *Juste la fin du monde*; e é igualmente isso o que permite a todos aqueles “famosos” de *Hollywood* tomarem a palavra. Enfim: é isso que faz praticamente todas as personagens lagarcianas criarem coragem de romper o silêncio e manifestarem-se. Para estar vivas, elas precisam falar, contar o “Mundo”, recontá-lo, corrigir o que disseram, redizer, lembrar-se mais uma vez, infinitamente – numa busca de mostrar as coisas exatamente como elas aconteceram (ou não).

Em 1984, é um texto do século XVIII que a companhia de Besançon leva aos palcos: *Égaréments du cœur et de l'esprit [Desvarios do coração e do espírito]* (1736), de Crébillon Fils, com François Berreur e Mireille Herbstmeyer no elenco. À moda dos diálogos filosóficos do Século das Luzes, o texto narra as peripécias amorosas de um jovem, M. de Meilcour, com uma mulher mais velha e experiente, a marquesa de Lursay. Por intermédio de diálogos longos e bem construídos, somos levados a acompanhar uma disputa verbal intensa: o rapaz insufla energia e confere novos significados à vida da marquesa e ela, em contrapartida, ensina-o a amar. Lagarce introduz mudanças na estrutura da obra de Crébillon: ao adaptá-la para o teatro, ele suprime todas as personagens que o livro continha, mantendo apenas as duas principais, M. de Meilcour e M^{me} de Lursay; os dois, aliás, perdem seus nomes tornando-se apenas “Ele” e “Ela”. Tal “minimalização” (que já podia ser encontrada em *Carthage, encore*, de 1977, *La Place de l'autre*, de 1980 e também em *Histoire d'amour*, de 1983) evidencia a reiteração de um procedimento com o qual nos depararemos em outros momentos: a redução das personalidades ao mínimo referente possível.

⁵⁷ Jean-Pierre Thibaudat. *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*: Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.92, grifos meus. “[...] Lagarce décentre doublement la tragédie. D’une part ce sont les personnages d’Enone et Phèdre qui revivent leur histoire et investissent les autres rôles... mais d’autre part, elles semblent être mortes ou bien elles se remémorent la pièce, Lagarce opte pour l’ambiguïté qui est son registre [...]”.

Em 1989, o dramaturgo descobre que é soropositivo e passa a ter uma saúde mais frágil e debilitada, o que altera drasticamente seu ritmo de vida e, nos anos 1990 seu volume de produção reduz-se sensivelmente. Se de 1980 a 1989 ele havia escrito dezesseis peças e realizado sete adaptações, a década de 1990 verá apenas oito obras virem a público: *Histoire d'amour (Derniers chapitres)* [*História de amor (Últimos capítulos)*] (1990), reescrita a partir da versão da mesma peça de 1983; *Juste la fin du monde* (1990) escrita em Berlim, no momento em que Lagarce havia sido contemplado com uma bolsa de estudos (*Villa Médicis hors des murs, Prix Léonard de Vinci*) e passara seis meses na Alemanha; *Nous, les héros* [*Nós, os heróis*] (1993), uma homenagem ao teatro e, sobretudo, a todos os atores e companheiros do *Théâtre de la Roulotte*; *Les règles du savoir-vivre dans la société moderne* [*As regras do saber-viver na sociedade moderna*] (1994), delicioso monólogo escrito a partir de um manual de bons modos do século XIX (*Manuel du savoir-vivre – Usages du monde* [*Manual do saber-viver – Usos do mundo*], de autoria da baronesa de Staff); *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (1994), peça encomendada pelo *Théâtre Ouvert* para a *rentrée* 1994-1995 e que fora, inclusive transformada em ópera depois de sua morte, e *Le pays lointain* (1995), último texto do dramaturgo. Além disso, há também a adaptação de *Lulu* [*Lulu*] (baseada em vários textos de Frank Wedekind), de 1995, finalizada dias antes de sua morte.

A essa imensa produção teatral, acrescentam-se diários (que foram divididos em dois volumes e publicados postumamente – *Journal I 1977-1990* [*Diário I 1977-1990*] e *Journal II 1990-1995* [*Diário II 1990-1995*] – em 2007 e 2008 respectivamente), dois libretos de ópera (*Turandot*, de 1981 e *Quichotte* [*Quixote*], de 1989), dois vídeos autobiográficos (*Journal vidéo* [*Diário em vídeo*] de 1992 e *Portrait* [*Retrato*] de 1993), um ensaio filosófico-teatral (*Théâtre et pouvoir en Occident*, de 1980), notas de encenação reunidas no volume *Traces incertaines* [*Traços incertos*], de 1995, três narrativas curtas (*Le bain* [*O banho*] e *L'apprentissage* [*A aprendizagem*], de 1993 e *Le voyage à la Haye* [*A viagem à Haia*], de 1994) além de alguns romances, que foram recusados pelas editoras e que não têm publicação até hoje.

O trabalho incessante de Lagarce não se restringiu apenas à escrita teatral, mas também à difusão da escrita dramática contemporânea e novos autores: em 1992 ele funda (com o auxílio de François Berreur) uma editora, a *Les Solitaires Intempestifs* [*Os Solitários Intempestivos*], na qual publicaria peças de jovens dramaturgos que encontravam dificuldades em obter visibilidade e difundir editorialmente seus trabalhos

(era, na ocasião, o problema de Olivier Py e Elizabeth Mazev, mas também algo que também havia ocorrido com ele durante sua vida⁵⁸). A editora é atualmente um dos grandes empreendimentos editoriais franceses na área de teatro, detentora de um catálogo de mais de 300 títulos, exportando para o mundo inteiro. Especializada em dramaturgia, ela publica desde obras teóricas a textos de jovens escritores. Certamente, esse feito realiza o projeto de “preservar os lugares da criação” tão almejado pelo dramaturgo, pois estabelece um importante espaço de difusão de pesquisas e talentos jovens, frequentemente desconhecidos no panorama do teatro francês atual.

Em 30 de setembro de 1995, aos 38 anos, Jean-Luc Lagarce morre, quinze dias depois de ter terminado sua última peça, *Le Pays Lointain*. Sua obra, contudo, permanece muito viva: hoje, dezesseis anos depois de seu falecimento, ele é um dos autores mais encenados na França, tendo inclusive entrado para o programa do *baccalauréat-théâtre* 2007-2008⁵⁹. Sua obra continua intempestiva (extemporânea); solitária, contudo (haja vista a quantidade de leitores e espectadores que encontra no mundo todo), certamente não está mais.

⁵⁸ François Berreur. “Historique” in *Les Solitaires Intempestifs (Maison d’édition)*. Besançon: <http://www.solitairesintempestifs.com/historique.html>. “[...] A escrita sendo o centro do trabalho de criação da companhia [Les Intempestifs, criada por Berreur, Lagarce e Herbstmeyer em 1992 e hoje dirigida por François Berreur] e esta não dispendo de um lugar para defender as escritas que pareciam inovadoras, é diante da constatação que a escrita de Olivier Py não encontrava editor que a decisão de passar ao ato e criar uma editora foi tomada: *Les Solitaires Intempestifs* [...]” / “[...] L’écrit étant le centre du travail de création de la compagnie et celle-ci ne disposant pas de lieu pour défendre des écritures qui semblaient novatrices, c’est devant le constat que l’écriture d’Olivier Py ne trouvait pas d’éditeur que la décision fut prise de passer à l’acte et de créer une maison d’édition: *Les Solitaires Intempestifs* [...]” (Consulta em 12/12/2010).

⁵⁹ O *baccalauréat* é o exame que permite aos alunos do ensino médio francês terem acesso à Universidade (algo semelhante ao nosso vestibular). Entrar para o repertório de autores estudados para esse exame, como se pode imaginar, é um motivo de reconhecimento e prestígio ímpar.

1.2. Tchékhev, Beckett e Ionesco: pontos de partida

“Ir novamente em direção a nossas fontes, aquilo que nos formou, nos construiu⁶⁰”.

(J.-L. Lagarce, *Dire ce refus de l'inquiétude*, 1994-1995).

Um dos autores mais importantes do século XIX, Anton Tchékhev (1860-1904) representa o limiar de uma nova forma de dramaturgia, cujas inovações modificam toda a produção teatral, sobretudo no século XX: “autores de prosa e dramaturgos, de uma maneira ou de outra, apoiam-se nas descobertas feitas por [ele]⁶¹”.

De Aristóteles a Hegel – incluindo-se por toda uma tradição que se formou a partir e que se manteve depois deles – a ideia da imitação de ações mediante à presença de pessoas que assumem caracteres e que agem diante de nós pareceu, por muito tempo, ter constituído a base daquilo que caracterizou a forma dramática. Nessa lógica em que tudo concorre para uma concentração no presente, o espaço, a ação e o tempo veem-se conjurados e intimamente ligados, tornando-se praticamente indissociáveis aí. Da boa articulação desses três elementos depende, segundo Aristóteles, um mito bem estruturado – isto é, um “belo ser vivente⁶²”, uno e total e no qual partes e todo encontrar-se-iam profundamente ordenados e intrinsecamente concatenados, assegurando-se dessa forma uma coerência interna e, por fim, a verossimilhança (que é o que está na base do efeito ilusório que o teatro cria).

Esse “ideal de completude orgânica” almejado pela forma dramática tal como postulado pelo autor da Poética, perdura ao longo dos séculos e acarreta uma série implicações no tratamento da ação, e sobretudo da temporalidade dentro do teatro. Para o filósofo grego, “a unidade de tempo é crucialmente importante [por] assegurar a unidade de ação como uma totalidade coerente⁶³”; e esta última é o elemento primordial do drama, pois para uma obra dramática tem como pressuposto elementar “a imitação de ações e de vida⁶⁴”.

⁶⁰ Jean-Luc Lagarce. “Dire ce refus de l'inquiétude [1994-1995]” in *Du luxe et de l'impuissance*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2004, p.41. “[...] Aller à nouveau vers nos sources, ce qui nous forma, nous construisit [...]”.

⁶¹ Peter Stein [2001] apud Priscilla Herrerias [2010]. “Chekhov makes one question his existence” in *International Conference a Word about Chekhov*. Moscou: Ministério da Cultura da Federação Russa; Departamento de Cultura da Cidade de Moscou, 2010, pp.80-81.

⁶² Aristóteles. *Poética*. São Paulo: Ed. Abril, 1985, p.449.

⁶³ Hans-Thies Lehmann. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p.323.

⁶⁴ Aristóteles. *Poética*. São Paulo: Ed. Abril, 1985, p.448.

Sob essa perspectiva, uma possível transformação do teatro precisaria necessariamente passar por novas maneiras de se abordar a ação e o tempo nos palcos, e é precisamente isso que a literatura dramática de fins do século XIX e início do XX presenciaria. A partir de 1880, observa Jean-Luc Lagarce, o discurso dramático começa a sofrer profundas alterações, e a arte teatral ia progressivamente encaminhando-se para o que ele chama de “encenação do homem em sua condição universal e intemporal⁶⁵”. Surgem naquele período autores em cujas obras teatrais inicia-se um gradativo questionamento dessa confluência do drama para o aqui e agora, a ponto de muitas das escritas da época derogarem o presente dramático em detrimento de outras maneiras de tratar o tempo, preferindo, por vezes, a narrativa à ação⁶⁶ em cena.

Em parte, essa atitude revela a afeição que os intelectuais e artistas vinham manifestando por aquele que seria então, na época, “o único gênero capaz de refletir mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade⁶⁷”: o romance. O século XIX erige-o como um “gênero maior”, cercado-o de prestígio, dada a quantidade de importantes escritores de romances que aparecem então (Zola, Stendhal, Hugo, Balzac apenas para citar rapidamente alguns) trazendo a público obras detentoras de “uma acuidade psicológica e social das mais notáveis⁶⁸”, além de fomentar e veicular inúmeros debates no âmago da sociedade. A arte teatral, em contrapartida – sobretudo com o sucesso do teatro de boulevard (de Scribe, de Sardou), do vaudeville, ou ainda do melodrama (de um Dumas fils), formas mais diretamente ligadas ao público burguês⁶⁹ e que começaram a atrair muitos públicos em meados do século XIX –, ainda se via relegada a um papel de entretenimento, de divertimento.

Por essa prolificidade e por estar constantemente em contato com temas diretamente ligados a questões de seu tempo, estabelecendo um diálogo ininterrupto com as diferentes esferas humanas e sociais do presente (a profusão de movimentos literários no período como realismo, naturalismo, simbolismo, entre outros, apenas

⁶⁵ Jean-Luc Lagarce. *Théâtre et pouvoir en Occident* : Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.141. “[...] après la Seconde Guerre mondiale [...] le théâtre va s’attacher à l’homme et à une thématique ‘méthaphysique’. Le discours dramatique se veut désormais détaché du contemporain [...]. Ils [Beckett, Ionesco et Genet] tentent une mise en scène de l’homme dans sa condition universelle et intemporelle [...]”.

⁶⁶ *Encyclopédie Universalis* (Version numérique). Paris: 2006. “[...] comme si elles préféraient décidément le récit à l’action [...]”.

⁶⁷ Priscilla Herrerias. “A poética dramática de Tchekhov: um olhar sobre os problemas de comunicação” (Dissertação de Mestrado). São Paulo: FFLCH-USP, 2010, p.58.

⁶⁸ *Encyclopédie Universalis* (Version numérique). Paris: 2006. “[...] le roman atteint, lui, à une acuité psychologique et sociale des plus remarquables [...]”.

⁶⁹ Alain Viala. *Le théâtre en France des origines à nos jours*: Paris, PUF, 1997, p.328. “[...] Burgueses vêm se divertir permanecendo ávidos pelas formas de espetáculo que os encantavam quando eles estavam construindo sua fortuna [...]”.

atesta isso), o romance passa a ser tomado como uma espécie de modelo para outros gêneros. Isso leva alguns romancistas a se interessarem também pelo teatro (Zola, Hugo, Dumas) e se questionarem como seria possível “transferir essas inegáveis qualidades [de uma] forma [o romance], [para outra], o drama, que [a priori] exclui[ria] a narração e só admit[iria] a ação⁷⁰”.

Essa controvérsia gera uma reflexão acerca do teatro e faz com que se desenvolva um outro tipo de expressão dramática, que incorpora elementos dos outros dois gêneros aristotélicos (a Lírica e a Épica). A partir daí vemos ocorrer progressivamente “uma ‘romantização’ em maior ou menor grau, de todos os outros gêneros, incluindo-se o dramático⁷¹”, e é nesse pano de fundo de transformação da literatura dramática que se inscreve o teatro de Anton Tchékhov.

Buscando produzir um teatro em consonância com a contemporaneidade, a obra teatral do escritor russo dá lugar a uma forma híbrida, na qual elementos épicos e líricos passam a conviver dentro da estrutura dramática⁷². Sem reconstituirmos todas as modificações que a obra de Anton Tchékhov empreende no cerne do drama moderno e do gênero teatral em si⁷³, limitamo-nos a ressaltar uma que, todavia, surge como uma novidade em grande parte das peças do dramaturgo (em *As Três irmãs*, *O Tio Vânia*, entre outras): as personagens passam de Tchékhov não mais a conversar em cena, mas a proceder a incontáveis digressões nas quais “refletem sobre sua[s] própria[s] vida[s], [e] perdem-se em suas lembranças⁷⁴”. Essa nova forma de agir em cena muda o estatuto da fala dentro do teatro, além de desencadear outra relação com o tempo no palco.

Peter Szondi em *Teoria do drama moderno* observa que ao realizarem essas digressões incontáveis, esses seres realizam uma “recusa à vida presente em favor da lembrança e da nostalgia, [uma] análise perene do próprio destino⁷⁵”, problematizando uma das características primordiais do próprio drama: o diálogo. Desviando-se do presente e rememorando seu passado, passam a não mais dialogar: elas até falam em cena, mas seu “diálogo não tem peso algum, é por assim dizer, a cor pálida de fundo do

⁷⁰ *Encyclopédie Universalis* (Version numérique). Paris: 2006. “[...] Mais comment transfuser ces indéniables qualités dans une forme, le drame, qui exclut la narration et n’admet que l’action [...]”.

⁷¹ Priscilla Herrerias. “A poética dramática de Tchékhov: um olhar sobre os problemas de comunicação” (Dissertação de Mestrado). São Paulo: FFLCH-USP, 2010, p.58.

⁷² *Idem ibidem*.

⁷³ Para essa finalidade, indicamos aqui além do clássico *Teoria do drama moderno* de Peter Szondi (São Paulo: Cosac&Naif, 2007), a dissertação de mestrado “A poética dramática de Tchékhov: um olhar sobre os problemas de comunicação” de Priscilla Herrerias (São Paulo: FFLCH-USP, 2010).

⁷⁴ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et pouvoir en Occident* [1980]. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.48.

⁷⁵ Peter Szondi. *Teoria do drama moderno* [1965] (Tradução de Pedro Sússekind). São Paulo: Cosac & Naif, 2001, p.31.

qual se destacam os monólogos debruados de réplicas, como manchas coloridas em que se condensa o sentido do todo⁷⁶”. Ao permanecerem refletindo e repassando suas lembranças, as personagens tchekhovianas recusam-se a agir, ficando paradas, estáticas, aguardando que algo ocorra ou que algum evento se produza, internalizando a ação (o conflito que esperávamos ver no palco passa para dentro das personagens) e permanecendo à espera de um acontecimento em cena. Essa recusa à ação externa e ao diálogo (“as duas mais importantes categorias formais do drama⁷⁷”) gera um estatismo, uma ausência de movimento que vai aos poucos forçando mudanças na estrutura do gênero, pois :

[...] a ação está ligada ao surgimento e à resolução das contradições e conflito entre as personagens e entre uma personagem e uma situação. É o desequilíbrio de um conflito que força a(s) personagem(ns) a agirem para resolver a contradição; porém sua ação (sua reação) trará outros conflitos e contradições. Esta dinâmica incessante cria o movimento da peça⁷⁸.

Essa postura com relação à ação e ao diálogo gera alterações significativas na estrutura dramática. Se o drama tradicional estabelece o diálogo como “a forma dramática por excelência⁷⁹” e como “veículo [através e no qual] se manifestam conflitos e vontades contrárias⁸⁰” no decorrer de uma peça, a partir de Tchekhov ele deixa de apresentar tais características. Como afirma Herrerias, nas obras do dramaturgo russo

[...] o diálogo passa a expressar, ou paradoxalmente camuflar, as angústias, sonhos e desejos de personagens isoladas em seus mundos interiores, inaptas a compreender e serem compreendidas, seres que se refugiam nas memórias do passado ou nas expectativas quanto ao futuro. A tríade que havia sustentado o gênero dramático rigoroso - ação, diálogo e tempo presente – é, nas peças de Tchekhov, abalada⁸¹.

Ao analisarmos o teatro de Jean-Luc Lagarce e perscrutarmos a maneira pela qual ele arquiteta seu universo, veremos que ele utiliza muitos procedimentos desenvolvidos no teatro tchekhoviano na fabricação de suas personagens e textos. Para Lagarce, Tchekhov é um divisor de águas: ele acreditava que a época contemporânea no

⁷⁶ *Idem*, p.50.

⁷⁷ *Idem*, p.49.

⁷⁸ Priscilla Herrerias. “A poética dramática de Tchekhov: um olhar sobre os problemas de comunicação” (Dissertação de Mestrado). São Paulo: FFLCH-USP, 2010, p.58

⁷⁹ *Idem* 77, p.31.

⁸⁰ *Idem*, *ibidem*

⁸¹ *Idem*, *ibidem*.

teatro iniciava-se justamente com a obra do dramaturgo russo⁸², dado que a produção de Anton Tchékhov estabelecia um momento de mudança significativa na arte teatral:

[...] Através da observação do contemporâneo, [Tchékhov define] com uma precisão espantosa os limites que sua sociedade está atingindo. A sensação da proximidade do acontecimento é o essencial de seu discurso. Ela substitui toda concepção ‘romanesca’ do teatro. A intriga desaparece em benefício de uma atmosfera, de um relato sensível dos movimentos profundos que animam a Rússia. A novidade desse teatro está no abandono, e de fato, no risco desse abandono, dos procedimentos dramáticos tradicionais⁸³.

Problematizando a noção de ação e colocando em xeque o diálogo tradicional, esse teatro alusivo e elíptico do final do XIX encena homens e mulheres que nada mais são do que “seres solitários, ébrios de lembranças, sonhadores do futuro⁸⁴”; em seus dramas todos “vivem sob o signo da renúncia [...] numa vida na lembrança e na utopia⁸⁵”. Essa descrição poderia perfeitamente ser transposta a todas aquelas figuras com os quais nos depararemos nos textos de Lagarce: são exatamente esses “sonhadores do futuro” que veremos nas quatro personagens de *Carthage*, encore e nas cinco mulheres de *J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne*: ora nostálgicas, ora sonhando com um porvir mais venturoso, “seu presente é pressionado pelo passado e pelo futuro, é um entretempo⁸⁶”, algo em suspenso, um interstício.

Não se trata, é sempre bom lembrar, de “influência” de um autor sobre o outro (dizer isso seria demasiado simplista); mas, antes, do reconhecimento de um problema colocado pela obra de Tchékhov, e que Lagarce não apenas enxerga, como também valoriza e transforma numa questão, ou melhor, num ponto de partida – limiar de onde sua obra começará a caminhar.

⁸² Jean-Pierre Thibaudat. *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.52. “[...] Après avoir balayé l’histoire du théâtre dans ses rapports au pouvoir [...] Lagarce en vient à l’époque contemporaine, celle qui commence avec le théâtre de Tchekhov [...]”.

⁸³ Jean-Luc Lagarce, op. cit., 2000, p.132. “[...] Par l’observation du contemporain, [Tchekhov définit] avec une précision étonnante les limites qu’est en train d’atteindre [sa] société. La sensation de laproximité de l’événement est l’essentiel de [son] discours. Elle se substitue à toute conception ‘romanesque’ du théâtre. L’intrigue disparaît au profit d’une atmosphère, d’un compte rendu sensible des mouvements profonds qui animent la Russie. La nouveauté de ce théâtre est dans l’abandon, et de fait, dans le risque de cet abandon, des procédés dramatiques coventionnels [...]”.

⁸⁴ Peter Szondi. *Teoria do drama moderno [1965]* (Tradução de Pedro Sússekind). São Paulo: Cosac & Naif, 2001, p.36.

⁸⁵ *Idem*, p.46.

⁸⁶ *Idem, ibidem*.

Em *Théâtre et pouvoir en Occident*, Jean-Luc Lagarce analisa e observa a obra do escritor russo, destacando características que são muito oportunas para a compreensão não apenas de Tchékhov, mas principalmente de sua própria poética:

[...] o tempo permanece em suspenso, e “a ação” relativa que sustentava a representação cessa como começou, sem que realmente algo excepcional tenha acontecido. (Haveria muito para se dizer sobre a esperança que governa inúmeras obras: trata-se de desejar que um acontecimento ocorra e de desesperar-se pelo fracasso deste ou daquele projeto. O teatro dá a imagem de uma espera de um movimento que romperá o estatismo das vidas: a encenação e o jogo dos atores devem, na verdade, dar conta dessa temática. As manifestações desta esperança e dessa vontade de um acontecimento são totalmente interiorizadas)⁸⁷.

Chega mesmo a ser surpreendente vê-lo discorrer a respeito de um “tempo em suspenso”, um “teatro à espera de um movimento que romperá o estatismo das vidas” com relação ao trabalho de outro dramaturgo, já que é praticamente essa a forma como ele tece suas próprias histórias. Por isso esse ensaio, redigido entre 1979 e 1980, faz as vezes de um programa, uma reflexão que prenuncia traços da obra de Lagarce, e que veríamos serem postas em prática alguns anos depois. É por isso, em parte, que Lagarce é chamado por alguns críticos de o “Tchékhov francês⁸⁸”.

As referências ao escritor russo não são apenas de ordem procedimentais e estruturais: na sinopse de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, escrita a pedido de Lucien Attoun, o diretor de la Roulotte diz: as cinco mulheres que encontramos em cena também poderiam chamar-se “[...] Olga, Macha, Irina e Natalia Ivanova, aquela de quem não se gosta, e a velha Anfissa, esgotada pelo labor. Todas as cinco olhando o vale que conduz a Moscou, e dilacerando-se pelo naufrágio atroz de um irmão com o terno muito largo⁸⁹”. É como se esse incipit “Estava em minha casa e

⁸⁷ Jean-Luc Lagarce. *Théâtre et pouvoir en Occident*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.132. “[...] Le temps reste en suspens, et « l'action » toute relative qui sous-tendait la représentation cesse comme elle a commencé, sans que vraiment grand-chose d'exceptionnel ait pu arriver. (Il y aurait beaucoup à dire sur l'espoir qui gouverne nombre d'œuvres: il s'agit de souhaiter qu'un événement arrive et de se désespérer de l'échec de tel ou tel projet. Le théâtre donne une image d'une atteinte d'un mouvement qui rompra le statisme des vies; la mise en scène et le jeu des comédiens doivent de fait rendre compte de cette thématique. Les manifestations de cette espérance et de cette volonté d'un événement sont toutes intériorisées.) [...]”.

⁸⁸ Cf. o artigo Jean-Luc Lagarce, notre Tchekhov de Marine Silber publicado no jornal *Le Monde* de 20/11/2007.

⁸⁹ Jean-Luc Lagarce. *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* [1994]. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 1997, p.65. “[...] [Elles pourraient] s'appeler aussi [...] Olga, Macha, Irina et Natalia Ivanova, celle-là qu'on n'aime pas, et la vieille Anfissa, épuisée par le labeur. Toutes les cinq à regarder la vallée qui conduit vers Moscou, et à se déchirer le naufrage un peu minable d'un frère au costume trop large”.

esperava que a chuva viesse”, proferido pela Primogênita em *J’étais dans ma maison j’attendais que la pluie vienne* ecoasse o “Hoje faz calor, as janelas estão abertas, mas ainda não apareceram brotos de bétulas”, frase inaugural proferida por Olga em *As Três Irmãs*.

As remissões à obra do autor de *O jardim das cerejeiras* aparecem até mesmo na escolha que o dramaturgo francês faz das personagens, como é o caso de *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale* em que, como vimos, Olga Knipper (atriz e esposa do escritor russo) é evocada já no título da peça. Além disso, nas adaptações a presença de Tchékhov também se faz sentir: *Les Solitaires Intempestifs* (peça encenada em 1992) não é nada mais do que uma colagem realizada a partir de *Peça sem nome* (1878) do escritor russo.

A desestabilização do drama moderno, da qual a obra de Tchékhov é um belo testemunho, age como mola propulsora da diversificação das escritas teatrais no século XX, diversificação da qual o trabalho de Lagarce é apenas um dos inúmeros exemplos, pois nesse período “o gênero teatral propriamente dito é violentamente golpeado, estende-se a formas muito diversas ou acolhe ao longo dos anos inovações tão arriscadas que se torna irreconhecível⁹⁰”. Falar do “teatro contemporâneo”, então, passa a ser tão impossível e anacrônico quanto falar da “arte contemporânea”, tamanha a diversidade de expressões teatrais e artísticas que vemos emergirem. Na França do pós-guerra, a arte teatral presenciaria um dos ataques mais virulentos de toda a sua história, e seus desdobramentos, de certa forma, nós já conhecemos: Samuel Beckett e Eugène Ionesco..

⁹⁰ Jean-Pierre Ryngaert. “Le théâtre et la mise en scène au XX^{ème} siècle” in *Histoire de la France littéraire*. Paris: Quadrige/PUF, 2006, p.193. “[...] [Au Xxème siècle] on assiste au contraire à un affaiblissement progressif, voire à la disparition des catégories, si bien qu’à la fin du siècle, bien des dramaturges déclarent simplement écrire des « textes » [...]”.

1.2.2. Século XX: momento de ruptura ou um novo teatro

“A história atua diante de nós. Nós somos o público. Os atores, no final, não agradecem ao público, que não os aplaude. Nós somos os atores. Nós atuamos na História – A grande⁹¹”.

(D.-G. Gabily, *Enfonçures*, 1993)

O advento da Segunda Guerra é também acompanhado por uma série de pesquisas teatrais que mudariam as concepções de espaço, dramaturgia e encenação no século XX. Se por um lado o Holocausto representara a materialização da perda total de sentido, por outro, no campo artístico, há uma proliferação de novas ideias e concepções raramente vista anteriormente. Os anos que sucederam 1939-1945 viram as artes tentarem reformular a experiência dolorosa da guerra, mas também buscar novas formas de expressão: “o dodecafonia na música, a *Nouvelle Vague* no cinema e o *Nouveau Roman* na literatura [assim como o teatro] buscam dizer de outra forma, mostrar de outra forma⁹²”.

Entre os anos 1940 e início dos 1950, o teatro francês, uma “instituição” que sempre se caracterizara por um grande apego ao texto⁹³, permanece atrelado à dramaturgia, mesmo depois de todo um movimento de “emancipação da cena” e desenvolvimento da encenação e do jogo teatral que as primeiras décadas do século XX testemunham.

Jean-Paul Sartre e Albert Camus – autores polígrafos, mas antes de tudo filósofos e romancistas, cujo trabalho articulava-se primordialmente em torno da literatura e da ensaística e que não tinham o teatro como foco – aparecem como os dois grandes nomes do teatro do pós-guerra, levando aos palcos franceses obras que, em certa medida, encenavam a tragédia humana e o absurdo que os anos anteriores haviam visto: *Huis Clos* [*Entre Quatro Paredes*] (1944), *Le malentendu* [*O mal-entendido*] (1944), *Caligula* [*Calígula*] (1945), *Les Mains sales* [*As Mãos sujas*] (1948), *Les Justes*

⁹¹ Didier-Georges Gabily. *Enfonçures*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1993, p.15. “[...] L’histoire se joue devant nous. Nous sommes le public. Les acteurs à la fin ne remercient pas le public, qui ne les applaudit pas. Nous sommes les acteurs. Nous jouons dans l’*Histoire* – La grande [...]”.

⁹² Alain Viala. *Le théâtre en France des origines à nos jours*: Paris, PUF, 1997, p.441. “[...] C’est la nouvelle avant-garde, dans un mouvement qui n’est pas propre au théâtre: le dodécaphonisme en musique, la Nouvelle Vague au cinéma et le Nouveau Roman en littérature cherchent, eux aussi à dire autrement, à montrer autrement [...]”.

⁹³ Jean-Pierre Ryngaert. “Le théâtre et la mise en scène au XX^{ème} siècle” in *Histoire de la France littéraire*. Paris: Quadrige/PUF, 2006, 2006, p.199. “[...] Entre les deux guerres et jusqu’aux années 1950, le théâtre français demeure caractérisé par son attachement à la littérature [...]”.

[*Os Justos*] (1949) e *Les Séquestrés d'Altona* [*Os Sequestrados de Altona*] (1959) são sucessos de público e exemplos de um tipo de teatro que ficou conhecido como *teatro engajado*: sem grandes inovações formais e preocupando-se mais com o debate de problemas ou questões filosóficas (as ideias de liberdade individual e responsabilidade), tratava-se de peças fundadas na filosofia desses escritores, com personagens que eram primordialmente “portadoras de discursos retóricos⁹⁴”.

No período de reconstrução da Europa que se seguiu imediatamente ao fim da Segunda Guerra Mundial, o teatro de *boulevard* – um teatro burguês, de entretenimento e tradicionalmente comercial (que existe e faz sucesso até hoje) e cujas formas eram normalmente conservadoras – ainda imperava e era outra vertente forte que ocupava boa parte das salas. Simultaneamente, vemos em cartaz autores de renome como Jean Cocteau, Jean Giraudoux, Sacha Guitry e Jean Anouilh, alguns deles (Anouilh, especialmente) lotando os espaços teatrais, mas oferecendo ao público textos tradicionais, com “um estilo francês, feito de retórica brilhante, de um sentido afiado da réplica, de um gosto muito forte pelos discursos ornamentados, até mesmo torneados⁹⁵” – o que culmina no que ficou conhecido como *la belle langue*. A produção desse período, entretanto, não resistiu ao tempo, envelheceu, a ponto de alguns críticos apontarem que, atualmente, “a maior parte do teatro francês do entre guerras [vale mais] por seu interesse histórico⁹⁶”. Mas fato é que reações a esse *status quo* não demorariam muito a aparecer.

Se por um lado o trabalho de Anton Tchekhov já vinha desde o século XIX erodindo as estruturas do drama moderno e problematizando o próprio lugar do diálogo no teatro, essa mudança, no entanto, não fora radical, e a recusa à ação e ao diálogo que o escritor russo empreendera no cerne do gênero dramático configura-se, antes como uma tendência⁹⁷ e não como um verdadeiro rompimento. As escritas dramáticas que apareceriam em seguida desencadeariam uma verdadeira ruptura, já que a arte teatral não cessara de explorar seus próprios limites.

⁹⁴ Alain Viala. *Le théâtre en France des origines à nos jours*: Paris, PUF, 1997, p.203. “[...] Pièces d’idées, pièces fondées sur le discours [...] des personnages porteurs de discours rhétoriques [...]”.

⁹⁵ *Idem* 81. “[...] un style français, fait de rhétorique brillante, d’un sens aiguisé de la réplique, d’un goût très fort pour les discours ornés, voire contournés [...]”.

⁹⁶ Jean-Pierre Ryngaert. “Le théâtre et la mise en scène au XX^{ème} siècle” in *Histoire de la France littéraire*. Paris: Quadrige/PUF, 2006, p.200. “[...] Peu innovateur [...] la plus grande partie du théâtre français de l’entre-deux guerres vaut aujourd’hui pour son intérêt historique et souvent pour les nostalgies qu’il suscite, celles d’un théâtre racontant sans ambiguïté les fables et les intrigues d’une société aujourd’hui disparue [...]”.

⁹⁷ Peter Szondi. *Teoria do drama moderno* [1965]. São Paulo: Cosac & Naif, 2001, p.49.

Em meados da década de 1950, surge no cenário artístico – sobretudo em alguns teatros da *rive gauche*, região mais ao sul de Paris e que foi, nesse período, um importante celeiro de teatro experimental – uma movimentação que se traduziu por uma busca de novas formas de expressão, de uma nova linguagem dramática. Aparecem, nesse momento, os nomes de escritores e encenadores que revolucionariam a história do teatro francês: Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet, Arthur Adamov, autores cujos trabalhos fariam desabar o até então sólido edifício da *belle langue* e da *pièce bien faite*, pondo por terra um “bom número de ideias admitidas em matéria de escrita teatral⁹⁸”.

Há, sem dúvida, uma revolução: depois deles, passa a ser possível “escrever para o teatro sem que seja necessária uma intriga bem construída, uma fábula com projeto aparente, ações que devem ser cumpridas, traços psicológicos das personagens coerentes ou mesmo um diálogo fundado na veracidade da linguagem utilizada⁹⁹”. Eles arejam a cena teatral, renovam e constroem uma nova dramaturgia, dando início a outros paradigmas:

[...] A linguagem verbal adquire um lugar crucial. Trata-se frequentemente de brincar com os lapsos [...] ou com as expressões fixas (Ionesco). Mas ao verumnar a linguagem, são os usos e os valores que são questionados. Assim, revela-se a absurdez de um mundo que parece coerente unicamente porque estamos presos a suas rotinas. O absurdo nasce não das contradições, mas da vacuidade: ele manifesta a perda do sentido¹⁰⁰.

Desencadeando transformações radicais na produção dramática, o *Teatro do absurdo* ou *Teatro metafísico* (designações pelas quais esse conjunto de manifestações teatrais ficou conhecido na época) rompe com os esquemas tradicionais. Muito diferentes entre si, os escritores que produziram no período tiveram seus trabalhos associados como se formassem de fato um grupo ou uma escola, o que efetivamente nunca aconteceu. Quando o crítico britânico Martin Esslin, em 1963, cunha a expressão “teatro do absurdo” ao se referir à produção dramática dos anos 1950 na Europa (na

⁹⁸ Jean-Pierre Ryngaert. “Le théâtre et la mise en scène au XX^{ème} siècle” in *Histoire de la France littéraire*. Paris: Quadrige/PUF, 2006, p.205. “[...] Ces textes ébranlent surtout un bon nombre d’idées admises en matière d’écriture théâtrale [...]”.

⁹⁹ *Idem ibidem*. “[...] Après cela, on peut écrire pour le théâtre sans que soient nécessaires une intrigue bien machinée, une fable au projet apparent, des actions à accomplir, un dessin psychologique cohérent des personnages, ou même un dialogue fondé sur la véracité du langage utilisé”.

¹⁰⁰ Alain Viala, *Histoire du théâtre*. Paris: PUF, 2005, p.114. “[...] Dans ce théâtre le langage tient une place cruciale. Il s’agit souvent de jeux sur des lapsus (Tardieu) ou sur des expressions figées (Ionesco). Mais en taraudant le langage ce sont les usages et les valeurs qui sont mis en question. Ainsi se révèle l’absurdité d’un monde qui paraît cohérent uniquement parce que l’on reste pris dans ses routines. L’absurde naît non des contradictions, mais de la vacuité: il manifeste la perte du sens [...]”.

França, especialmente), ele a utiliza – toma emprestado o conceito de “absurdo” do *Mythe de Sisyphe* [*Mito de Sísifo*], de Albert Camus¹⁰¹ – para destacar características que percebia como comuns a alguns deles: “uma peça sem intriga nem personagens claramente definidas: o acaso e a invenção reinam nela como senhores absolutos. A cena renuncia a todo mimetismo psicológico ou gestual, a todo efeito de ilusão, de modo que o espectador é obrigado a aceitar as convenções físicas de um novo universo ficcional¹⁰²”.

Ei-nos diante de um marco na história do teatro, não apenas na França e na Europa, mas no mundo inteiro. Dos autores desse momento, os dois mais representativos – não apenas pelo valor inestimável que suas obras representam para uma nova dramaturgia, mas principalmente pelas mudanças que suas pesquisas desencadeiam na arte teatral como um todo (parâmetros de escrita para o jovem dramaturgo Jean-Luc Lagarce) – são seguramente o romeno Eugène Ionesco e o irlandês Samuel Beckett.

1.2.3. Beckett e Ionesco: uma linguagem em estilhaços

“As palavras também, lentas, lentas, o sujeito morre antes de atingir o verbo, as palavras param também¹⁰³”.

(S. Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, 1955).

Toda a tradição de um teatro de verossimilhança, com diálogos e personagens bem construídos, fábulas e ações minuciosamente articuladas e concatenadas, enfim, todo um castelo de areia feito a partir do conceito de ilusão dramática desmorona com o vento forte e implacável dos trabalhos de Samuel Beckett e Eugène Ionesco. Indefectivelmente ligados à mudança do panorama artístico do século XX, esses autores são cruciais para a compreensão das novas manifestações teatrais que surgiram na França nas décadas posteriores.

¹⁰¹ Alain Viala. *Le théâtre en France des origines à nos jours*: Paris, PUF, 1997, p.440. “[...] Cette appellation est empruntée à Camus qui, dans *Le Mythe de Sisyphe*, montre la vanité, l’incohérence, l’absurdité de la condition humaine [...]”.

¹⁰² Patrice Pavis. *Dicionário de Teatro* (Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira). São Paulo: Perspectiva, 2003, p.2.

¹⁰³ Samuel Beckett. *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris: Éditions de Minuit, 1955, p.123. “[...] Les mots aussi, lents, lents, le sujet meurt avant d’atteindre le verbe, les mots s’arrêtent aussi [...]”.

“Raramente”, diz Ryngaert, “uma obra desempenhou tão francamente o jogo do teatro e assumiu até seus extremos limites¹⁰⁴” como vemos acontecer com o trabalho dos dois. Trata-se, seguramente, mais de um teatro de desconstrução do que de um teatro do absurdo – daí o fato deles também serem chamados de vanguarda¹⁰⁵: procede-se a um solapamento da fortaleza que a expressão teatral burguesa representava, pois tudo ali foi colocado em questão.

Profundos conhecedores do repertório clássico e, sobretudo do “velho teatro¹⁰⁶”, quando eles se lançam nesse trabalho de demolição do arcabouço rígido que as formas dramáticas de então representavam, ambos, ao menos num primeiro momento “[...], retomam, de bom grado, as regras para melhor sublinhar seu caráter obsoleto¹⁰⁷”. Basta observarmos que *En attendant Godot* [*Esperando Godot*] (1952) e *La Cantatrice chauve* (1950), nas quais ainda encontramos diálogos, um enredo (“anêmico”, fraco, é bem verdade, mas que, ainda assim, está ali presente) e mesmo personagens com traços relativamente delineados (Vladimir, Estragon, M. e M^{me} Smith). Agindo assim, eles desenvolvem um vínculo com o espectador que, habituado a peças tradicionais, reconhece a desconstrução, a ironia ou jogo que está sendo efetuado no palco¹⁰⁸. Várias obras dos dois escritores dão testemunho desse tipo de procedimento, e *Fin de partie* [*Fim de partida*] (1957), a segunda peça de Beckett a ser representada, é sem dúvida um bom exemplo.

Com toda a dificuldade em se extrair a intriga desse tipo de obra (nas peças de Beckett e Ionesco o enredo ou é desconexo e disparatado, ou desaparece), poderíamos dizer que *Fin de partie* é a história de um homem, Hamm (artista fracassado e que está velho, paralisado e cego), patrão de Clov (seu filho adotivo e que, devido a um problema nas pernas não pode se sentar – é o único que pode se locomover na peça) que estão numa casa, que se assemelha a uma prisão. Nesse ambiente lúgubre encontramos os pais de Hamm, Nagg e Nell, deficientes físicos e com dificuldades em se deslocar (eles não têm pernas, pois as perderam num acidente de bicicleta), que vivem dentro de latas de

¹⁰⁴ Jean-Pierre Ryngaert. “Le théâtre et la mise en scène au XX^{ème} siècle” in *Histoire de la France littéraire*. Paris: Quadrige/PUF, 2006, p.205. “[...] Rarement une œuvre a joué aussi franchement le jeu du théâtre jusqu’à ses extrêmes limites [...]”.

¹⁰⁵ Jean-Pierre Ryngaert. *Ler o teatro contemporâneo* (Tradução de Andrea Sthael M. da Silva). São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.XI.

¹⁰⁶ *Idem, ibidem*

¹⁰⁷ Jean-Pierre Ryngaert. “Le théâtre et la mise en scène au XX^{ème} siècle” in *Histoire de la France littéraire*. Paris: Quadrige/PUF, 2006, p.206. “[...] Ionesco et Beckett, au moins dans un premier temps, en reprennent les règles [du « vieux théâtre »] pour mieux en souligner le caractère désuet [...]”.

¹⁰⁸ *Idem ibidem*. “[...] Par ce moyen, ils créent une connivence avec le spectateur, qui connaît les règles”.

lixo. Seu filho oferta-lhes o estritamente necessário para a sobrevivência: uma ração diária para que não morram de fome.

Nesse pano de fundo sombrio e diante dessas personagens mutiladas, há um momento em que Clov dirige-se a seu pai e faz-lhe a seguinte pergunta: “– Mas para o que é que eu sirvo?”. Sem titubear, Hamm responde: “– Para me dar a réplica¹⁰⁹”. Irônica, essa resposta permite entrever que essa personagem tem consciência de seu papel e o de seu parceiro naquele “universo fechado que obedece a regras internas¹¹⁰” chamado teatro: sua função seria a de responder quando lhe perguntam. Ele não tenta se fazer passar por um ser humano; não há ilusão de realidade, pois o que o patrão faz de certa forma é negar “à representação o direito de ser algo além do que ela é¹¹¹”, ou seja, um simples simulacro. Um semblante de realidade não parece mais ser importante, e o público frequentador do teatro provavelmente captaria essa piscadela do autor¹¹².

A primeira estrutura tradicional que cede, conseqüentemente, é a da ilusão teatral: o teatro desprende-se do real e volta-se para si, desiste de “fazer crer na verossimilhança de eventos exteriores à cena, numa fábula que desenrola sua lógica própria, num universo referencial¹¹³”. Se é fato que todos aqueles que assistem a uma representação teatral sabem que estão no teatro¹¹⁴, Beckett e Ionesco tomam a iniciativa de reiterar e insistir junto ao público que o que está diante de seus olhos é falso, ilusório, artificial. A arte teatral, portanto, não é mais portadora de uma “mensagem”, nem se vincula (ou se preocupa) necessariamente à transmissão de um significado: aos poucos, ela deixa de se ver obrigatoriamente atrelada a um sentido.

Na esteira dessas mudanças, a própria noção de personagem é questionada. Com o abandono da relação imbricada que existia entre representação e realidade, não é mais necessário que as figuras dramáticas sejam “coerentes”, desenhadas com base numa relação de causa e efeito. A renúncia à verossimilhança possibilita uma liberdade de criação, que faz com que vejamos paulatinamente um apagamento das personalidades, pois, por tentarem parecer pessoas reais, as personagens também concorriam para a

¹⁰⁹ Samuel Beckett. *Fin de partie*. Paris : Éditions de Minuit, 1957, p.48 “[...] CLOV. – À quoi est-ce que je sers ? / HAMM. – À me donner la réplique. [...]”.

¹¹⁰ Jean-Pierre Ryngaert. “Le théâtre et la mise en scène au XX^{ème} siècle” in *Histoire de la France littéraire*. Paris: Quadrige/PUF, 2006, p.205. “[...] un univers clos obéissant à des règles internes [...]”.

¹¹¹ Jean-Pierre Ryngaert. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 1996, p.4.

¹¹² *Idem, ibidem*.

¹¹³ Jean-Pierre Ryngaert. “Le théâtre et la mise en scène au XX^{ème} siècle” in *Histoire de la France littéraire*. Paris: Quadrige/PUF, 2006, p.205. “[...] Il ne s’agit plus de faire croire à la vraisemblance d’événements extérieurs à la scène, à une fable qui déroule sa logique propre, à un univers référentiel construit à l’aide des modestes conventions théâtrales [...]”.

¹¹⁴ *Idem*, p.206. “[...] Tous ceux qui vont assistent à une représentation théâtrale savent qu’il s’agit de théâtre, et chacun fait comme si ce n’est pas le cas [...]”.

construção da ilusão de realidade. Os seres que vemos diante de nós no palco, doravante, não têm mais a obrigação de ser “verdadeiros” e, por isso não precisam ser detentores de profundidade, sentimentos, ou mesmo de um universo íntimo, de uma psicologia. Nem sequer têm necessidade de ter nomes ou um corpo: progressivamente restringem-se a vozes, traços, figuras, esboços, referências (Lagarce certamente atentara para isso), chegando, por vezes, a limitar-se apenas a partes do corpo, como é o caso de “A Boca” em *Pas moi* [Eu não] (1972), de Becket. Alguns continuam a apresentar designações, é verdade; todavia, portar um nome não corresponde mais a ter uma identidade, pois as personagens podem até ser nomeadas (é o caso do teatro de Ionesco), mas isso não lhes confere espessura, dado que, paradoxalmente, os autores criam estratégias no interior das próprias peças que conduzem a uma progressiva perda de identidade – o uso da repetição, por exemplo, como destaca Anne Übersfeld¹¹⁵.

A *belle langue* – com suas frases claras e diretas, seus diálogos rápidos e minuciosamente construídos, permitindo aos espectadores depreender rapidamente o enredo – aí desaparece, e frequentemente dá espaço a uma fala entrecortada, repleta de hesitações, reditos, repetições, gaguejos, ruídos – e mesmo ao silêncio. Consequentemente, a linguagem dramaturgica tradicional estilha-se:

[...] KRAPP (*com vivacidade*). – Ah! (*Ele se inclina sobre o livro de registros, vira as páginas, encontra o registro que está procurando, lê*). Caixa... três... bobina... cinco. (*Ele levanta a cabeça e olha fixamente diante de si. Com deleite*) Bobina! (*Pausa*) Bobiiiiina! (*Sorriso feliz. Ele se inclina sobre a mesa e começa a esquadrihar as caixas examinando-as de bem perto*) Caixa... três... três... quatro... dois... (*surpreso*)... nove!¹¹⁶.

Restam apenas fragmentos de sentido, uma linguagem destroçada, algo que a fala inicial de Krapp (praticamente telegráfica) transcrita acima exemplifica bem. Não se trata aí de uma expressão límpida, mas de balbucios, palavras esparsas e quase irreconhecíveis, que não fluem, que empacam. A fala vê seu estatuto transformar-se

¹¹⁵ Cf. Anne Übersfeld. *Lire le théâtre I*. Paris: Éditions Belin, 1996, p.102. “[...] ce n’est pas par hasard si Ionesco, explorant dans *La Cantatrice chauve* les limites de la détermination individuelle du personnage, fait jouer au couple le jeu de l’identité non reconnue, ou fait dire à M^{me} Smith le couplet des *Bobby Watson*, tous différents d’âge et de sexe, malgré l’identité de leur *nom* [...]” / “[...] não é por acaso se Ionesco, ao explorar em *La Cantatrice chauve* os limites da determinação individual da personagem faz o casal jogar o jogo da identidade não-reconhecida, ou faz de M^{me} Smith o dístico dos *Bobby Watson*, todos com idades e sexo diferentes, apesar de sua identidade e de seu nome [...]”

¹¹⁶ Samuel Beckett. *La dernière bande*. Paris, Éditions de Minuit, 1959, p.11. “[...] KRAPP (*avec vivacité*). – Ah ! (*Il se penche sur le registre, tourne les pages, trouve l’inscription qu’il cherche, lit.*) Boîte... trois... bobine... cinq. (*Il lève la tête et regarde fixement devant lui. Avec délectation.*) Bobine ! (*Pause.*) Bobiiiiine ! (*Sourire heureux. Il se penche sur la table et commence à farfouiller dans les boîtes en les examinant de tout près*) Boîte... trois... trois... quatre... deux... (*avec surprise*)... neuf ! [...]”

violentemente, e já não é mais dada como uma evidência: se “tradicionalmente, a cena é o lugar do desdobramento verbal eficaz e brilhante”, nesse tipo de teatro ela passa a ser “arrancada do silêncio¹¹⁷”.

Não mais escrava de um significado, essa dramaturgia volta-se sobre si, e recusa-se a dar explicações predefinidas: a pergunta “o que isso quer dizer?” ecoa num vazio. A única resposta possível a ela seria a de que não *se quer dizer* nada, pois se trata de uma peça de teatro¹¹⁸. O papel do espectador, por conseguinte, é outro: ele não vai a um espetáculo teatral receber uma mensagem (os “dramaturgos-carteiros” pedem demissão – se bem que, tendo-se em conta o retorno aos procedimentos tradicionais empreendido por Ionesco no final de sua carreira – *Les Chaises* [*As Cadeiras*], *Le Roi se meurt* [*A Agonia do Rei*], poderíamos dizer que eles apenas “entraram em greve”); o espectador agora pode “deixar flutuar o sentido e não se apressar em ‘fazer significar algo¹¹⁹’”.

As inovações que Beckett e Ionesco trazem para a cena teatral francesa são, entretanto, também um problema para as futuras gerações, pois o grande desafio para muitos autores talvez tenha sido situar sua escrita depois dessas ditas vanguardas¹²⁰. Passamos, então, a compreender a pergunta que Jean-Luc Lagarce se fazia no momento em que fundara a *Théâtre de la Roulotte*, já que sua dificuldade agora está um pouco mais evidente: como escrever e encenar a partir de uma linguagem reduzida a destroços? Como as respostas não aparecem durante sua pesquisa (na realidade surgem novas questões), ele segue seu curso.

No final dos anos 1970, quando a intenção de trabalhar *La Cantatrice chauve* aparece, Lagarce pensa simultaneamente em trazer aos palcos Samuel Beckett, projeto que ele põe em andamento em 1979. O jovem entra em contato com o célebre escritor irlandês, que lhe cede os direitos, e encena de uma só vez três de seus textos: *Va et vient* [*Vaivém*], *Pas* [*Não*] e *Pas moi*. As montagens não foram muito exitosas, mas valeram como um exercício importante para Lagarce:

¹¹⁷ Jean-Pierre Ryngaert. “Le théâtre et la mise en scène au XX^{ème} siècle” in *Histoire de la France littéraire*. Paris: Quadrige/PUF, 2006, p.206. “[...] la parole ici, n’est pas donnée comme une évidence. Traditionnellement, la scène est le lieu du déploiement verbal efficace et brillant, fournisseur des indispensables informations aussi bien que des joutes oratoires. Ici, toute parole est comme arrachée au silence [...]”.

¹¹⁸ Alain Viala. *Le théâtre en France des origines à nos jours*: Paris, PUF, 1997, p.443. “[...] Les spectateurs ne sont pas confrontés à la question « Qu’est-ce que cela veut dire? », car cela ne veut rien dire d’autre que d’être une pièce de théâtre [...]”.

¹¹⁹ *Idem* 104, p.207. “[...] Le spectateur peut laisser flotter le sens et ne pas s’empreser de « faire signifier quelque chose » [...]”.

¹²⁰ Jean-Pierre Ryngaert, *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.XII.

[...] Esses três textos curtos de Beckett, escolhidos por Jean-Luc são [...] radicais e a encenação que lhes serve não deixa por menos: túnicas negras e turbantes com douraduras para as três atrizes em cena em *Va et vient*, Mireille Herbstmeyer sozinha em cena em *Pas*, Marie-Odile Mauchamp nos bastidores dizendo as palavras da mãe, e por fim, halo de luz iluminando somente a boca da atriz (Sylvie Simon) como indica Beckett para *Pas moi*¹²¹.

Em 1981, o dramaturgo publica *Les Serviteurs*, que traz aos palcos seis personagens: A Cozinheira, A Ajudante de Cozinha, O Motorista, A Primeira Camareira, A Segunda Camareira e O Camareiro. Os patrões são o núcleo em torno do qual a história se move, mas não aparecem em cena: “estão lá em cima” ou “talvez tenham desaparecido”; lá embaixo, os empregados prosseguem trabalhando, desempenhando suas funções. Esse enredo assemelha-se muito ao de *Les Bonnes* [*As Criadas*] de Jean Genet: no final da peça, as empregadas tomam emprestadas as roupas, o jeito e mesmo a forma de falar de sua patroa, assim como as personagens de Genet faziam na peça que ele havia escrito em 1947. Passamos o tempo todo esperando por M. e M^{me} que, como era de se esperar, não aparecem, e tudo leva a crer que eles estão mortos, que foram assassinados pelos criados (como também ocorre na peça de Genet); entretanto, e como bem lembra Thibaudat, “esse tempo petrificado da espera vã [...] aponta para a sombra de Beckett¹²²” (evocar a espera no século XX faz, certamente pensar em *En attendant Godot*). Mas ainda que vejamos o autor irlandês insinuando-se em sua escrita, já está evidente que se trata de uma peça de Lagarce, pois os diálogos que seguem são “uma sucessão de solilóquios, de réplicas que se prolongam mais do que se respondem¹²³”.

No início de sua carreira, Jean-Luc Lagarce coloca-se sob os auspícios dos textos de Eugène Ionesco¹²⁴, que tem um papel fulcral em toda a sua vida, tanto em sua formação como dramaturgo (conceitos e problemas teóricos que o teatro do escritor romeno lança), quanto como encenador (um dos maiores sucessos da vida de Lagarce

¹²¹ Jean-Pierre Thibaudat. *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.43. “[...] Ces trois courts textes de Beckett choisis par Jean-Luc Lagarce sont, on le sait, radicaux, la mise en scène qui les sert ne l’est pas moins : chasubles noires et turbans avec dorures pour les trois actrices en scène dans *Va et vient*, Mireille Herbstmeyer seule en scène dans *Pas*, Marie-Odile Mauchamp en coulisses disant les mots de la mère, en enfin halo de lumière éclairant seul la bouche de l’actrice (Sylvie Simon) comme l’indique Beckett pour *Pas moi* [...]”.

¹²² *Idem*, p.70. “[...] ce temps pétrifié de l’attente vaine [...] pointe l’ombre de Beckett [...]”.

¹²³ *Idem*, *ibidem*. “[...] une succession de soliloques, de répliques qui se prolongent plus qu’elles ne se répondent. L’écriture s’affirme dans le lamento de sa syntaxe [...]”.

¹²⁴ Annaïs Bonnier e Julie Sermon. “À propos, et La Cantatrice chauve?” in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique (IV Colloque de Paris III – Sorbonne nouvelle)*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.138.

foi uma montagem de *La Cantatrice chauve*, em 1991-1993), e as peças do começo de sua trajetória apenas confirmam isso.

La Bonne de chez Ducatel (1977) traz à cena uma história insólita: numa casa, acompanhamos três personagens (M^{me} Ducatel, sua empregada Pauline, e seu filho) em constante batalha. O rapaz apaixona-se por Pauline, o que desagrade profundamente sua mãe, que o mata, pois “um filho da burguesia não pode desposar uma empregada”. A réplica inicial é um sinal de Lagarce para o público, que reconhece ali vestígios de *La Cantatrice chauve*:

[...] PAULINE. – São exatamente 15h17, e há mais de 12 minutos que o filho único e caçula de meus patrões, M. e M^{me} Ducatel, foi trabalhar. Ele é representante de aspiradores de pó e ainda não se casou. Ele tem um carro verde com faróis dianteiros, e até mesmo traseiros¹²⁵.

Nessa forma de falar e dirigir-se diretamente ao público percebemos traços da escrita de Ionesco: a maneira de dizer as horas remete ao início da peça do escritor romeno, e Pauline, por sua vez, assemelha-se muito a Mary, empregada dos Smith na peça de Ionesco. Em *Erreur de construction*, do mesmo ano, aliás, a referência ao *chef'œuvre* de Ionesco é ainda mais explícita, como podemos constatar abaixo em excertos extraídos das peças de Ionesco e de Lagarce:

[...] M^{me} SMITH: Veja, são nove horas. Tomamos sopa, comemos peixe, batatas com *toucinho* e *salada inglesa*. As crianças beberam água inglesa. Comemos bem esta noite. É porque moramos nos arredores de Londres e o *nosso nome é Smith*¹²⁶.

[...] MADAME SOPHIE NORTIOR. – Meu nome não é “Waterloo-Waterloo”. Comemos algo diferente de *salada inglesa*, e *sopa com toucinho*. Faz tempo que não é mais nove horas e, de qualquer forma, nós não nos chamamos *senhor e senhora Smith*, não é verdade?¹²⁷.

Se a alusão à *La Cantatrice chauve* em *La Bonne de chez Ducatel* era mais discreta, em *Erreur de construction* ela é bastante direta, conforme pudemos observar

¹²⁵ Jean-Pierre Thibaudat. *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.31. “[...] PAULINE. – Il est exactement 15h17, et il y a plus de douze minutes déjà, que le fils unique et cadet de mes patrons, M. et M^{me} Ducatel, est parti à son travail. Il est représentant en aspirateurs et il n’est pas encore marié. Il a une voiture verte avec des phares devant et même derrière [...]”.

¹²⁶ Eugène Ionesco. *La Cantatrice chauve*. Paris: Folio, [1950] 1996, p.21. “[...] M^{me} SMITH : Tiens, il est neuf heures. Nous avons mangé de la soupe, du poisson, des pommes de terre au lard, de la salade anglaise. Les enfants ont bu de l’eau anglaise. Nous avons bien mangé, ce soir. Ce parce que nous habitons dans les environs de Londres et que notre nom est Smith [...]”.

¹²⁷ Jean-Luc Lagarce. “Erreur de construction” In : *Théâtre complet – volume I*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.22. “[...] MADAME SOPHIE NOTIOR. – Mon nom n’est pas « Waterloo-Waterloo ». Nous avons mangé autre chose que de la salade anglaise, et de la soupe au lard. Il y a longtemps qu’il n’est plus 9 heures et, de toute façon, nous ne nous appelons pas monsieur et madame Smith, n’est-il point vrai?”.

nos trechos grifados. Em Ionesco Jean-Luc Lagarce vai buscar uma *forma* (já que “o essencial é a forma¹²⁸”). Annaïs Bonnier e Julie Sermon afirmam que não são os temas que ele toma emprestados do autor de *Rhinocéros* [O Rinoceronte], nem suas personagens, “mas os *materiais* (dramáticos, enunciativos, cênicos)¹²⁹”. As autoras observam que no teatro de Ionesco, ocorre um ataque à linguagem, uma desconstrução que visa miná-la, e que “nessa exploração da linguagem, o espectador, com raríssimas exceções, está completamente exterior¹³⁰”; na poética lagarciana, pelo contrário, o espectador é “sempre o terceiro incluído na representação: ao longo de seu texto, o autor instaura um jogo de vaivém constante [...] que parece buscar uma cumplicidade com o espectador¹³¹”. E o meio que ele utiliza para estabelecer essa cumplicidade não poderia ser outro: *a língua*.

1.3. Uma nova língua teatral

“Ele rediz frases, palavra por palavra, que ele tinha dito outra vez, à noite. As mesmas, exatamente as mesmas, os mesmos exemplos. Como se ele não se lembrasse¹³²”.

(J.-L. Lagarce. *Journal 1977-1990*, 2008).

Os anos 1950 na França são marcados, no contexto teatral, por um debate perene entre a primazia do texto ou da representação, assim como pela “discussão sobre qual o elemento primordial no teatro – o poeta, os efeitos de encenação ou o ator” que “permeia toda a produção teatral extremamente variada da segunda metade do século

¹²⁸ Jean-Pierre Thibaudat. *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.353. “[...] l’essentiel c’est la forme [...]”.

¹²⁹ Annaïs Bonnier e Julie Sermon “À propos, et La Cantatrice chauve?” in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique (IV Colloque de Paris III – Sorbonne nouvelle)*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.141, grifos meus. “[...] les matériaux (dramatiques, énonciatifs, scéniques) [...]”.

¹³⁰ *Idem*, p.157. “[...] cette exploration du langage s’articule à une situation dont le spectateur est, à de rares exceptions près, totalement extérieur [...]”.

¹³¹ *Idem, ibidem*. “[...] le spectateur est toujours le tiers inclus de la représentation : tout au long de son texte, l’auteur instaure un jeu de va-et-vient constant [...] qui semble rechercher une complicité avec le spectateur [...]”.

¹³² Jean-Luc Lagarce. *Journal I (1977-1990)*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.91. “[...] Il reedit des phrases, mot pour mot, qu’il avait dites l’autre fois, la nuit. Les mêmes, exactement, les mêmes exemples. Comme s’il ne se souvenait pas [...]”.

XX¹³³”. As décadas de 1980 e 1990, contudo, veem o teatro francês encaminhar-se para a exploração de outros horizontes, de distintas perspectivas. Novos escritores e encenadores aparecem e nomes como os de Bernard-Marie Koltès, Patrice Chéreau, Didier-Georges Gabily, Serge Valetti, Olivier Py, Philippe Minyana entre outros são projetados, trazendo novas propostas textuais, novas dramaturgias e uma nova dicção aos palcos.

Assiste-se na França àquilo a que alguns críticos – talvez ressentidos com a liberdade que alguns diretores tomam com relação aos textos – chamaram de “[o] triunfo da encenação, numa idade de ouro da representação¹³⁴”: o encenador, dizem, torna-se um rei, “às vezes despótico, que comanda como bem entende – atores, autor, cenógrafo¹³⁵”. Esse “endeusamento” de diretores por parte especialmente das mídias chegaria mesmo a criar uma desconfiança em muitos autores. Para Bruno Tackels, “foi em parte para evitar este tipo de apropriações à sua escrita que Jean-Luc Lagarce e Didier-Georges Gabily puseram-se a encenar eles próprios as suas peças”, mesmo que esta decisão lhes fosse custar caro: “[isso] não estava dentro do espírito dos tempos, nesses inícios dos anos 1980¹³⁶”. Para o jornalista e crítico francês, os dois “aperceberam-se intimamente [...] de que a sua escrita teatral não se poderia realizar completamente se eles não assumissem, até o fim, a sua tradução no palco¹³⁷”.

Porém, não era apenas no intuito de evitar “desvios de tradução” que Lagarce tomara a frente na encenação de seus textos: havia algo neles que colocava dificuldades tanto para o leitor quanto para o espectador. Em seus diários, o dramaturgo relata, inúmeras vezes, reações negativas de leitores e amigos com relação à sua escrita (François Berreur, inclusive¹³⁸). Em 1979, o diretor responsável pela transmissão radiofônica de *Carthage, encore*, Jean Bouchaud, declarara na época não se sentir muito à vontade com aquela escrita, tão diferente da sua¹³⁹, mas esforça-se para conduzir o

¹³³ Maria da Glória Magalhães dos Reis. *A tradução do texto teatral contemporâneo – A tradução do sopro em “Lettre Aux Acteurs”* (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, 2003, p.64.

¹³⁴ Jean-Pierre Thibaudat. *Théâtre français contemporain*: Paris, Ministère des Affaires Étrangères, s/d., p.12.

¹³⁵ *Idem, ibidem*.

¹³⁶ Bruno Tackels. “A síndrome KLG” in *Artistas unidos (Revista n° 15)*: Porto, Tradução de Joana Frazão http://www.artistasunidos.pt/revista_15_brunotackels.htm (Consulta em 17/08/2008).

¹³⁷ *Idem, ibidem*.

¹³⁸ Em 5 de janeiro de 1991, Lagarce relata sobre uma conversa que tivera com Lucien Attoun a propósito de sua peça *Juste la fin du monde*. Ele diz: “[...] De toute façon, ce n’est plus une bonne relation et d’autre part, je ne suis pas un auteur facile à tous points de vue [...]”. “[...] De qualquer forma, não é mais uma boa relação e, por outro lado, eu não sou um autor fácil, em todos os pontos de vista [...]”.

¹³⁹ Jean-Pierre Thibaudat. *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.67. “[...] Jean Bouchaud n’avait pas rencontré Lagarce avant qu’il ne vienne au Centre culturel belge, on ne le sent pas très à l’aise avec cette écriture loin de la sienne, mais il dirige au mieux la mise en voix

trabalho da melhor maneira possível. Essa sensação de estranheza e mal-estar diante dos textos de Lagarce, principalmente por parte dos profissionais de teatro, seria uma constante durante toda sua trajetória. Mas a questão que se coloca a partir daí é: qual é a especificidade desses textos, aquilo que seu autor almejava ver colocado em cena e que gerava esse mal-estar?

Nomeadamente, seu desafio era “falar no presente”, “escrever uma peça *de hoje*¹⁴⁰”, que refletisse o momento em que se vive, que se dirija a um público *no presente*. Lagarce entende com lucidez os desafios colocados pelo teatro de seu tempo e é em virtude dessa consciência que propõe um novo tipo de texto teatral. Ali onde identifica um vazio, a não existência de um discurso dramático específico em sintonia com um público contemporâneo é que veremos seu trabalho incidir. Procurando inovar o teatro francês naquilo que reconhecia como descompassado com relação às mudanças marcantes que Tchekhov, Beckett, Ionesco haviam desencadeado na cena teatral, Jean-Luc Lagarce procura um “teatro sem grilhões que permita expressar uma sensibilidade contemporânea¹⁴¹”. Para ele, esses autores eram antecessores diretos na medida em que, jovem autor contemporâneo, ele “herdara” um teatro que “parecia encontrar um fim no absurdo, única verdadeira inovação da época contemporânea: como pelo fechamento de um ciclo, o teatro apaga-se em sua própria derrisão¹⁴²”.

Por isso ele “retoma a língua francesa lá onde a haviam levado seus antepassados¹⁴³” e toma para si a tarefa de criar textos que exprimissem uma sensibilidade em consonância com o presente. Nessa busca, sua escrita encontra a repetição e faz dela artifício, ferramenta:

[...] A SENHORA: *Se a criança nasce morta, nasceu morta*, é preciso ainda assim, apesar de tudo, *declarar seu nascimento, declarar seu nascimento e declarar sua morte* e um médico deverá atestar que a *morte precedeu o nascimento*.

Assim isso começa.

Se a criança nasce viva, nasceu viva, se a criança está viva,
acontece às vezes que isso acontece,

[...]”.

¹⁴⁰ Jean-Pierre Thibaudat. *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, pp.146-147.

¹⁴¹ *Idem*, p.53. “[...] Il appelle de ses vœux un dépassement de ce statut, un théâtre sans carcan qui permette ‘d’exprimer une sensibilité contemporaine’. C’est à ses yeux, mais il ne le dit évidemment pas dans son texte de maîtrise, tout l’enjeu de la Roulotte [...]”.

¹⁴² Jean-Luc Lagarce. *Théâtre et pouvoir en Occident*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.158 “[...] comme par fermeture d’une boucle, le théâtre s’éteint dans sa propre dérision [...]”.

¹⁴³ Jean-Pierre Thibaudat. *Parcours de Jean-Luc Lagarce* in www.lagarce.net/auteur/biographie (Consulta em 12/10/2008)

se a criança nasce viva, seu nascimento deve ser declarado à prefeitura do lugar onde a mãe deu a luz¹⁴⁴.

Uma vez dita, uma expressão é redita, repetida, modificada, reiterada: o regresso de frases e imagens é tão notório que poderíamos até nos questionar se seu teatro não seria, antes, um teatro da repetição, posto que tudo nele parece se repetir (temas, expressões, situações e até mesmo personagens¹⁴⁵). A língua – e o texto sendo sua expressão material – sempre foi o assunto de Jean-Luc, desde as primeiras peças¹⁴⁶: para ele “tudo está na língua, na palavra, o dito, o como dizer e o não-dito¹⁴⁷”. Trata-se, entretanto, de uma língua eminentemente teatral que só adquire vida quando passa pelo corpo: “é no corpo do ator que ela vive¹⁴⁸”; mas é para o corpo do espectador/leitor que ela se dirige. Desde as primeiras linhas deparamo-nos com palavras cuja força parece advir de uma “insistência” em retornar, em se tornar presentes a cada instante. Não uma repetição meramente mecânica (o que ocasionaria apenas o riso) ou fastidiosa (o tédio); seu teatro coloca-nos diante de palavras, frases e expressões que, ao serem repetidas, “levam-nos sempre mais longe no discurso¹⁴⁹”.

Porém, como encontrar palavras que digam precisamente o que se deseja? Como encontrar palavras que cheguem diretamente ao outro, que criem laços com o espectador/leitor? Como encontrar palavras precisas, que falassem diretamente ao público (o “público de hoje” para quem ele declaradamente desejava falar)? Perguntas que poderíamos ver nas bocas de qualquer personagem de Lagarce, mas que possivelmente fossem aquelas que ele se colocava, no momento de escrever.

Thibaudat acredita que Jean-Luc Lagarce não fora reconhecido como autor importante enquanto estava vivo porque “a linguagem teatral de suas peças estava em descompasso [com o que se fazia então], por ser muito inovadora¹⁵⁰”. Afirmação que

¹⁴⁴ Jean-Luc Lagarce. “Les règles du savoir-vivre dans la société moderne” in *Théâtre complet IV*: Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002, p.13 (grifos meus). Nesse excerto, podemos já notar a forma como Lagarce trabalha com as repetições/reiteraões: introduz uma palavra que é em seguida retomada, ora *ipsis litteris*, ora reformulada – procedimento que aparece em praticamente toda a obra do escritor.

¹⁴⁵ Nas peças “Juste la fin du monde” e “Le pays lointain” há personagens (Louis, Suzanne, Cathérine) que voltam, em situações diferentes. Além disso, poderíamos também pensar nas distintas versões que Lagarce reescreve de peças (*Histoire d’amour*), com os mesmos personagens, mas sempre em contextos distintos.

¹⁴⁶ Jean-Pierre Thibaudat. *Parcours de Jean-Luc Lagarce* in www.lagarce.net/auteur/biographie (Consulta em 12/10/2008).

¹⁴⁷ *Idem, ibidem*

¹⁴⁸ Valère Novarina. *Lettre aux acteurs*: Paris, P.O.L. Editeur, 1989.

¹⁴⁹ Julie Duquet. *La parole de Lagarce et ses non-dits* in <http://www.theatre-contemporain.net> (Consulta em 21/10/09).

¹⁵⁰ Jean-Pierre Thibaudat. *Parcours de Jean-Luc Lagarce* in www.lagarce.net/auteur/biographie (Consulta em 12/10/2008)

encontra eco na perspectiva de Georges Zaragoza (professor da Université de Bourgogne), para quem Lagarce produz uma língua feita para o teatro, já que “no teatro de Lagarce o que é trabalhado é a dificuldade de dizer, a complexidade da relação com a língua, a luta permanente da voz e do sentido”, sendo que “o essencial está menos no que as personagens querem dizer e mais nas provas que lhes são necessárias vencer para conseguir fazê-lo¹⁵¹”. Por isso, elas estão permanentemente às voltas com a linguagem, sempre à procura da palavra exata, do emprego preciso de uma expressão. Mas essa perspectiva, vale ressaltar, revela muito bem a atenção que esse setor da crítica francesa ainda dá ao texto teatral (o diálogo em cena funcionando como uma complexa “transposição” ou “tradução” daquilo que fora anteriormente escrito).

A procura de Jean-Luc Lagarce por uma “nova língua teatral” não escapou das críticas, tanto por parte do público quanto dos especialistas. O compromisso com outras formas de fazer teatro que movia sua escrita, também faria com que ele – apesar da consciência da necessidade de invenção – se sentisse deixado de lado, à margem, “fora do circuito”. Nos anos finais de sua vida, ele escreve em seu diário:

[...] Encontro com Roland Fichet que queria me falar de diversas coisas, [de] uma revista que eles vão dirigir a várias mãos (Gably, Minyana, Azama...) e projetos de escrita. É estranha essa forma de afeição (sim, é a palavra exata) que as pessoas têm por mim nesse *métier*, esse anseio, esse desejo regular que se tem, parece-me, de me unir a grupos, a histórias (Fichet me explica e Minyana já me disse isso, que Gably, que eu sequer conheço, mesmo de vista, gosta muito de meus textos, e muito particularmente de *Madame Knipper*). O que eu gostaria de dizer é como – e foi sempre assim, mas isso se “agravou” nestes últimos anos – o quão pouco “integrado”, pouco inscrito eu me sinto no teatro francês¹⁵².

“Pouco integrado” por um lado, mas reconhecido por seus próprios pares por outro, Jean-Luc Lagarce (solitário intempestivo, mas não inocente) sabia dos riscos que corria ao tomar como parâmetro de escrita autores “iconoclastas” como Samuel Beckett

¹⁵¹ Georges Zaragoza. “Jean-Luc Lagarce, une langue faite pour le théâtre” in *Traduire Lagarce. Langue, culture, imaginaire (Colloque de Besançon)*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.34. “[...] Ce qui est à l’œuvre dans le théâtre de Lagarce, c’est la difficulté à dire, la complexité du rapport à la langue, la lutte permanente de la voix et du sens [...]”.

¹⁵² Jean-Luc Lagarce. *Journal II (1990-1995)*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.268. “[...] Rendez-vous avec Roland Fichet qui voulait me parler de diverses choses, une revue qu’ils vont animer à plusieurs (Gably, Minyana, Azama...) et des projets d’écriture. C’est étrange cette forme d’affection (oui le mot exact) qu’ont des gens pour moi dans ce métier, ce désir, ce souhait régulier qu’on a, semble-t-il, de me raccorder à des groupes, des histoires (Fichet m’explique et Minyana me l’a déjà dit, que Gably que je ne connais pas du tout, même de vue, aime beaucoup mes textes et tout particulièrement *Madame Knipper*. Ce que je voudrais dire c’est combien – cet fut toujours mais cela s’est « aggravé » ces dernières années – combien je me sens très peu « intégré », peu inscrit dans le théâtre français [...]”.

e mesmo Eugène Ionesco, dado que eles próprios não foram sucessos de público na época – e não são consenso até hoje¹⁵³. Lagarce não foi um “herói aguerrido¹⁵⁴” que lutava pela “salvação do teatro” e que, por isso, fora “mal compreendido” pela “conservadora e irascível” crítica de sua época; antes – e, sobretudo –, ele parece ter sido alguém que tinha plena consciência da importância da pesquisa de novas formas teatrais, e foi ao encontro dessa renovação, não permanecendo “imóvel na incapacidade de tomar a palavra¹⁵⁵”.

Como diretor de teatro, pode-se dizer que ele foi até bem-sucedido, considerado um “um bom investimento” por parte dos patrocinadores, dadas as suas excelentes montagens e adaptações de obras de outros autores que ele fez como *Phèdre* (Racine), *Les Égarements du cœur et de l’esprit* (Crébillon Fils), *Chroniques maritales* [Crônicas marítimas] (Marcel Jouhandeau) e, seu maior sucesso sem dúvida, *La Cantatrice chauve* (Ionesco). Já seu trabalho autoral, como vimos, era visto com muita desconfiança, pois o Lagarce-autor estava sempre às voltas com as críticas às suas peças, frequentemente bastante severas: sua escrita, dissera Lucien Attoun após ler o manuscrito de *Juste la fin du monde*, em 1990, “se repetia e tornava-se mecânica [...], austera e sombria¹⁵⁶”. Somente depois de sua morte é que se passou não mais a julgar, mas a observar a singularidade do trabalho do escritor. Hoje, entretanto, uma crescente quantidade de estudiosos (no mundo inteiro) vem-se debruçando sobre suas peças, diários, vídeos e outros textos.

1.3.1. Lagarce no presente

Aproximadamente uma década depois de sua morte, em meados dos anos 2000, uma grande movimentação em torno do escritor começa a ocorrer no mundo inteiro: em

¹⁵³ Basta lembrarmos que o grande poeta Ferreira Gullar, em 2005, durante num documentário realizado em homenagem a Vinícius de Moraes – *Vinicius* (Brasil, 2005, 2h, direção de Miguel Faria Jr. e Dianna Vasconcellos) – afirma peremptoriamente que “Beckett é um chato”.

¹⁵⁴ O crítico e biógrafo de Lagarce *Jean-Pierre Thibaudat* (sobretudo em *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*) refere-se repetidamente ao escritor como “*notre héros*” [nosso herói], o que em parte justifica-se por conta da peça que ele escrevera em 1993, *Nous, les héros* [Nós, os heróis], mas também por conta da trajetória do autor, que só fora reconhecido *post mortem*.

¹⁵⁵ Jean-Luc Lagarce. “Du luxe et de l’impuissance” [1994] In : *Du luxe et de l’impuissance*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2004, p. 33. “[...] Être immobile dans l’incapacité de prendre la parole [...]”.

¹⁵⁶ Jean-Pierre Thibaudat. *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.228. “[...] Je lui ait dit qu’il se répétait, que cela devenait mécanique, qu’il y avait là un piège et surtout que c’était une pièce austère, noire [...]”.

virtude dos dez anos de seu falecimento, é inaugurado na França (em 18 de setembro de 2006, na cidade de Besançon) um evento internacional que se estenderia até 2007¹⁵⁷ intitulado *Année (...) Lagarce* [Ano (...) Lagarce], cuja programação estampava uma extensa quantidade de espetáculos, exposições, colóquios e jornadas, todos dedicados ao autor.

Em 2006, na América do Sul (São Paulo, Rio de Janeiro e Santiago) um calendário de discussões, montagens e exposições sobre Lagarce e sua trajetória estavam previstos: na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), inclusive, ocorre à *Semana Lagarce* (de 15 a 21 de agosto), durante a qual têm lugar *workshops*, leituras dramáticas (*Histoire d'amour*, *Music-hall*, *Les Règles du savoir-vivre dans la société moderne* entre outros), exposições (com grandes formatos do fotógrafo que acompanhava o dramaturgo e registrava o trabalho de la Roulotte, Lin Delpierre) e bate-papos. Durante esse evento, a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo publica uma edição bilíngue de *Juste la fin du monde* [Apenas o fim do mundo¹⁵⁸], o que torna possível ao público brasileiro ler o escritor.

No ano seguinte, a editora *Les Solitaires Intempestifs* publica oito títulos, dos quais cinco são adaptações e montagens de Jean-Luc Lagarce, e os outros três, reflexões acerca de sua obra: *Problématiques d'une œuvre* [Problemáticas de uma obra], com trabalhos de vários estudiosos e pesquisadores, fruto de um colóquio organizado pela Universidade e o Théâtre National de Strasbourg; *Le Roman de Jean-Luc Lagarce* [O Romance de Jean-Luc Lagarce], biografia do dramaturgo escrita pelo jornalista e crítico teatral Jean-Pierre Thibaudat; e *Lire un classique du XX^e siècle: Jean-Luc Lagarce* [Ler um clássico do século XX: Jean-Luc Lagarce], obra coletiva que tem por finalidade restituir o lugar de Lagarce no panorama do teatro contemporâneo. A Université Paris-Sorbonne promoveu ainda, pouco tempo depois, um outro colóquio, *Regards lointains* [Olhares longínquos], dirigido pelo professor daquela instituição e importante crítico teatral Denis Guénoun.

A partir daí vemos que o público universitário passa também a interessar-se pelo trabalho do escritor, o que é, sobretudo no contexto francês, uma consagração. Não é de se surpreender, portanto, a notícia de que naquele mesmo ano, Jean-Luc Lagarce

¹⁵⁷ Para obter o calendário com todos os eventos que compunham o *Année (...) Lagarce*, conferir o site do evento <http://annee.lagarce.net/> (Consulta em 12/012/2007)

¹⁵⁸ Jean-Luc Lagarce. *Apenas o fim do mundo* (Tradução de Giovana Soaar). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.

passara a fazer parte do *baccalauréat-théâtre*, tendo seu nome ao lado de autores históricos no teatro francês como Racine e Molière.

Em outubro de 2007, na mesma cidade-sede do *Année (...) Lagarce*, acontece um encontro que revela a amplitude que sua obra atingira, atravessando o mundo e sendo capaz de cativar pessoas das mais diferentes culturas: trata-se de um colóquio internacional sobre as dificuldades e o desafio encontrados na tradução dos textos do dramaturgo – *Traduire Lagarce: Langue, culture et imaginaire* [Traduzir Lagarce: língua, cultura e imaginário] –, que conta com a participação de artistas e pesquisadores de todo o mundo (búlgaros, espanhóis, sul-coreanos, portugueses, brasileiros, iranianos, austríacos, romenos, eslovacos, indianos, mexicanos entre diversas outras nacionalidades). As contribuições trazidas pelos colaboradores desse encontro seriam editadas em forma de livro um ano depois e publicadas com o mesmo título do colóquio pela *Les Solitaires Intempestifs*.

Segue-se, então, uma série de artigos, pesquisas, estudos, teses, reportagens e encenações com o trabalho do autor em foco: em março de 2008, na mesma Université Paris-Sorbonne, ocorre o colóquio *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique* [Jean-Luc Lagarce no movimento dramático], coordenado pelo importante crítico e professor Jean-Pierre Sarrazac, contando com a presença e os trabalhos de grandes nomes do circuito artístico teatral francês como Jean-Pierre Ryngaert, Hélène Kuntz, Julie Sermon e Armelle Talbot. Dois anos depois, *Revista Europe*, referência no meio intelectual e literário da França, dedica um volume inteiro à obra do escritor, com artigos de Jean-Pierre Sarrazac, Christiane Cohendy, Elizabeth Mazev, Lucien Attoun, Marie-Hélène Boblet, Christophe Bident, Christina Mirjol, Jean-Pierre Han e François Rancillac, entre outros.

No Brasil, especialmente nos últimos anos, ele foi progressivamente ganhando espaço nos palcos: grandes grupos como Teatro da Vertigem (que encena *História de amor – últimos capítulos*, em 2007 e 2009, sob direção de Antônio Araújo), Cia do Elevador Panorâmico (montagem de *Estava em minha casa e esperava que a chuva chegasse*, em 2008 e 2010 dirigida por Marcello Lazzaratto), Cia L'Acte (*As regras do saber viver na sociedade moderna*, em 2006) e Companhia Brasileira de Teatro (*Apenas o fim do Mundo*, em 2006, sob a batuta de Márcio Abreu) dedicaram-se a leituras e encenações, enfim, à divulgação de suas peças. E certamente, muito ainda está por vir.

Numa entrevista realizada no verão de 1995, durante as atividades que ocorriam paralelamente ao festival d'Avignon (numa cidadezinha ao lado chamada Villeneuve-lez-Avignon), Jean-Luc Lagarce é convidado a falar, num programa dedicado ao tema da AIDS (*Le Ruban Rouge* [A Fita Vermelha]). Os outros convidados, dentre os quais Olivier Py e Arianne Mnouchkine (o Théâtre du Soleil em 1992-1993 havia levado aos palcos *La Ville Parjure, ou le réveil des Erynies* [A Cidade Perjúrio, ou o despertar das Irínias], que tratava do escândalo do sangue contaminado que fora manchete nos jornais franceses nos anos anteriores¹⁵⁹) estavam muito à vontade, apesar do desconforto em se tratar do tema naquela época – sobretudo por conta do preconceito que ainda existia. Num determinado momento da entrevista, Py evoca a “dificuldade de uma geração em expressar o seu luto¹⁶⁰”, ao que Arianne Mnouchkine completa: “o teatro faz os mortos se levantarem. O teatro pensa que basta falar aos mortos para que eles possam lhes responder¹⁶¹”. Lagarce, timidamente, sorri. Talvez por saber que, na realidade, ele não os faz se levantarem; ele não os deixa morrer. Nunca.

Feitas essas considerações acerca do itinerário desse “solitário intempestivo”, parece-me o momento de retomar a ponta do fio da repetição e adentrar o universo desse autor cujas palavras – escritas no papel, mas também nos olhos, ouvidos e vidas daqueles que passaram por suas peças – não cessam de inscrever, possibilitando-nos ir ao encontro desse Mundo que ele conta, mergulhar num labirinto de paredes movediças cujas configurações nunca são as mesmas, e no qual encontramos a novidade a cada instante.

¹⁵⁹ João Carneiro. “Compreender Arianne Mnouchkine: La Ville Parjure” in *Obscena (Revista de Artes Performativas)*. <http://www.revistaobscena.com> (Consulta em 05/04/2011). “[...] A partir de 1985 começaram, em França, os incidentes que vieram a consistir naquilo que ficou conhecido como ‘o caso do sangue contaminado’. Várias pessoas importantes na hierarquia médica e política responderam perante a justiça, na sequência de mortes por contaminação. Negligência poderia ter sido a causa. Contudo, o que se passou estava diretamente ligado a interesses econômicos de algumas pessoas e grupos, que seriam lesados caso o sangue, que alguns responsáveis sabiam estar contaminado, fosse retirado de circulação [...]”.

¹⁶⁰ Jean-Pierre Thibaudat. *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.199. “[...] la difficulté d’une génération à exprimer son deuil”.

¹⁶¹ *Idem, ibidem*. “[...] Le théâtre fait lever les morts. Le théâtre pense qu’il suffit de parler aux morts pour qu’ils puissent vous répondre [...]”.

CAPÍTULO II: Repetição, performatividade, texto



“Pode-se imaginar essa repetição da vida?¹⁶²”.

(J.-L. Lagarce, *Journal 1977-1990*, 2008).

“O teatro não é algo que é preciso reconhecer. “Eu-vou-ao-teatro-para-reconhecer-Shakespeare-me-us-estudos-o-que-eu-fiz. É uma viagem no desconhecido, para o desconhecido. Não se pode calcular essas conjunções dos elementos do possível. A pedra final dessa alquimia é o tempo. Todas essas transformações estão ali apenas para modificar o tempo. [...] O teatro é a experiência de um outro tempo¹⁶³”.

(Claudia Castellucci e Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière*, 2001).

“A SEGUNDA MULHER. – Isso mata o tempo¹⁶⁴”.

(J.-L. Lagarce, *Carthage, encore*, 1979).

A dramaturgia de Jean-Luc Lagarce estabelece-se a partir da crise que atingiu a forma do drama clássico no final do século XIX, cuja obra de Anton Tchekhov é um dos exemplos mais expressivos – talvez, até mesmo o seu estopim. Esse abalo, que fora agravado pelas desconstruções sistemáticas empreendidas por um grupo de dramaturgos na década de 1950 (no qual os nomes de Samuel Beckett e Eugène Ionesco destacam-se), estremece algumas das vigas de sustentação do teatro tradicional francês (a *belle langue*, a verossimilhança, os diálogos bem construídos, a presença de um enredo bem articulado, as unidades de tempo, espaço e lugar, personagens bem delineadas, entre outros elementos) possibilitando às gerações vindouras novas perspectivas, outros caminhos no

¹⁶² Jean-Luc Lagarce. *Journal I (1977-1990)*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.111. “[...] Est-ce imaginable cette répétition de la vie ? [...]”.

¹⁶³ Claudia Castellucci e Romeo Castellucci. *Les pèlerins de la matière (Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio)*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2001, p.118. “[...] Le théâtre n’est pas quelque chose qu’il faut reconnaître. ‘Moi-je-vas-au-théâtre-pour-reconnaître-Shakespeare-mes-études-ce-que-j’ai-fait. C’est un voyage dans l’inconnu, vers l’inconnu. On ne peut pas calculer ces conjonctions des éléments du possible. La pierre finale de cette alchimie est le temps. Toutes ces transformations ne sont là que pour modifier le temps. [...] C’est l’expérience d’un autre temps, le théâtre”.

¹⁶⁴ Jean-Luc Lagarce. “Carthage, encore” in *Théâtre complet – volume I*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.68. “[...] LA SECONDE FEMME. – Ça tue le temps. [...]”.

campo da criação teatral. Aqueles que por ventura pretendessem lançar-se no desafio de escrever para o teatro nas últimas três décadas do século XX deveriam inicialmente confrontar-se com essa aridez primeira do solo – e é esse terreno que Lagarce elege e a partir do qual sua obra toma corpo.

Retomando questões cruciais colocadas por aqueles que ele escolhe como seus antecessores, os textos do dramaturgo de Besançon desdobram-se numa escrita peculiar, que se expressa por intermédio de ditos, reditos, autocorreções, hesitações e toda uma miríade de palavras e temas que vão e voltam, assim como de personagens que dizem, modificam o que disseram, redizem, retomam seus argumentos. Se o desafio maior do autor era nomeadamente a *forma*¹⁶⁵, ele vê na língua a sua expressão mais evidente, e é a partir dela que seu teatro faz diferença: “elíptica e transbordante”, a dramaturgia lagarciana é um “lugar delimitado a uma *ação cênica virtual quase inteiramente transposta em linguagem*¹⁶⁶”. Desse turbilhão verbal que são as falas-redemoinho de suas personagens vemos emergir uma escrita rizomática¹⁶⁷ que se traduz por frases repletas de volteios, sinuosidades, bifurcações e incertezas; e é aí, precisamente, que um poderoso artifício desenovela-se, estende-se no espaço e passa a conduzir a atenção do espectador: *a repetição*.

2.1. Jean-Luc Lagarce e a repetição

Numa entrevista concedida a Lucien Attoun em 1995, ao ser indagado sobre por que escrever para teatro, Jean-Luc Lagarce responde dizendo ver a si próprio como

¹⁶⁵ O que Lagarce entende por forma está diretamente relacionado com a língua – por isso a crítica assinala frequentemente que seu teatro é, antes, “uma nova língua teatral”. Em entrevista realizada em 1994, o dramaturgo declara: “[...] Sou daqueles que pensa que tudo já foi dito. Não há temas novos. As mídias, a imprensa, pensam que existem. Mas o poeta desinteressa-se pelos temas, ele preocupa-se com a forma [...]” in Alexandra Moreira da Silva. “Briser la forme: vers un paysage fractal” in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.61.

¹⁶⁶ Claudio Longhi. “Pour une critique postmoderne de la notion de postmodernité” in *Revue Europe 969 (Jean-Luc Lagarce)*. Paris: Revue Europe, 2010, p.124, grifos meus. “[...] toujours elliptique et toujours débordante, et comme lieu assigné à une action scénique virtuelle presque entièrement transposée en langage [...]”.

¹⁶⁷ *Idem, ibidem*. “[...] écriture rhizomatique [...]”

alguém impelido, “transportado para a fala”, para as “palavras, mas as palavras *faladas...* as palavras com seus *sons*, seus *ritmos*”¹⁶⁸.

Se o interesse do autor pela fala mostra-se determinante na elaboração das personagens (que, como mostramos no capítulo anterior, basicamente *falam em cena*), ao discorrer sobre sua relação com a escrita o dramaturgo prossegue dizendo-se também “fascinado pela maneira pela qual, na vida, as conversas, as pessoas [...] tentam precisar seu pensamento através de mil tentativas”¹⁶⁹. São esses esforços que vemos em prática a cada vez que um dos seres criados por ele toma a palavra: eles especificam o que disseram, corrigem-se, retomam seus ditos, reformulam-nos, como podemos observar no fragmento abaixo, extraído de *Ici ou ailleurs* [*Aqui ou acolá*], obra de 1981:

[...] 1. – “Início da comédia”. Eu dizia sempre isso... quero dizer, eu escrevia sempre isso... “Início da comédia”... Como se isso devesse ser suficiente... como se, depois disso, tudo pudesse acontecer... sem que houvesse daqui para frente alguns problemas a serem colocados para si mesmo... “Início da comédia”¹⁷⁰.

A oscilação com que a personagem se expõe, a dúvida entre o emprego do verbo “dizer” ou “escrever” e a tentativa de recomeçar “do zero” após cada hesitação (a repetição da frase “início da comédia” dá a entender isso) traz à tona sua busca em expressar-se com exatidão. Sua memória parece impeli-la a dizer o que acontecera, mas suas lembranças parecem ser apenas parciais, como uma espécie de quadro impressionista no qual os contornos já não são nítidos, o que gera uma dificuldade em ver o passado de maneira clara, apesar do esforço demonstrado em *re-produzi-lo* (por meio das palavras), tal qual ele ocorrera.

Esse exercício constante empreendido por todos os homens e mulheres que habitam e sustentam o universo lagarciano põe em evidência o uso de uma das mais poderosas figuras do discurso¹⁷¹, a *repetição*. Sempre à procura da palavra certa, suas

¹⁶⁸ Jean-Luc Lagarce. “Vivre le théâtre et sa vie” in *Théâtre Public n°129*. Paris: Théâtre Ouvert, 1996, p.5. “[...] Je crois que je suis très porté vers la parole. Les mots, mais les mots *parlés* ... Les mots avec leurs *sons*, leurs *rythmes* [...]”.

¹⁶⁹ *Idem, ibidem*. “[...] Je suis fasciné par la manière dont, dans la voie, les conversations, les gens – et moi en particulier – essaient de préciser leur pensée à travers mille tâtonnements... au delà du raisonnable [...]”.

¹⁷⁰ Jean-Luc Lagarce. “Ici ou ailleurs” in *Théâtre complet – volume I*. Besançon: Les Solitaires Intempetifs, 2000, p.157. “[...] 1.– « Début de la comédie ». Je disais toujours cela... je veux dire, j’écrivais toujours cela... « début de la comédie »... Comme si cela devait suffire... comme si, après cela, tout pouvait arriver... sans qu’il y ait désormais quelques problèmes à se poser... « Début de la comédie ». [...]”.

¹⁷¹ Georges Molinié. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris: Librairie Générale Française, 1992, p.291. “[...] On peut soutenir que la répétition constitue la plus puissante de toutes les figures [du discours]”.

personagens não param de comentar e corrigir seus dizeres¹⁷², repetindo-se a cada momento e construindo um jogo enunciativo que faz saltar à frente da cena uma fala cadenciada e ritmada, que chega mesmo a se desprender daqueles que as proferem, adquirindo uma “vida própria”. A declaração aparentemente anódina de Lagarce nos dá pistas importantes sobre a forma como o escritor concebe um dos aspectos mais particulares e característicos de sua poética: atento ao ritmo – isto é, o efeito desencadeado pela reiteração consecutiva de sons ou elementos prosódicos – não surpreende o fato dele construir falas reiterativas em que tudo vai e volta ostensivamente, já que repetir é um dos principais elementos constitutivos do ritmo, talvez até o mais importante¹⁷³.

Obviamente, o emprego da repetição não é exclusividade da dramaturgia de Jean-Luc Lagarce; inúmeros autores serviram-se dela como artifício em seus textos, com as mais distintas finalidades: Samuel Beckett, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Eugène Ionesco, apenas para elencar alguns nomes de uma lista certamente inesgotável. Em Lagarce, contudo e como procuraremos salientar, ela apresenta-se como um aspecto basilar, fundador de sua poética, posto que se liga intimamente a cada mínimo (e macro) elemento. A regularidade com que o dramaturgo a utiliza leva a crer que em seu teatro esse procedimento adquire o status de um verdadeiro *modus operandi*, tornando-se quase que um estilo do escritor¹⁷⁴.

A crítica recente que se articula em torno de sua obra, a propósito, não cessa de assinalar esse fato, apreendendo o fenômeno repetitivo sob diferentes ângulos e apontando as múltiplas maneiras que autor faz suas personagens repetirem, assim como os diferentes efeitos que o emprego da repetição nela desencadeia. *Grosso modo*, e

¹⁷² Hélène Kuntz. “Compagnons de langage également faillibles” in *Revue Europe* 969 (Jean-Luc Lagarce). Paris: Revue Europe, 2010, p.207. “[...] La recherche du mot juste [...]”.

¹⁷³ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat e René Rioul. *Grammaire méthodique du français*. Paris: PUF, 1994, pp.59-60. “[...] Le rythme est constitué par n’importe quel retour, régulier ou non, d’une unité de n’importe quel type (lexicale, syntaxique, etc.) [...]”.

¹⁷⁴ Os primeiros grandes estudos de estilística na literatura estão justamente ancorados na observação e interpretação da repetição.

especificamente sobre esse aspecto, poderíamos dizer que há duas tendências de leitura¹⁷⁵ da obra do escritor:

– estudos cujo foco recai preferencialmente sobre uma *repetição temática*, análises nas quais normalmente se procura ressaltar, a partir de diferentes peças, uma ampla gama de assuntos recorrentes e que foram frequentemente trabalhados e reformulados pelo autor no decorrer de sua vida, tais: a volta do filho pródigo, a espera, a solidão e angústia daqueles que esperam, a morte, a errância, o retorno a um lugar devastado, personagens que contam o que viveram como única alternativa à existência num lugar destruído, o ato de lembrar o passado ou a própria história – entre outros, sobre os quais já discorremos¹⁷⁶;

– estudos cuja atenção volta-se mais diretamente para uma *repetição textual*, com um caráter mais “formal”, isto é, com vistas à materialidade linguística do texto. Nas análises desse tipo, a repetição adquire diferentes designações de acordo com cada pesquisador (incisa, insistência, epanortose, *leitmotif*), apresentando segundo eles funções variadas e efeitos distintos. Na análise da repetição e seu caráter performativo, objetivo ao qual nos propusemos neste estudo, esse tipo de análise é-nos particularmente mais interessante, conforme veremos a seguir.

Há ainda trabalhos que se dedicam ao mapeamento das ditas “conexões” entre vida e obra do autor¹⁷⁷, de caráter mais biografista. Não os ignoramos, mas preferimos não abordá-los aqui por serem pouco produtivos do ponto de vista da repetição, pois eles raramente a tomam como foco. Outro fator que nos leva a não integrá-los em nossa perspectiva vem do fato de que, por ser soropositivo e suas peças recorrerem frequentemente ao tema da morte, Jean-Luc Lagarce acabara sendo estigmatizado em

¹⁷⁵ Vale ressaltar que ambas as abordagens são indissociáveis (não se pretende aqui enveredar para uma dicotomia entre forma e conteúdo). Pode-se seguramente dizer que um tipo de estudo depende ou complementa o outro na poética lagarciana. Aliás, é justamente esse caráter inextricável e recursivo que a repetição adquire na obra de Lagarce que leva Alexandra Moreira da Silva a compará-la à imagem de um fractal, analogia sobre a qual discorreremos amiúde um pouco mais adiante.

¹⁷⁶ Ver subitem “1.1.2. Traços de um percurso: itinerário” no Capítulo 1 (pp.27-37)

¹⁷⁷ Sobre esse tipo de abordagem, recomendamos os artigos de Marie-Hélène Boblet e Jean-Pierre Han na rubrica “L’espace autobiographique” da *Revue Europe 969 – Jean-Luc Lagarce* (Paris: Revue Europe, 2010) e o artigo de Julie Valéro em *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique* (Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008).

vida como o “dramaturgo da AIDS”. Patrice Chéreau, conhecido diretor de cinema e teatro francês, chegara até mesmo a dizer numa entrevista que ele tematizava essa doença em suas peças, um anacronismo ao qual François Berreur redarguiu na época lembrando que a morte aparece nos textos do dramaturgo bisontino desde o começo de sua carreira¹⁷⁸.

Dentre as análises críticas que denominamos como predominantemente temáticas, selecionamos duas que ilustram oportunamente essa modalidade de enfoque, as quais abordaremos brevemente na sequência: *De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie*¹⁷⁹ [*Da parábola do filho pródigo ao drama-da-vida*] de Jean-Pierre Sarrazac, e *Nomades et sédentaires* [*Nômades e sedentários*] de Céline Hersant.

O artigo de Jean-Pierre Sarrazac é fruto do estudo de quatro textos de Lagarce – a saber, *Juste la fin du monde*, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, *Le Pays lointain* e *Retour à la citadelle* –, que têm como fio temático comum a figura do filho pródigo. A partir deles, o crítico esquadrinha a forma como essa narrativa bíblica é reelaborada, e até mesmo “distorcida”, por Lagarce. Sarrazac mostra que, ao contrário da história do Novo Testamento – na qual é “o filho, que estava morto e tornou a viver¹⁸⁰” que volta à casa paterna – as personagens lagarcianas regressam a seus lugares de origem “para anunciar sua própria morte¹⁸¹”. Elas estão sempre às voltas com situações limítrofes, são pessoas que se encontram entre a vida e a morte e que, por isso, não agem mais: restringem-se a contar, narrar, falar do passado, do tempo que passou. “Elas”, conclui Sarrazac, “veem suas próprias vidas, mas não as vivem, não as vivem mais¹⁸²”, relembrando e limitando-se apenas a falar do que aconteceu (ato que, como já assinalamos, é um *topos* na poética do escritor).

Nomades et sédentaires propõe-se, em linhas gerais, a analisar a construção das personagens de Jean-Luc Lagarce ao longo de sua obra. Percebendo características

¹⁷⁸ François Berreur. “Jean-Luc Lagarce” in *Apenas o fim do mundo* (Tradução de Giovanna Soaar). São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2006, p.19. “[...] les thèmes de la maladie et de la disparition sont déjà présents dans son œuvre notamment dans ‘Vagues Souvenirs de l’année de la peste’[...]”.

¹⁷⁹ Jean-Pierre Sarrazac. “De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie” in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, pp.271-296.

¹⁸⁰ “O Evangelho de Lucas (XV, v.31-32)” in *Bíblia Sagrada* [Tradução de Padre Matos Soares]. São Paulo: Edições Paulinas, 1989, p.1483-1484. “[...] Replicou-lhe o pai: Filho, tu sempre estás comigo, e tudo o que é meu é teu; era justo, porém, regozijarmo-nos e alegramo-nos, porque este teu irmão estava morto, e reviveu; tinha-se perdido, e foi achado [...]”.

¹⁸¹ *Idem* 165, p.272. “[...] mais s’il revient, c’est au contraire pour annoncer sa propre mort [...]”.

¹⁸² *Idem* 165, p.279. “[...] ils voient leurs vies, mais ne les vivent pas, ne les vivent plus”.

semelhantes a muitas das figuras dramáticas presentes em diversos textos do dramaturgo, Céline Hersant divide-as em dois grupos: o daqueles que vão e o daqueles que ficam. Sublinhando que no teatro lagarciano encontramos personagens que recorrentemente se revelam ora “nômades” (é o caso de todos os “filhos pródigos” presentes nas obras referidas por Sarrazac, assim como das personagens de *Voyage de Madame Knipper vers la Prusse Orientale* e *Vagues souvenirs de l’année de la peste*, que fogem e depois retornam à terra natal), e ora “sedentárias” (como em *Retour à la citadelle*, *Carthage, encore* e *J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne*, que permanecem à espera de alguém ou de que algum acontecimento ocorra para tirá-las da letargia em que se encontram), Hersant mostra-nos que são sempre aqueles que partem que funcionam como motores das peças: o vazio deixado por suas ausências dá livre curso à imaginação dos que ficam e desencadeia seus discursos, pois eles passam, então, a construir elucubrações e hipóteses sobre o destino dos que não estão mais ali. É a partir disso, sublinha a escritora, que as falas surgem: são os sedentários, numa espécie de coro, que preenchem o vazio da narrativa das personagens ausentes, reinventando suas histórias¹⁸³.

Por procederem a análises transversais, as leituras de Sarrazac e Hersant são mais panorâmicas e constituem-se em exemplos oportunos dos estudos sobre a repetição temática na obra de Lagarce. Evidentemente não se trata dos únicos, já que diversos outros textos têm esse mesmo foco¹⁸⁴; todavia, preferimos nos restringir aqui a essas duas análises por termos, em certa medida, dedicado uma parte do Capítulo I à questão da recorrência temática nas peças do escritor.

Passando à segunda modalidade de repetição, que designamos como textual e que nos interessa mais amiúde, percebe-se que cada crítico procura destacar nuances e variantes que o ato de repetir apresenta em cada uso específico que Lagarce faz dela. Três leituras, entretanto, mostram-se profundamente produtivas com relação ao estudo da repetição e seu caráter performativo: trata-se das noções de *incisa* (desenvolvida por

¹⁸³ Céline Hersant. “Nomades et sédentaires” in *Revue Europe 969 (Jean-Luc Lagarce)*. Paris: Revue Europe, 2010, pp.114. “[...] ce sont les autres, les sédentaires, le chœur, qui témoignent et comblent le récit pour lui en réinventant un extérieur [...]”.

¹⁸⁴ Sobre esse mesmo assunto, limitamo-nos aqui a indicar os artigos de Marie-Aude Hemmerlé e Céline Hersant (“Crébillon/Lagarce : « précisions »”) e Geneviève Jolly (“La choralité ou la mise en mouvement de la parole théâtrale”), ambos presentes em *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique* (Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, pp.175-190 e pp.221-236, respectivamente).

Bernard Chartreux¹⁸⁵), de *épanortose* (tal como a apresenta Armelle Talbot¹⁸⁶) e de *fractal* (proposta por Alexandra Moreira da Silva¹⁸⁷, que não se limita apenas ao caráter textual, e empreende uma leitura da obra no geral, indo do detalhe ao todo). As três trazem à tona faces distintas desse mesmo objeto prismático, mostrando escalas complementares e sutis de interpretação. É sobre elas que passamos, então, a discorrer.

2.1.1. *Incisas: a desconfiança da linguagem*

No mundo criado por Lagarce, é muito comum esbarrarmos com seres que, ao se pronunciarem, frequentemente vacilam, mostrando-se incertos e hesitantes. Aliás, há sempre muita prudência, desconfiança e ponderação por parte deles, um cuidado excessivo (quase obsessivo) com o que dizem. De certa forma, é como se tivessem sempre em mente as paradoxais frases de Beckett em *L’Inommable* [*O inominável*]: “é preciso continuar, não posso continuar, portanto eu vou continuar, é preciso dizer palavras enquanto elas existem¹⁸⁸”. Cientes disso, eles falam, arrependem-se, arriscam-se novamente especificando o que disseram anteriormente, e assim sucessivamente. Porém, sempre tomam a palavra, apesar de todos os riscos que essa atitude implica, mas não sem antes tentar se resguardar dos possíveis efeitos negativos (o engano e a incompreensão) que decorrem de toda tentativa de comunicação.

Dentre as várias formas que a repetição textual apresenta nas peças de Lagarce, Bernard Chartreux nota que a *incisa*¹⁸⁹ é a primeira com o qual normalmente nos deparamos, já que é praticamente impossível não percebê-la, tamanha sua incidência nas

¹⁸⁵ Bernard Chartreux. “Éloge de l’incise” in *LEXI/Textes 6*. Paris: L’Arche Éditeur, 2002, pp.183-194.

¹⁸⁶ Armelle Talbot. “L’épanorthose : de la parole comme expérience du temps” in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, pp.255-270.

¹⁸⁷ Alexandra Moreira da Silva. “Briser la forme: vers un paysage fractal” in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, pp.59-76.

¹⁸⁸ Samuel Beckett. *L’Inommable*. Paris: Éditions de Minuit, 1949, p.213. “[...] Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu’il y en a [...]”.

¹⁸⁹ Há, de acordo com alguns gramáticos, duas denominações para esse tipo de estratégia discursiva: *incisa* e *incidente*. Ambas possuem uma estrutura semelhante, dado que as duas são inserções realizadas no transcorrer de frases e de orações, assemelhando-se a orações explicativas. A diferença entre elas reside no fato de normalmente as *incisas* introduzirem um discurso relatado (indireto) e as *incidentes* marcam comentários dentro de um período. Neste trabalho, adotamos a designação de *incisa*, conforme fazem Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat e René Rioul, *Grammaire méthodique du français*. Paris: PUF, 1994, pp.460-461.

falas. Trata-se de um recurso de linguagem que marca a utilização de palavras ou frases enxertadas no transcorrer de um discurso, interrompendo a fluência das orações (ela aparece, sobretudo, no nível sintático). Para ilustrar esse tipo de estratégia discursiva, selecionamos uma réplica de *Les Prétendants*, peça de 1989, que transcrevemos a seguir:

[...] POITIERS. – Senhor Mariani, portanto, veio especialmente de Paris, do ministério, e ele nos dará a honra de presidir esta reunião que se reveste, hoje, podemos dizer isso, não é? de um caráter particular¹⁹⁰.

Semelhante à função que adquirem os parênteses, vírgulas ou os travessões num texto escrito, as incisivas marcam desvios momentâneos no decurso de um enunciado, dando espaço a esclarecimentos, elucidações, reflexões ou digressões por parte do locutor. No trecho supracitado elas são empregadas ora para precisar um dado (é o caso de “hoje” e “do ministério”), ora para fazer apelo ao ouvinte (“podemos dizer isso, não é?”); de toda forma, ao especificarem informações elas sobrecarregam e prolongam aquilo que poderia ser dito de forma mais direta e sucinta (ou, se preferirmos, mantêm o assunto em suspenso).

Poderíamos dizer que o movimento intermitente das incisivas visa reproduzir as idas e vindas do pensamento, que não é linearmente estruturado (é por isso que Chartreux diz que ela é a ferramenta de linguagem que melhor convém à expressão do fluxo das ideias¹⁹¹). Aquele que a utiliza busca dar vazão às suas reflexões de maneira detalhada, num anseio de exatidão – o que pode pressupor uma preocupação excessiva com a compreensão do interlocutor, que deve, aliás, apreender *perfeitamente* o conteúdo daquilo que é dito, sem ter nenhuma dúvida. Se levarmos em conta que Lagarce declarava-se fortemente atraído pela maneira como as pessoas esforçam-se em dizer aquilo que pensam¹⁹², numa ansiedade de tornar nítido o que têm na cabeça, o uso contínuo desse recurso textual pelo autor não surpreende.

Fato é que se expressando por intermédio de falas entrecortadas e claudicantes – que avançam, retroagem, especificam e detalham – as personagens lagarcianas fazem um uso exagerado de incisivas. Elas sequer abrem a boca sem antes se precaverem dos riscos

¹⁹⁰ Jean-Luc Lagarce. “Les Prétendants” in *Théâtre complet – volume III*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 1999, p.115. “[...] POITIERS. – Monsieur Mariani, donc, est venu spécialement de Paris, du ministère, et il nous fera l’honneur de présider cette réunion qui revêt, aujourd’hui, on peut le dire, n’est-ce pas ? un caractère particulier [...]”.

¹⁹¹ Bernard Chartreux. “Éloge de l’incise” in *LEXI/Textes 6*. Paris: L’Arche Éditeur, 2002, pp.183-194.

¹⁹² Jean-Luc Lagarce. “Vivre le théâtre et sa vie” in *Théâtre Public n°129*. Paris: Théâtre Ouvert, 1996.

que um maldizer (isto é, um dizer impreciso e, portanto, imperfeito) pode gerar, o que põe em evidência a desconfiança que têm da língua: há por parte delas a plena consciência de que a linguagem não é, nem de longe, algo preciso ou *exato*¹⁹³.

Ao suspender a sucessão e o encadeamento de uma frase a incisa acaba por comprometer a fluidez do discurso, como podemos constatar nesse trecho de *Histoire d'amour (Derniers chapitres)*, texto de 1991:

PRÓLOGO

O PRIMEIRO HOMEM. – Prólogo.

O Primeiro Homem.

Uma noite, o Primeiro Homem fica sozinho, se esquecem dele, *não sabem o que ele faz,*

o que é feito dele.

Foi feito dele.

“Que idade é que ele tem?”

O Primeiro Homem, uma noite

É a história de dois homens e uma mulher.

A MULHER. – Ela, *a Mulher (eu)*, ela, ela ri delicadamente.

Talvez – *não a distinguimos muito bem* – talvez chore também, *um pouco, é possível.*

O PRIMEIRO HOMEM. –Uma noite.

Uma noite, ele, *o Primeiro Homem.*

(É a história de dois homens e uma mulher.)

Ele, o Primeiro Homem¹⁹⁴.

São falas gaguejantes de pessoas que titubeiam diante de informações que elas mesmas forneceram. O Primeiro Homem insiste em encontrar uma formulação precisa, que traduza sua lembrança: ele passa de “o que ele *faz*” (presente), para em seguida afirmar “o que *é feito dele*” (presente/particípio passado), e concluir com “*foi feito dele* (pretérito perfeito/particípio passado)”. Vai-se progressivamente indo em direção ao

¹⁹³ Bernard Chartreux. “Éloge de l’incise” in *LEXI/Textes 6*. Paris: L’Arche Éditeur, 2002, p.184. “[...] le langage parlé n’est pas une science exacte [...]”.

¹⁹⁴ Jean-Luc Lagarce. “Histoire d’amour (derniers chapitres)” in *Théâtre complet – volume III*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 1999, p.289. “[...] PROLOGUE / LE PREMIER HOMME. – Prologue. Le Premier Homme. Une nuit, le Premier Homme reste seul, on l’oublie, on ne sait pas ce qu’il devient, ce qu’il advient de lui. Advint de lui. « Quel âge est-ce qu’il a ? ». Le Premier Homme, une nuit... C’est l’histoire de deux hommes et une femme... / LA FEMME. – Elle, la Femme (moi), elle, elle rit doucement. Peut-être – on ne la distingue pas très bien – peut-être qu’elle pleure aussi, à peine, c’est possible / LE PREMIER HOMME. – Une nuit. Une nuit, lui, le Premier Homme. (C’est l’histoire de deux hommes et une femme.). Lui, le Premier Homme. [...]”.

passado, talvez na busca de aproximar-se e dar a ver, ainda que através da memória e do discurso, um fato no momento em que ele ocorrerá.

Já a incisa na fala da Mulher (“Ela, a Mulher, eu”) possui um sujeito oscilante: inicialmente “Ela” é o objeto de que se fala; na sequência, o foco muda e de um “ela-objeto” migra-se para um “eu-emissor” do discurso para, por fim, transformar-se novamente em “ela”, num jogo de variação de enunciadores que embaça o dizer, diluindo seus contornos: é como se ali estivéssemos ajustando a lente de uma câmera fotográfica.

São personagens prolixas que vemos no palco: a fala do Primeiro Homem basicamente gira em torno de dois tópicos, que poderíamos resumir em: – 1.) trata-se da história de dois homens e de uma mulher; – 2.) um dos homens, numa noite, fica sozinho. A intervenção da Mulher, por sua vez, limita-se a descrever o que ela (ou essa mulher de que se fala) fez ou faz, isto é, “rir delicadamente” e “chorar” (talvez). No entanto, ao invés de dizer diretamente, eles dão voltas, o que faz com que a fala dos dois avance a passos lentos, sofregamente, através de tentativas e recuos incessantes, como numa partida de esgrima.

A cada novo tópico, essas personagens nos fornecem uma infinidade de detalhes e especificações, fazendo-nos até mesmo desconfiar se tudo aquilo realmente aconteceu daquela forma. Ao mesmo tempo em que denotam a incerteza do Primeiro Homem e da Mulher acerca de suas próprias lembranças, no plano formal essas incisivas interrompem a linearidade do discurso, atravancando-o e gerando uma hipertrofia informativa¹⁹⁵, que veta a possibilidade de uma *percepção passiva* por parte do espectador: o público recebe tantas minúcias, tantas informações detalhadas que para acompanhar o que está acontecendo precisa prestar atenção ao que é dito a cada minuto. Aliás, a presença do público nesse “diálogo” (é difícil saber se os dois estão realmente conversando inicialmente) aparentemente se faz sentir desde o princípio: o Primeiro Homem lembra de que se trata do “prólogo”, e frequentemente repete “É a história de dois homens e uma mulher” uma frase explicativa que provavelmente se dirige (ainda que enviesadamente) àqueles que seguem a cena. O público, por sua vez, também começa a duvidar do que é dito, pois nem as personagens têm certeza do que dizem; a audiência passa, então, a

¹⁹⁵ Annaïs Bonnier e Julie Sermon. “À propos, et La Cantatrice chauve?” in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique (IV Colloque de Paris III – Sorbonne nouvelle)*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.140. “[...] on retrouve donc une même hypertrophie informative [...]”.

seguir desconfiada o transcorrer daquilo que se desenrola diante de seus olhos. E se aqueles que falam, ao reformularem seus discursos, demonstram fazer um uso distanciado da linguagem¹⁹⁶, a plateia também começa a ter suas reservas com relação a ela: não há uma ilusão de que aquilo que dizem e que vemos no palco possa ser verdade.

Lagarce nos faz, então, seguir os pontos de um bordado barroco¹⁹⁷ que são as falas dessas personagens; no entanto, damo-nos conta rapidamente de que seguir os detalhes de cada réplica não nos leva necessariamente a uma compreensão “do que se quer dizer”: há tantos deslizos de sentido que de parte em parte não se chega ao todo¹⁹⁸, apesar do esforço que temos em tentar acompanhar aquelas pessoas em meio à expressão de sua compulsão por um dizer claro e transparente.

É nesse momento que nossa atenção se desloca de *o que* está sendo dito para *como* isso é feito, e a percepção do transcorrer do fluxo temporal (diacrônico) é interrompida, ou melhor, dissolve-se: a apreensão de um enredo ou fábula passa para o segundo plano e vem à tona a possibilidade da *escuta* da materialidade da linguagem – da língua¹⁹⁹, que se desdobra ali. As incisivas conferem às personagens de Jean-Luc Lagarce uma fala manquejante; a suspensão contínua do fluxo da fala fratura a história contada e difrata a ação e, a partir daí, a *forma de contar* passa para diante da cena: eis o porquê do interesse que as incisivas têm em nossa análise, já que essa atenção ao *como* é um dos aspectos que remetem diretamente ao performativo, como explicitaremos adiante²⁰⁰.

Essa ferramenta linguística assevera-se, entretanto, apenas como o primeiro elemento, talvez o mais evidente, dessa trama complexa que é a obra de Jean-Luc Lagarce, as saliências que vemos quando aproximamos os olhos do tecido textual. Porém, se distanciarmos um pouco as vistas, veremos que da conjunção desses pontos emerge uma figura: a *epanortose*.

¹⁹⁶ Hélène Kuntz. “Aux limites du dramatique” in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. Beaumont: Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.26. “[...] un usage distancié de la langue [...]”.

¹⁹⁷ Dominique Fingermann. *Psicanálise: os meios dos fins*. Conferência apresentada em Buenos Aires, junho de 2011.

¹⁹⁸ Verónica Galíndez-Jorge. *Fogos de Artifício*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p.50.

¹⁹⁹ Hélène Kuntz. “Compagnons de langage également faillibles” in *Revue Europe 969 (Jean-Luc Lagarce)*. Paris: Revue Europe, 2010, p.201. “[...] Dès lors s’ouvre la possibilité d’une intelligence du théâtre qui ne repose plus sur la saisie d’une histoire mais sur l’écoute d’une langue [...]”.

²⁰⁰ No subitem “2.2.1. *Repetição e Performatividade: interfaces*” (pp.91-100) detalharemos o que entendemos por aspecto performativo e performatividade.

2.1.2. Epanortose: uma experiência vertiginosa do tempo

Se o desejo de clareza nos impele muitas vezes a explicitarmos e realizarmos uma série de digressões e rodeios quando falamos, as personagens que Jean-Luc Lagarce põe em cena levam esse gesto ao seu paroxismo: mal uma frase é proferida e já se vê desdobrada, reexplicada, precisada à exaustão.

Esses retornos constantes de um locutor ao que acabou de dizer com a finalidade ou de reforçar o dito, ou afastar ambiguidades são classificados pela Retórica²⁰¹ com o nome de *epanortoses*, ferramentas discursivas que corroboram o desejo que aquele que fala tem de ser claro, o mais exato possível. Por retomar o dito para explicá-lo, a epanortose acaba estendendo a frase, que tem seu término adiado em virtude da construção do sentido, que, aliás, deve ser transparente e direto, sem ruídos. E é nessa intenção de clareza que Armelle Talbot localiza a “singularidade do gesto lagarciano²⁰²”: uma forma particular que todas as suas personagens possuem de voltar atrás em seus passos para tentar elucidar o que disseram. Ao se utilizar essa figura retórica, um desvio no transcorrer do raciocínio é aceito com a condição de que, no final, aquilo que é certo seja ressaltado e o sentido (claro e preciso) restabelecido, prevalecendo a “comunicação plena e inteira²⁰³”. Em outras palavras, a epanortose admite o erro desde que ele reforce aquilo que é correto.

Ora, se a Retórica clássica antevê nesse recurso uma espécie de decantador discursivo, o uso que Lagarce faz dele é, entretanto, muito distinto, até mesmo oposto, como a fala de Catherine, na segunda parte de *La Photographie* (1986) exemplifica bem:

[...] CATHERINE. – [...] Na fileira, diante de mim, na fileira de trás, inferior, fileira mais baixa que eu, a terceira (lógico, isso), num nível mais baixo que o meu, aquém de mim? mas ligeiramente deslocado [...]
ligeiramente deslocado, ligeiramente, à minha direita (e sempre a mesma história, não vou voltar a ela, a mesma proposta, repetir

²⁰¹ Henri Morier. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris: PUF, 1961, p.455.

²⁰² Armelle Talbot. “L’épanorthose : de la parole comme expérience du temps” in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.258. “[...] la figure de l’épanorthose fournit un moyen d’approcher la singularité du geste lagarcien [...]”.

²⁰³ *Idem*, p.261. “[...] assurer sa communication pleine et entière [...]”.

ainda: à minha esquerda, à esquerda da fotografia, na parte esquerda da fotografia²⁰⁴.

É quase impossível, a partir da infinidade de detalhes fornecidos pela personagem, saber exatamente o lugar que ela ocupa na fileira da foto descrita: o desejo de exatidão acaba desencadeando o seu oposto, indeterminando e estorvando a compreensão. Os retornos sucessivos de Catherine aparecem menos como correções, e mais como rasuras que imprimem cortes sucessivos na cadeia linear do discurso, puxando seus freios e segmentando a ação: o próprio assunto da fala perde-se na compulsão maníaca da personagem em dizer tudo muito precisamente.

Essas retomadas, mais do que uma preocupação com o interlocutor (com o bom entendimento do discurso), parecem denunciar uma ânsia de não se responsabilizar pelo dito, um “locutor que se destitui de sua função auctoral²⁰⁵”, isto é, que quer apagar de sua fala qualquer vestígio de algo que possa efetivamente comprometê-lo com ela. Nesse ímpeto constante de “vedamento” dos buracos ou falhas da linguagem, as réplicas desdobram-se, “decuplicam-se²⁰⁶” e preenchem todos os espaços da cena: quanto mais se retroage para eliminar as imperfeições do dito, mais as falas se prolongam, estendem-se e projetam-se (igualmente imperfeitas) para o futuro. De uma certa forma, é como se tudo aquilo que é dito carregasse em si o germe da imprecisão e, conseqüentemente, engendrasses uma correção posterior. As falas das personagens lagarcianas, assim, quando são ditas já contêm em si o movimento que as fará ser corrigidas em seguida; é por isso que Armelle Talbot afirma que elas “lutam contra seu próprio desenrolar²⁰⁷”, porque a primeira palavra dita lança-as no abismo de um transbordamento verbal infinito do qual não conseguem sair (têm necessidade de esclarecer tudo o que é dito), e no qual não há lugar para o silêncio.

²⁰⁴ Jean-Luc Lagarce. “La Photographie” in *Théâtre complet – volume II*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.262. “[...] CATHERINE. – Au rang devant moi, rang précédent, inférieur, rang plus bas que moi, le troisième (logique, cela), en contrebas de moi, deçà de moi ?, mais légèrement décalé [...] légèrement décalé, légèrement, sur ma droite (et toujours la même histoire, je n’y reviens pas, le même propos, répéter encore : sur la gauche, à gauche de la photographie, dans la partie opposée de la photographie [...]).”

²⁰⁵ Armelle Talbot. “L’épanorthose : de la parole comme expérience du temps” in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.265. “[...] locuteur se destitue de sa fonction auctoriale [...].”

²⁰⁶ *Idem*, p.268. “[...] la parole se trouve investie d’une présence décuplée [...].”

²⁰⁷ *Idem*, p.264. “[...] la parole lagarcienne lutte contre son propre déroulement [...].”

Cada fala, obviamente, circunscreve-se ao tempo presente, que é o tempo da enunciação e no qual tudo é dito em cena; porém, o “ato de “voltar ao que *foi dito* para amplificá-lo [...] gesto retrospectivo²⁰⁸” [...] é indissociável [de seu] movimento contrário, que antecipa o momento da recepção e a posteridade daquilo que *terá sido dito*²⁰⁹”; ou seja: ao retomar o que disseram as personagens corrigem-se e, se assim procedem, é porque têm em mente as possíveis más interpretações ou desvios que *podem decorrer* (por parte dos outros) *no futuro*. Seu esforço, portanto, é o de voltar atrás para produzir um dizer perfeito que não deixe espaço para a dubiedade. Podemos dizer, então, que elas voltam ao passado para evitar uma incompreensão futura; mas isso tudo se dá no presente: logo, a epanortose faz o passado e o futuro coabitarem no presente, acabando por criar, aí, uma outra temporalidade (ou mesmo uma atemporalidade). Como cada fala dita é em potencial um terreno fértil de incompreensões virtuais, aquilo que por ventura sair da boca de cada um deve ser muito calculado, pois tudo o que se disser poderá ser usado contra si mesmo.

Até há uma predisposição ao diálogo por parte das personagens, dado que elas levam em consideração o que o outro pensa; contudo, essa possível interação verbal acaba sendo asfisiada e não se materializa porque ao passar para o plano concreto da enunciação é uma linguagem esburacada (cujos furos será preciso tapar) que terão como meio de expressão; logo, assim que é proferida, uma fala já é retificada, *ad infinitum*. É o que nos mostra outra personagem (também chamada Catherine), em *Juste la fin du monde* (1990), cuja réplica transcrevemos a seguir:

[...] CATHERINE. – (...) Ele acredita, *eu acredito* que vocês não querem saber nada sobre ele, é isso, *que vocês não querem saber nada da vida dele, que a vida dele não é nada para vocês,*
 eu, as crianças, tudo isso, a profissão, a profissão que ele tem...
Vocês sabem da profissão dele, vocês sabem o que ele faz da vida?
Não se diz realmente uma profissão
 vocês sim, vocês têm uma profissão, *uma profissão é aquilo que a gente aprendeu,* é por isso que a gente se preparou, não estou enganada?
 Vocês sabem da situação dele?
 Ela não é ruim, *ela poderia ser ruim,*
Ela não é nada ruim.

²⁰⁸ Armelle Talbot. “L’épanorthose : de la parole comme expérience du temps” in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.258. “[...] revenir sur ce qui *a été dit* pour l’amplifier [...]”.

²⁰⁹ *Idem, ibidem*. “[...] mais aussi ce mouvement rétroactif est indissociable d’un mouvement contraire qui anticipe le moment de la réception de ce qui *aura été dit* [...]”.

Vocês não conhecem a situação dele,
você conhecem o trabalho dele? O que ele faz?
Não é uma reprovação, *isso me deixaria chateada que vocês tomassem*
isso dessa forma
se vocês levarem isso dessa forma, não é legal e vocês se enganam, não é
uma reprovação²¹⁰.

Ela preocupa-se tanto em responder a possíveis críticas e mostra um receio tão grande em ser mal interpretada, que acaba detalhando e explicitando tudo de uma maneira compulsiva. Agindo assim, acaba anulando a resposta de seu interlocutor, já que qualquer coisa que ele pudesse vir a dizer ou objetar já está compreendida na fala anterior (as falas das personagens de Lagarce “esgotam o campo das respostas possíveis²¹¹”). Não é de admirar, portanto, que logo após essa longa réplica, a personagem de Louis (que toma a palavra na sequência) limite-se a um “não tenho nada a dizer ou não dizer²¹²”: tanto sua resposta quanto seu silêncio foram engolidos pela precaução obsessiva de Catherine.

O diálogo entre eles sendo impossível, acabamos entrando em contato com uma profusão de monólogos entrecruzados, falas eminentemente paralelas, com algumas intersecções, alguns pontos de contato. Entre *um dito* imperfeito (a ser continuamente corrigido) e *um por dizer* (a ser sempre adiado), a fala faz-se presente; ao retomar aquilo que foi dito para elucidá-lo, a epanortose configura-se como um discurso que incide sobre si mesmo e, por ressaltar o que foi falado, acaba colocando em destaque “as peripécias da enunciação²¹³”. Voltando ao passado para impedir uma má interpretação futura, as falas das personagens associam esses dois marcos temporais no presente, que repentinamente se vê potencializado:

²¹⁰ Jean-Luc Lagarce. “Juste la fin du monde” in *Théâtre complet – volume III*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 1999, p.232, grifos meus. “[...] CATHERINE. – Il croit, je crois que vous ne voulez rien savoir de lui, c’est ça, que vous ne voulez rien savoir de sa vie, que sa vie, ce n’est rien pour vous, moi, les enfants, tout ça, son métier, le métier qu’il fait... Vous connaissez son métier, vous savez ce qu’il fait dans la vie ? On ne dit pas vraiment un métier, vous, vous avez un métier, un métier c’est ce qu’on a appris, ce pour quoi on s’est préparé, je ne me trompe pas ? Vous connaissez sa situation ? Elle n’est pas mauvaise, elle pourrait être mauvaise, elle n’est pas mauvaise du tout. Sa situation, vous ne la connaissez pas, est-ce que vous connaissez son travail ? Ce qu’il fait ? Ce n’est pas un reproche, ça m’ennuierait que vous le preniez ainsi, / si vous le prenez ainsi ce n’est pas bien et vous avez tort, ce n’est pas un reproche[...]”.

²¹¹ Armelle Talbot. “L’épanorthose : de la parole comme expérience du temps” in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.265. “[...] le champ des réponses possibles [...]”.

²¹² Jean-Luc Lagarce. “Juste la fin du monde” in *Théâtre complet – volume III*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2002, p.207. “[...] LOUIS. – Je n’ai rien à dire ou pas dire, je ne vois pas. [...]”.

²¹³ *Idem* 197, p.258. “[...] les péripécies de l’énonciation [...]”.

[...] Prensada entre seus predecessores e sucessores, a fala brota pelo meio para colocá-los à distância, confirmando por aí mesmo a força das amarras que a ligam de todas as partes e que somente o silêncio ou a morte poderiam romper definitivamente²¹⁴.

Falar para esses seres, então, assevera-se uma forma de sobreviver ao tempo (“Isso mata o tempo”, diz a Segunda Mulher em *Carthage, encore*²¹⁵) e, “por submeter o passado e o futuro à vertigem do inacabado [a fala] agrega as forças deles”. Dessa forma a epanortose faz emergir um presente contínuo em que o passado e futuro congregam-se: estendida entre um início de frase que se apaga e um ponto final postergado *ad aeternum*, a epanortose lagarciana “apresenta-se como uma experiência vertiginosa do tempo” – tempo que está em jogo continuamente no ato performativo, donde seu interesse em nossa análise.

Dos golpes das incisivas e das desestabilizações das epanortoses erigem-se os edifícios discursivos de Jean-Luc Lagarce. O terreno nos quais eles se sustentam, porém, apresentam um aspecto bastante peculiar: a partir de uma aparente irregularidade revelam uma forma fortemente regular, adquirindo a aparência daquilo que Alexandra Moreira da Silva designa como “paisagens fractais”.

2.1.3. A irregularidade regular da forma: uma paisagem fractal

Formas geométricas peculiares e complexas cujo estudo vem revolucionando alguns campos das artes e das ciências²¹⁶, *os fractais* são objetos gerados pela repetição

²¹⁴ Armelle Talbot. “L’épanorthose : de la parole comme expérience du temps” in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.266. “[...] Coincée entre ses prédécesseurs et ses successeurs, la parole pousse par le milieu pour les mettre à distance, confirmant par là même la force des attaches qui la lient de toutes parts et que seuls le silence ou la mort pourraient rompre définitivement [...]”.

²¹⁵ Jean-Luc Lagarce. “Carthage, encore” in *Théâtre complet – volume I*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.68. “[...] LA SECONDE FEMME. – Ça tue le temps. [...]”.

²¹⁶ Lúcia Helena de Oliveira. “A matemática do delírio” in *Revista Superinteressante n°85*. São Paulo: Ed. Abril, 1994, p.22-27. “[...] Essa nova área das ciências matemáticas vem tendo uma enorme aplicação. Para os biólogos, ajuda a compreender o crescimento das plantas. Para os físicos, possibilita o estudo de superfícies intrincadas. Para os médicos, dá uma nova visão da anatomia interna do corpo. Enfim, não faltam exemplos [...]”.

de um mesmo elemento recursivo²¹⁷ e que mostram uma acentuada similitude tanto no detalhe quanto no aspecto global. Aparentemente fragmentados e irregulares (seu nome deriva de *fractus*, que em latim significa “quebrado”, “fracionado”), eles possuem uma estrutura altamente organizada e têm como principais características a *autossimilaridade* (o todo é exatamente igual a cada uma das partes) e a *complexidade infinita* (isto é, um fractal, por ser recursivo, pode apresentar uma quantidade imensurável de detalhes, de novas reentrâncias e saliências, sempre com a mesma forma²¹⁸).

A partir desses conceitos e da percepção dessa irregularidade regular da forma nas peças do autor, Alexandra Moreira da Silva redige um ensaio no qual analisa as sucessivas repetições na obra de Jean-Luc Lagarce (às quais, emprestando a designação de Gertrude Stein²¹⁹, ela chama de “insistências”), entendendo-as como elementos de uma *vasta paisagem fractal*²²⁰: para ela, em Lagarce tudo se organizaria, dos detalhes das falas ao conjunto da obra, como um fractal – o todo apresentando formas muito semelhantes às das partes, num processo de espelhamento e multiplicação infundável²²¹. Esses “princípios de iteração e autossimilaridade”, diz a professora e tradutora portuguesa, “permitem ao autor retomar não somente certas personagens de um texto ao outro [é o caso de Catherine e Louis, nomes aos quais ele retorna com frequência], mas também situações, motivos, réplicas, e até mesmo cenas²²²”, o que ela procura evidenciar tendo em vista, sobretudo, três peças: *Juste la fin du monde*, *J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne* e *Le Pays lointain*. Da construção das intrigas nos textos à forma dos diálogos, Silva mostra que essas três peças apresentam-se como “objetos fractais”, isto é, “quebrados, fraturados, não lineares²²³”.

²¹⁷ Rodrigo Siqueira. “Introdução aos Fractais” in *Fractarte*: <http://www.fractarte.com.br> (Consulta em 20/04/2011).

²¹⁸ Dentro os inúmeros exemplos de fractais que encontramos na natureza, um que ilustra precisamente as características de autossimilaridade e iteração seria a couve-flor: se observarmos atentamente, perceberemos que cada um dos pequenos ramos é idêntico ao legume inteiro. Num fractal a relação entre parte e todo é tão imbricada que faz com que esses conceitos cheguem mesmo a se fundir.

²¹⁹ Gertrude Stein. *Lectures en Amérique*. Paris: Christian Bourgois, 1978, p.217.

²²⁰ Alexandra Moreira da Silva. “Briser la forme: vers un paysage fractal” in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.60. “[...] un vaste paysage fractal”.

²²¹ *Idem*, p.59.

²²² *Idem*, p.60. “[...] principes d’itération et auto-similarité permettent à l’auteur de reprendre non seulement certains personnages d’un texte à l’autre, mais aussi des situations, des motifs, des répliques, voire des scènes [...]”.

²²³ Alexandra Moreira da Silva. “Briser la forme: vers un paysage fractal” in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.70. “[...] des objets fractals, brisés, fracturés, non linéaires [...]”.

Alexandra Moreira da Silva toma como principal exemplo o texto *Juste la fin du monde* e analisa-o para ilustrar sua perspectiva. A peça traz a história de um jovem rapaz (Louis) que retorna à casa familiar, lugar que ele havia deixado há muitos anos. Louis volta para uma espécie de despedida, para dizer adeus aos que ficam e anunciar-lhes uma triste notícia, a de sua morte iminente²²⁴. Da dificuldade em transmitir essa informação vemos surgir certo mal-estar, personagens constrangidas, surpresas e até mesmo embaraçadas com a novidade que a volta do filho-irmão-cunhado desaparecido representa. Louis, por sua vez, tergiversa, é evasivo e, por fim, não consegue revelar aos familiares o motivo de seu retorno, indo embora sem ter dito nada.

Estruturalmente, *Juste la fin du monde*, como lembra Silva, formata-se tal qual uma tragédia clássica, apresentando cinco partes (prólogo, primeira parte, intermédio, segunda parte e epílogo). Procurando sublinhar os elos entre elas, a autora mostra a coesão que existe entre as cinco divisões, dado que cada uma delas é dependente da anterior e da posterior: o prólogo dá o tom da peça, cada uma das partes da obra possui informações importantes para a compreensão das anteriores e subsequentes, o epílogo trazendo, por fim, um discurso sintético da obra como um todo. De toda forma, Alexandra acredita que não seria possível dissociar esses elementos, pois, por não se tratar de uma montagem, *Juste la fin du monde* não permitiria uma leitura totalmente individual de suas partes. Não encontraremos nela, diz ela, “nem ruptura nem separação, mas ligação e participação²²⁵”. Entretanto, em seu decorrer tudo “não cessa de ser quebrad[o], fractalizad[o]²²⁶”, sobretudo os discursos:

[...] LOUIS. – Foi há dez dias, se muito, talvez
– onde é que eu estava? –
devia ser há dez dias
e é talvez também por essa única e ínfima razão que eu decidi voltar
aqui²²⁷.

²²⁴ Jean-Luc Lagarce. “Juste la fin du monde” in *Théâtre complet – volume III*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2002, p.207. “[...] LOUIS. – Plus tard, l’année d’après – j’allais mourir à mon tour – [...]”.

²²⁵ *Idem* 209, p.72. “[...] il ne s’agit pas de montage, mais de *dis-continuité* : ni rupture, ni séparation, mais lien et participation [...]”.

²²⁶ *Idem, ibidem*. “[...] L’action [...] ne cesse d’être brisée, « fractalisée » [...]”.

²²⁷ Jean-Luc Lagarce. “Le pays lointain” in *Théâtre complet – volume III*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 1999, p.229. “[...] LOUIS. – C’était il y a dix jours à peine peut-être / – où est-ce que j’étais ? – / ce devait être il y a dix jours / et c’est peut-être aussi pour cette unique et infime raison que je décidai de revenir ici [...]”.

O fluxo da réplica, como podemos constatar, é descontinuado diversas vezes: “foi há dez dias [interrupção] se muito [interrupção] talvez [interrupção]”. A primeira fratura na oração parece desencadear as outras, como uma gota d’água que cai num lago criando uma série de círculos ao seu redor: de uma asserção (“foi há dez dias”) passa-se a uma sutil modalização (“se muito”) que culmina com uma dúvida (“talvez”); a fala dirige-se, através de frequentes retomadas, para uma indefinição total, em que Louis vai aos poucos apagando a certeza inicial do que tinha dito (e, conseqüentemente, comprometendo-se menos com o que disse).

A frase “foi há dez dias” gera a expectativa de um relato, da descrição de um evento ou acontecimento objetivo visto pelo locutor; no entanto, o foco desloca-se de uma cena exterior e vai caminhando para o interior da personagem (“se muito, talvez” são opiniões, comentários pessoais que enfraquecem a aparente objetividade da frase inicial), até eclodir com a expressão total do sujeito emissor: “onde é que eu estava?”. Essa oração marca a fractalização mais brusca no interior da réplica: ela é, inclusive, isolada por travessões, talvez por evidenciar que se destaque das demais, como uma voz díspar que irrompe repentinamente no decorrer dessa fala. Depois dela, há como que uma retomada do fio da meada, seguindo-se, como vinha acontecendo, outra vez a uma espécie de narrativa. Os elementos anteriores reaparecem reformulados e modificados, culminando numa oração que sintetiza tanto a descrição quanto a dúvida precedentes: “devia ser há dez dias”. Nem totalmente certo (passado), nem totalmente duvidoso (futuro), o uso do imperfeito nessa frase marca uma espécie de síntese, já que esse tempo verbal “opõe [...] uma parte do processo já transcorrida a uma outra que ainda deve ser transcorrida²²⁸”.

Esse movimento de dito-desdito-redito que vai ao encontro de uma indeterminação, permite à personagem de Louis (ainda que de maneira dúbia e esquiva) pronunciar-se, dizer a razão de ele estar ali: “e é talvez também por essa única e ínfima razão que eu decidi voltar aqui”. Assim como cada uma das partes da peça não pode ser compreendida isoladamente, cada palavra dita, cada quebra relaciona-se com as

²²⁸ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat e René Rioul. *Grammaire méthodique du français*. Paris: PUF, 1994, p.305. “[...] il oppose « à un certain point du temps, une partie du procès déjà accomplie à une autre qui reste à accomplir [...]”.

anteriores (elas se definem – ou se indefinem – umas a partir das outras), numa relação de interdependência e semelhança indissolúvel.

Como sabemos, essa prosódia singular, caracterizada por interrupções sucessivas em seu decurso (incisas) e voltas ao dito como o intuito de esclarecê-lo ou corrigi-lo (epanortoses) é comum a todas as personagens lagarcianas. Retomadas (que a Alexandra Moreira da Silva diz tratar-se mais de “insistências” do que repetições, pois elas permitem àqueles que as proferem *precisar* e *avançar* no que disseram), que dificultam a fluência, mas que também colaboram para que o discurso progrida: elas permitem a eminência de um *movimento*, “um movimento iterativo, dinâmico e, às vezes, cumulativo que cria distanciamentos e motivos que são simultaneamente constantes e similares²²⁹”; isto é, a retomada de cada palavra gera desvios, criando-se outros matizes às frases, que são retomadas e corrigidas da mesma forma que as anteriores (as mesmas estratégias discursivas são utilizadas), num processo que prossegue e expande-se sem fim.

Ao invés de rupturas temos, portanto, *continuidade*: os cortes no encadeamento das frases mostram-se como pequenas fissuras ou “rachaduras” em seu decorrer, não chegando a fragmentar ou despedaçar o tecido textual. Por isso para a autora portuguesa a “dificuldade de dizer” das personagens de Jean-Luc Lagarce não corresponderia a uma “falência do falar”, mas traria, antes, uma “necessidade de falar e de dizer de outra forma²³⁰” – algo que vemos naqueles que falam durante as peças, mas que era também o desafio do dramaturgo: a produção de um teatro que falasse, de outra forma, a um público contemporâneo.

Cada vez que se expressam, elas sentem necessidade de retomar e mudar o que disseram, precisando e avançando, indo em frente, cada período tendo uma capacidade infinita de se desdobrar, multiplicar-se e gerar novas nuances. Ao contrário da fragmentação (na qual os elementos podem ser isolados), uma fratura insere-se na ordem da continuidade: ainda que haja uma intermitência, uma separação em diferentes graus ou escalas, os elos que ligam as partes permanecem em contato uns com os outros.

²²⁹ Alexandra Moreira da Silva. “Briser la forme: vers un paysage fractal” in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.69. “[...] un mouvement a lieu malgré un statisme apparent. Un mouvement itératif, dynamique et parfois cumulatif, qui crée des écarts et des motifs à la fois constants et similaires [...]”.

²³⁰ *Idem*, p.66. “[...] faillite du parler [...] une difficulté d’expression. Il s’agirait plutôt d’un besoin de s’exprimer, de dire autrement [...]”.

Como esse procedimento é repetido *ad infinitum* nos textos e nas estruturas das peças de todas as obras de Jean-Luc Lagarce, Alexandra Moreira da Silva percebe que é nessa fractalização que reside a invenção de uma nova linguagem: através dessa relação íntima que cada parte estabelece com o conjunto Jean-Luc Lagarce inventa uma nova maneira de fazer teatro, na qual “[...] a forma ‘fractal’ da réplica seria, portanto, idêntica à forma fractal da peça e, mais amplamente, à da obra²³¹”.

Procuramos até aqui chamar a atenção para as formas com as quais a repetição, essa figura tentacular, atua nos textos do escritor de Besançon. Esse percurso permite-nos, agora, tratar de algumas noções acerca do próprio conceito de repetição, assim como a ligação que ela estabelece com a performatividade. Entretanto, falar de repetição implica abordar as relações que ela estabelece com a memória e com o tempo, e é a elas que passamos a seguir.

2.2. Repetição, Memória e Tempo

Da criança que aprende a falar imitando os sons que ouve de seus pais, ao artista que emula seu mestre no momento da construção de sua própria obra de arte, a repetição parece sempre ter estado presente em nossas vidas – ora de maneira evidente (a pulsação cardíaca, o abrir e fechar das pálpebras), ora inserindo-se subrepticiamente nos espaços mais recônditos de nossa intimidade (nossas manias, nossa maneira de agir). Fio de Ariadne no labirinto caótico da vida, ela – e suas diversas formas (rotinas, costumes, hábitos) – funda a ordem no mundo, organiza a existência e as sensibilidades, arquiteta o espaço tal como o percebemos e, simultaneamente, pode aprisionar os seres humanos nas teias do mesmo (o tédio). Fato é que tudo aquilo que é constante na vida assim o é porque se repete sucessiva e permanentemente.

Na mitologia grega Cloto, Láquesis e Átropos, as Moiras, eram as três irmãs responsáveis pelo destino de tudo o que existia – dos deuses, das coisas e dos seres

²³¹ Alexandra Moreira da Silva. “Briser la forme: vers un paysage fractal” in *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.75. “[...] l’irrégularité régulière de la forme [...] et la forme « fractale » de la réplique serait donc similaire (sans être identique) à la forme « fractale » de la pièce et plus largement à celle de l’œuvre [...]”.

humanos²³². Normalmente representadas sentadas, tendo entre as mãos uma longa e tênue linha (o Fio da Vida) amarrada numa roca (a Roda da Fortuna), as três trabalhavam incessantemente, e era o movimento dessa roda que punha em marcha a existência e dele dependia a boa ou má sorte de cada indivíduo. Tecendo ininterruptamente, as três fiandeiras criavam e exterminavam vidas, pois era através de seus pontos, nós, cerziduras e cortes que decidiam a sorte de todas as coisas: faziam a História, tramavam o tecido da Vida e engendravam o Destino. Suas ações consecutivas e gestos reiterativos marcavam pontos de referência que, lentamente, iam tornando evidente o decorrer dos dias e possibilitavam aos seres a percepção do Ontem, a cunhagem do Hoje e a suposição de um Amanhã: na ida e vinda constante de suas mãos, elas também acabaram (talvez por acaso) forjando o tempo. Mas, indaga-se Santo Agostinho, “o que é o tempo”²³³?

Difícil de definir, porém facilmente compreendido quando falamos dele²³⁴, o tempo é um conceito inventado pelos seres humanos para apreender a mudança incessante do mundo²³⁵. Rio caudaloso que corre numa direção única sem nunca voltar à sua nascente, ele é partilhado por todos nós e nos pressiona implacavelmente, pois não para, seguindo sempre em linha reta e num sentido preciso que, aliás, não tem sentido algum – donde a tentativa de organizá-lo, dividi-lo, talhá-lo em pedaços (passado, presente e futuro) para nele tentar encontrar (ou impor) alguma ordem.

Histórico ou subjetivo, fugidio e evanescente, o tempo é sempre escasso, urgente e mutante, um devir permanente, fluxo ou movimento constante: ele é avesso a tudo o que é imóvel. Variando para todos e não permitindo que haja permanência em nada (apenas a eternidade é imutável²³⁶), ele comprime-se, para cada indivíduo, entre duas balizas vitais – o nascimento e a morte. Trata-se, diz Santo Agostinho em suas *Confissões*, de “uma sequência infindável de instantes, que não podem ser simultâneos²³⁷”, isto é, vários fragmentos de momentos dispostos consecutivamente.

²³² Verbetes “As Moiras” in *Wikipédia*: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Moiras> (Consulta em 28/05/2011).

²³³ Santo Agostinho. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p.323.

²³⁴ *Idem, ibidem*. “[...] Quem poderia explicá-lo de maneira breve e fácil? Quem pode concebê-lo, mesmo no pensamento, com bastante clareza para exprimir a idéia com palavras? E, no entanto, haverá noção mais familiar e mais conhecida usada em nossas conversações? Quando falamos dele, certamente compreendemos o que dizemos [...]”.

²³⁵ Verbetes “Temps” in *Wikipédia*: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Temps> (Consulta em 13/06/2011)

²³⁶ *Idem* 220, p.323

²³⁷ Santo Agostinho. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p.323.

Tempo e repetição possuem, entretanto, uma relação inextricável, de tal forma que abordar a questão da repetição implica necessariamente tratar do conceito de tempo: o ato de repetir só se torna possível a partir de uma perspectiva diacrônica, dado que repetir é perceber que algo ocorreu no passado e volta a acontecer novamente agora. Retorno ou regresso aparente a um ponto inicial, “para o senso comum”, diz Sílvio Ferraz, “a repetição é o resultado de um objeto que *já foi apresentado* numa experiência cognitiva anterior” e, por isso, “[sua] constatação se dá a partir de elementos semelhantes e da criação de analogias entre o objeto que acaba de ser recebido e aquele que sobrevive enquanto *memória* e lembrança²³⁸”. Daí depreende-se outro conceito importante para uma justa apreensão do fenômeno repetitivo: a memória, imprescindível para a identificação, no passado e no presente, do elemento repetido: se nos *lembramos* de que algo aconteceu num determinado momento passado e que percebemos retornar novamente agora, dizemos que ocorreu uma repetição. A memória, afirma Deleuze, produz uma espécie de “síntese”, e é por meio dessa síntese que chegamos a apreender o tempo:

[a memória] marca o ponto de nascimento [do tempo]... O tempo só se constitui na síntese originária que incide sobre a repetição dos instantes. Esta síntese contrai uns nos outros os instantes sucessivos independentes. Ela constitui, desse modo, o presente vivido, o presente vivo; e é neste presente que o tempo se desenrola. É a ele que pertence o passado e o futuro²³⁹.

A repetição sintetiza instantes, esculpindo o tempo, que só é efetivamente apreendido no *agora* (o “presente vivo” ao qual Deleuze referia-se). Portanto, poderíamos afirmar que repetir conduz ao presente, já que é somente nesse tempo que *percebemos* o retorno de algo passado e que se torna possível projetar um futuro (tudo concorre para essa “síntese de instantes sucessivos”). Paradoxalmente, o presente é a fatia inapreensível do tempo, pois para existir, o tempo expulsa-o incessantemente (“para ser tempo, o presente deve tornar-se passado²⁴⁰”, diz Agostinho): não podemos captar o transcorrer das ações no momento em que elas ocorrem²⁴¹; é preciso que a Roda da Fortuna gire, que alguns instantes transcorram para que haja um *intervalo* e a memória

²³⁸ Sílvio Ferraz. *Música e repetição*. São Paulo: PUC/Fapesp, 1998, p.33-34.

²³⁹ Gilles Deleuze. *Diferença e repetição* [1962]. São Paulo: Paz e Terra, 2006, p.95.

²⁴⁰ Santo Agostinho. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p.323.

²⁴¹ *Idem, ibidem*

registre o que aconteceu (somente o tempo que passa “pode ser percebido²⁴²”). É apenas após essa operação que podemos identificar, num instante posterior, que o mesmo fenômeno ou algo muito semelhante volta a acontecer. Se não houver esse “entre-dois²⁴³”, esse espaço entre instantes, não há tempo, mas eternidade – instância em que “nada é sucessivo, tudo é presente²⁴⁴” e, conseqüentemente, imutável.

Ora, se a repetição induz o movimento do tempo (é ela quem o cria, em certa medida) e impulsiona as águas do rio permitindo que elas corram, mudem e transformem-se em *diferença* a cada momento, esse mesmo movimento faz com que vários instantes consecutivos aglomerem-se no agora, isto é, sejam sintetizados num tempo vivido: um *presente contínuo* – que é justamente o terreno no qual se funda a eternidade.

Chegamos, então, ao impasse da repetição: ela nos impele para um presente alongado e estendido, característico da eternidade, e nele nos faz experimentar a mudança e o diferente – algo que só é possível com a ação transformadora do tempo. Naquilo que acreditávamos imutável, ela estabelece a mudança; naquilo que pensávamos ser imóvel, ela impõe um deslocamento; a repetição, dessa forma, dissolve o tempo e abre uma brecha na eternidade.

Atuando como aglutinadora de instantes, amalgamando-os num único espaço-momento (um presente estendido, contínuo), ela impede que haja a dispersão de nossa consciência (pensamentos, visão, audição), pois fixa nosso foco num determinado ponto, e aí temos a impressão de que as coisas não progridem, de que se volta sempre a um mesmo local de partida: ela age concentrando tudo num único instante-lugar de forma que acaba convocando imperativamente a nossa *atenção*. A partir daí, conduz o sujeito a uma nova consciência do transcorrer das coisas fazendo-nos experienciar a sensação de que estamos imersos num momento infinito²⁴⁵. Como aparentemente aí as coisas não mudam e nossa atenção está totalmente alerta, “o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida cotidiana, [passam a] ser adentradas e exploradas²⁴⁶”, pois passamos a *atentar para a forma* pela qual as coisas são feitas.

²⁴² *Idem*, p.325.

²⁴³ Gilles Deleuze. “Acerca do ritornelo” [1980] in *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia (volume 4)*. São Paulo: Editora 34, 1997, p.119.

²⁴⁴ *Idem* 226.

²⁴⁵ Eleonora Fabião. *Corpo cênico, estado cênico*. Rio de Janeiro: *Folhetim n. 23*, p.31

²⁴⁶ *Idem*, p.28

Eis, portanto, a intersecção entre as noções de repetição e performatividade: ambas apontam, de algum modo, para a construção das coisas, ou melhor, para o seu processo de construção. Se repetição, como procuramos destacar até aqui, nos faz perceber a maneira pela qual algo está sendo feito, não surpreende o fato de a arte de performance (da qual advém o conceito que Josette Féral chama de performativo) tê-la transformado num de seus principais elementos, já que nesse tipo de manifestação artística a forma é sempre o mais importante²⁴⁷. E é essa relação entre performatividade e repetição que passamos, agora, a tentar entender.

2.2.1. Repetição e performatividade: interfaces

Vimos até agora procurando ressaltar como as formas da repetição são múltiplas nos textos de Jean-Luc Lagarce, insistindo nos diferentes efeitos que cada uma de suas variantes produz no público/leitor. Todas essas análises, contudo, apontam para a compreensão da repetição como *objeto estético*, e é essa interface que nos cabe agora desenvolver.

Sinteticamente, sustentamos até aqui que o ato de repetir põe em jogo três instâncias: o tempo, a atenção e o fazer. Sua insistência num ponto fixo acaba congelando um instante (ele congrega passado e futuro num mesmo momento presente), gerando uma aglomeração energética e temporal em torno dele; a partir daí, nossos sentidos são retidos e passa a ser possível ao sujeito perceber o que está diante de si com outros olhos, sob uma nova perspectiva: o transcorrer da passagem do tempo atenua-se, abrandando-se a tal ponto que temos a sensação de estarmos imersos num momento infinito, um presente contínuo no qual nada efetivamente parece mudar ou acontecer. É então que temos a oportunidade de observar e adentrar a forma pela qual aquilo que está em nossa frente se constrói.

Esse potencial atrativo da repetição foi, desde muito cedo, percebido pelas mais distintas manifestações artísticas como atestam a poesia, a música, a dança, a retórica –

²⁴⁷ Paul Zumthor. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p.30. “[...] A performance é sempre constitutiva da forma [...]”.

artes nas quais ela sempre possuiu um papel central, pois “não há nenhum ritmo musical, nenhuma composição de imagens, nenhuma retórica eficaz, nenhuma poesia, em suma, nenhuma forma estética sem uma repetição utilizada intencionalmente²⁴⁸”.

No século XX, entretanto, o ato de repetir ganhou amplitude e erigiu-se como uma forma transformadora e transgressora²⁴⁹, tornando-se um dos elementos mais importantes das artes e da filosofia, sobretudo das artes cênicas, como diversos estudos recentes a esse respeito vêm demonstrando. Aliás, parece ser consenso entre as abordagens críticas atuais que têm como objeto as teatralidades contemporâneas o fato de que a repetição apresenta-se nelas como um constituinte primordial: quer se trabalhe com o conceito de *teatro pós-dramático* (Hans-Thies Lehmann) ou de *teatro performativo* (Josette Féral), repetir aparece sempre como um fator-chave na construção dessas novas práticas da cena, permitindo-nos até mesmo afirmar que “nenhum procedimento [é] tão típico [delas] quanto o [uso] da repetição²⁵⁰”.

Não obstante, ao evocarmos a noção de “performatividade” e a associarmos à repetição inserimos forçosamente nossa reflexão no campo da *arte de performance*²⁵¹, uma modalidade artística surgida em princípios do século XX, mas que teve seu ápice a partir dos anos 1950 com as experiências de Allan Kaprow, John Cage, Jackson Pollock entre outros artistas de diferentes áreas (trata-se de uma arte de fronteira). Sem nos determos longamente numa reconstituição de sua trajetória (inúmeros pesquisadores já o fizeram satisfatoriamente²⁵²), importa-nos antes ressaltar que seu advento afetou profundamente as artes cênicas – e o teatro, precisamente.

Todos os mecanismos do fazer teatral são interpelados e veem-se questionados com o aparecimento dessa modalidade de expressão cênica, forçando o teatro a repensar suas próprias formas de tratar aquilo que Maryvonne Saison coloca como sendo uma de suas propriedades mais características – a de “somente existir no encontro efêmero com

²⁴⁸ Hans-Thies Lehmann. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p.310.

²⁴⁹ Gilles Deleuze. *Diferença e repetição* [1968]. São Paulo: Paz e Terra, 2006, p.15. “[...] Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão [...]”.

²⁵⁰ *Idem* 234, p.309.

²⁵¹ A arte de performance restringe-se ao campo das manifestações artísticas, deixando de lado o aspecto ritual ou antropológico que esse conceito também pode abarcar. Para informações mais detalhadas acerca do conceito de performance e sua relação com a antropologia, conferir Richard Schechner. *Performativity*. (New York: Routledge, 2004).

²⁵² Limitamo-nos apenas a indicar a obra de Renato Cohen *Performance como linguagem* (São Paulo: Perspectiva, 2009, pp.35-46), na qual o autor empreende um mapeamento preciso do surgimento do conceito, sobretudo no primeiro capítulo do referido livro.

um público²⁵³”: a percepção do corpo (no encontro), do tempo (no efêmero) e do espectador (com um público) altera-se significativamente com ela e transforma o próprio gênero teatral.

Praticamente todos os elementos basilares da arte dramática são colocados em questão e, em contrapartida, o teatro passa a incorporar algumas das propostas da arte de performance. Em linhas gerais, poderíamos condensar toda uma série de transformações advindas ao teatro a partir do surgimento das performances servindo-nos das palavras de Josette Féral quando diz que:

[...] se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em *performer*, acontecimento em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...) ²⁵⁴.

Como dissemos, a repetição estabelece-se como um dos procedimentos mais característicos desse teatro que é transformado a partir das experiências performáticas. Uma primeira pergunta que se coloca, então, seria qual é exatamente o papel que a repetição desempenha nessas novas dramaturgias, nesse “teatro híbrido” que absorve tantos novos paradigmas a partir da arte de performance. Certamente não temos condições de respondê-la aqui dado tratar-se de uma questão muito ampla, o que exigiria uma pesquisa e um fôlego muito maiores do que o que havíamos previsto para este trabalho. Procuraremos, no entanto, ater-nos apenas a alguns elementos que se mostraram mais significativos ou elucidativos com relação ao fenômeno repetitivo no teatro contemporâneo, tendo sempre em vista a obra de Jean-Luc Lagarce, que é aqui nosso objeto de estudo.

Primeiramente – e algo a que vimos frequentemente aludindo – localizamos no emprego da repetição em diversos textos de Lagarce algo que chamamos de *caráter performativo*, conceito que está intimamente vinculado à ideia de teatro performativo tal

²⁵³ Maryvonne Saison. *Les théâtres du réel: pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*. Paris : L’Harmattan, 1998, p.7. “[...] Si le théâtre peut devenir figure emblématique de l’art, c’est par sa propriété caractéristique de n’exister que dans la rencontre éphémère avec un public [...]”.

²⁵⁴ Josette Féral. “Por uma poética da performatividade – teatro performativo”. [Tradução de Lígia Borges Matias, e revisão da tradução de Cícero Oliveira] in *Revista Sala Preta*. São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210, 2008, p.198.

como o concebe Josette Féral²⁵⁵. Em *Por uma poética da performatividade*, a autora canadense lembra que nessa nova “modalidade teatral”, o verbo performar acarreta forçosamente a interação de algumas operações:

[...] o ator é chamado a fazer, a *estar presente*, a assumir os riscos e *mostrar o fazer*; em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. *A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma*, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma *estética da presença* se instaura²⁵⁶.

O ato de repetir implica no estabelecimento de uma outra percepção do transcorrer do tempo. Conjugando passado e futuro num tempo presente que se estende, a repetição permite ao espectador concentrar sua atenção num instante que não escoá, que não se esvai, e tudo o que ali estiver adquire novas dimensões. Dessa forma, ela permite ao olhar perscrutar e sondar a maneira por intermédio da qual algo se engendra. Poderíamos propor então um paralelo entre esse aspecto e a referida “atenção do espectador à execução do gesto” que a repetição é capaz de estabelecer e, por esse viés, identificarmos também seu caráter performativo afirmando que ela é capaz de mostrar o fazer em vias de execução e, portanto, constituir-se-ia como um *instrumento performativo*.

De fato, essa hipótese parece não estar incorreta. As relações entre performatividade e repetição parecem não ser novidade para os críticos, já que boa parte daqueles que se debruçaram sobre a arte de performance (que é, em certa medida, a “noção-matriz” do conceito de performatividade no teatro) sublinham esse aspecto de diferentes maneiras.

²⁵⁵ Rapidamente, poderíamos definir o teatro performativo como o teatro que absorve as diversas características da arte de performance – abandono da representação, transformação do ator em *performer*, reposicionamento do lugar do espectador entre outras – e reestrutura-se a partir delas: “todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada frequente na maior parte das cenas teatrais do ocidente [...] constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de ‘teatro performativo’ [...]” afirma Josette Féral (“Por uma poética da performatividade”, 2008, p.198). Ao justificar a utilização da designação *performativo* em vez de *pós-dramático*, Féral argumenta: “[...] esta definição de Lehmann deve, certamente, ser nuançada, como ele mesmo faz. Ela constitui um horizonte de espera mais que uma realidade, na medida em que é impossível para uma forma teatral, qualquer que ela seja, de escapar à narratividade e, de fato, à representação. In Hans-Thies Lehmann (*Le théâtre post-dramatique*. Paris : L’Arche, 2002) [...]”. Por isso, neste estudo preferimos trabalhar em torno do conceito de teatro performativo, que nos parece mais preciso.

²⁵⁶ Josette Féral. “Por uma poética da performatividade - teatro performativo”. [Tradução de Lígia Borges Matias, e revisão da tradução de Cícero Oliveira] in *Revista Sala Preta*. São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210, 2008, p.209, grifos meus.

Renato Cohen, por exemplo, é um deles²⁵⁷. Ao refletir sobre a questão de que na arte de performance a intenção passa do *que* está sendo feito para o *como* aquilo está sendo feito, ele constata que essa atenção ao “como” faz com que a fábula perca seu lugar na performance; conseqüentemente, esse tipo de expressão cênica começa a se ver livre da obrigação de *representar um sentido* (algo a que, segundo Féral, o teatro está forçosamente vinculado²⁵⁸). Cohen percebe, assim, que “ao se romper com o discurso narrativo, a história passa a não interessar tanto²⁵⁹”, e sim a forma como aquilo é feito, insistindo no ato de “reforçar o instante e romper com a representação²⁶⁰” que a performance empreende. E para demonstrar isso, o autor lembra que uma das ferramentas mais utilizadas para esse fim é precisamente o uso da repetição:

[...] Na performance *A Wall in Venice/3* [*Uma parede em Veneza/3*] de Alan Finneran, uma performer fica fazendo inúmeros desenhos no palco, repetindo várias vezes essa tarefa. Num determinado momento a tendência é de que a plateia passe a observar mais como ela está fazendo aquilo e não o porquê daquela ação²⁶¹.

A partir desse testemunho poderíamos postular que a repetição promoveria uma desconstrução da narrativa (uma das formas de “dissolução dos signos” à qual aferia Féral) em prol de uma evidenciação da execução do próprio ato em cena, da maneira através da qual ele se constitui. Esse potencial desconstrutor da repetição, por sinal, também não passa despercebido por Lehmann, que afirma que “na nova linguagem teatral a repetição [...] serve justamente para a *desestruturação* e *desconstrução* da fábula, do significado e da totalidade formal²⁶²”.

Esse é um primeiro aspecto que nos permitiria vincular os procedimentos repetitivos de Jean-Luc Lagarce à performatividade. Lembremos que ao abordarmos as peças do dramaturgo francês e tratarmos das incisões, chamávamos a atenção para o fato de que aqueles cortes sucessivos na cadeia da enunciação das personagens empreendia uma desestruturação na linearidade do discurso. Procuramos evidenciar que esse

²⁵⁷ Renato Cohen. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.74. “[...] A repetição como elemento constitutivo talvez seja uma das características mais marcantes da performance [...]”.

²⁵⁸ Josette Féral. “Por uma poética da performatividade – teatro performativo”. [Tradução de Lígia Borges Matias, e revisão da tradução de Cícero Oliveira] in *Revista Sala Preta*. São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210, 2008, p.201.

²⁵⁹ Renato Cohen. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p.66.

²⁶⁰ *Idem*, p.66.

²⁶¹ *Idem*, p.67.

²⁶² Hans-Thies Lehmann. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p.310.

movimento incessante fraturava o próprio *assunto* das falas, fazendo com que o espectador-leitor tivesse dificuldades em até mesmo depreender aquilo sobre o que se falava (a quantidade de detalhes estorvava a compreensão). Num determinado instante, o espectador era levado a observar como aquelas falas encadeavam-se, iam sendo compostas e sobrepostas, como se elas expusessem os pensamentos das personagens formando-se ali, em movimento diante de nós. Sublinhamos, na ocasião, que esse procedimento difratava a ação e fazia a intriga passar a segundo plano, o que nos permitia uma escuta do texto, isto é, da materialidade da língua: donde a hipótese de que a repetição, nesse caso manifesta sob a forma da incisa, agiria como um elemento performativo.

Retomando ainda outro aspecto suscitado por Josette Féral na breve exposição que ela faz do teatro performativo e que destacamos acima, percebe-se que a autora aponta também que esse novo tipo de expressão teatral assimila da arte de performance uma relação distinta com a temporalidade – relação na qual reside um dos pilares da performance e que possui um parentesco direto com o que Féral diz tratar-se de uma “estética da presença”: as performances consensualmente procuram valorizar o que está acontecendo ao vivo, cabendo ao *performer* conduzir o espectador à percepção tanto desse momento que se desenrola quanto do fato de que ele está ali, presente nele. Em outras palavras, o processo cênico passa a não ser mais dissociado do tempo do público²⁶³, e aquele que mostra e aquele que vê *encontram-se* efetivamente no mesmo tempo e partilham uma mesma “experiência do tempo²⁶⁴”.

Normalmente nossa consciência equilibra-se entre a lembrança do que fizemos (passado) e a expectativa do que pretendemos fazer (futuro), raros sendo os momentos em que nos sentimos verdadeiramente no *aqui e agora*. A performance propõe uma vivência temporal comum entre *performer* e público, instaurando nesse momento (presente) um *acontecimento*, algo que se vive, um *tempo presente partilhado e vivido*.

É verdade que esse caráter de *hic et nunc* é imperativo e particular a todas as artes cênicas (“é lógico que quem atua sabe que esta vivência do instante-presente não é privilégio da arte de performance, mas sim de qualquer tipo de atuação”, diz Cohen); elas não podem prescindir dele porque, de certa forma, é ele quem as funda (é na presença de

²⁶³ *Idem*, p.304.

²⁶⁴ *Idem*, p.305.

corpos exibindo-se e sendo observados que o teatro germina, como lembra Denis Guénoun²⁶⁵). Entretanto, como “o teatro está inexoravelmente ligado à representação de um sentido, passe ele pela palavra ou pela imagem²⁶⁶”, é-lhe permitido desdobrar-se, dividir-se em dois: um *tempo cênico* (ficcional, da representação que ocorre no palco) e um *tempo real* (daquilo que está acontecendo imediatamente, que é o mesmo tempo do espectador). Não é a partilha de um tempo real com o público, contudo, que está em jogo na arte teatral; sabe-se que esse tempo existe, mas sua presença pode ser discreta (impeceptível se possível), pois:

[...] qualquer ruptura na estrutura temporal traria consigo o perigo de que a diferença entre original e reprodução [decorrente da representação que o teatro empreende], entre realidade e imagem, se tornasse consciente e o espectador fosse irremediavelmente reenviado ao *seu* tempo, o real²⁶⁷.

O teatro performativo não abandona totalmente o tempo ficcional; porém, passa também a almejar esse encontro com o tempo real conjurando-o, indo em direção a esse *presente vivido* que a performance tem como pressuposto: esse novo teatro, argumenta Josette Féral “aspira a fazer acontecimento, reencontrando o presente mesmo que essa acontecência não possa ser atingida²⁶⁸”. Ao encaminhar-se para esse presente real, todavia, o teatro vai paulatinamente vendo-se livre de outras amarras, “liberando-[se], com frequência, de toda dependência, exterior a uma *mimesis* precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear”. Consequência: ao fincar-se no presente vivido e ousar ali dirigir-se a um público, “o teatro se distanci[a] da representação²⁶⁹”.

Voltando aos elos que unem repetição e performatividade, procuramos anteriormente demonstrar como o ato de repetir é indissociável do conceito de tempo e a maneira pela qual ele conduz ao que nomeamos, então, como um “presente contínuo”. Sumariamente, poderíamos sintetizar nosso raciocínio dizendo que repetir é perceber que

²⁶⁵ Denis Guénoun. *A exibição das palavras*. Rio de Janeiro: Folhetim/Teatro do Pequeno Gesto, 2003, p.50.

²⁶⁶ Josette Féral. “Por uma poética da performatividade – teatro performativo”. [Tradução de Lígia Borges Matias, e revisão da tradução de Cícero Oliveira] in *Revista Sala Preta*. São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210, 2008, p.201.

²⁶⁷ Hans-Thies Lehmann. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p.327.

²⁶⁸ *Idem* 252, p.209. A palavra *événementialité* – que no artigo de Féral fora traduzida por “caráter de descrição de acontecimentos” por falta de um correspondente melhor na época – parece-nos aqui mais próxima de *acontecência* em português. Por isso, aqui preferimos deixar essa adequação na tradução.

²⁶⁹ Josette Féral. “Por uma poética da performatividade – teatro performativo”. [Tradução de Lígia Borges Matias, e revisão da tradução de Cícero Oliveira] in *Revista Sala Preta*. São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210, 2008, p.209.

algo aconteceu no passado e volta a acontecer agora; a partir da ação da memória (que *traz ao presente* a lembrança do mesmo fato ocorrido num pretérito) damos-nos conta de que esse fenômeno volta a se produzir. É necessário que haja um intervalo entre o fato ocorrido e o fato ocorrendo agora para que se possa, inclusive, identificar este último acontecendo no presente – donde a importância do tempo (do tempo que passa, que transcorre) para a concepção da repetição, e o porquê de afirmarmos que ela se funda a partir dele: sem o decorrer de alguns instantes que o tempo possibilita, é impossível perceber que um fenômeno passado retorna ao presente. A repetição, por conseguinte, conduz ao agora (um tempo que se alonga infinitamente no qual podemos perceber que ela se manifesta); mas, por outro lado, o presente é a fatia inapreensível do tempo, pois é nele que se funda a eternidade. Tempo e eternidade (mudança e imutabilidade) não podendo coabitar, somos conduzidos então ao impasse da repetição: por um lado ela nos leva incessantemente ao presente e por outro, nos expulsa dele. Ou seja, a repetição simultaneamente cristaliza o tempo e movimenta o eterno: nesse paradoxo, ela nos faz partilhar uma temporalidade vertiginosa e emerge, deste modo, como *acontecimento*. Eis o porquê de entendermos, também nesse aspecto, a repetição como *ferramenta performativa*: através dela simultaneamente é possível capturar a atenção daquele que olha e trazê-lo para o momento em que algo se produz continuamente, e nele fazê-lo experimentar a diferença: um acontecimento.

Como salientamos ao tratarmos das repetições no teatro de Jean-Luc Lagarce, através de retornos ostensivos ao dito com o intuito de repará-los ou precisá-los para evitar confusões posteriores (epanortoses), percebemos que essas voltas frequentes das personagens ao que disseram tinham em conta a recepção ulterior de suas palavras por parte de outrem. Seu uso exagerado diluía o tempo, colocava-o em suspenso estendendo-o infinitamente (prorrogavam o ponto final *ad infinitum*), fazendo coexistir passado e futuro num *tempo presente* – que é o mesmo partilhado por atores e público e no qual a fala se desenrola no palco (era isso que Armelle Talbot chamava de uma *experiência vertiginosa do tempo*). Por outro lado, as falas claudicantes que se imiscuem em todos os vãos dos textos do autor francês levam “o espectador a [ter que] se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência para a outra [...] inscrevendo sempre a cena

no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética²⁷⁰”. Nesses outros gestos de Lagarce, então, flagramos novamente *atos performativos*.

Obviamente quando Josette Féral, Hans-Thies Lehmann e Renato Cohen pronunciam-se acerca de performance, teatro performativo e performatividade, eles têm em mente a cena, o palco no qual um ator, por meio de mecanismos diversos, atrai a atenção do público para a maneira como ele mesmo constrói sua personagem (se for o caso), seu movimento, seu espaço, sua cena, sua peça. Mas é possível a partir daí estabelecermos uma analogia (que não nos parece exagerada) entre o que faz um ator-performer no palco e o que acontece com as personagens nos textos do dramaturgo de Besançon. Esse exercício permite-nos antever algumas “passarelas” entre essas duas realidades virtuais (*palco* e *texto*, que só se atualizam com os corpos dos atores e dos leitores), pontes de contato que nos possibilitam ler as obras do autor francês sob uma outra perspectiva, recolocando o lugar e a própria noção de texto teatral.

A repetição permite uma outra *experiência* do que se vive, “e uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente, uma trans-forma²⁷¹”, diz Eleonora Fabião. Mas “transforma o quê?” poderíamos nos questionar. A maneira de ler um texto e a própria vida, talvez. O que se vive, porém, só se vive e se sente a partir do próprio corpo, que é para a onde a repetição-artifício se dirige.

2.2.2. Repetição como artifício: o lugar do corpo ou apelo aos sentidos

Talvez também buscando estancar a “hemorragia de energia vital²⁷²” que o tempo representa, tenhamos inventado a memória que, se nunca foi capaz de remediar esse problema, permitiu-nos ao menos por alguns instantes suspender a percepção e enganar o

²⁷⁰ Josette Féral. “Por uma poética da performatividade – teatro performativo”. [Tradução de Lígia Borges Matias, e revisão da tradução de Cícero Oliveira] in *Revista Sala Preta*. São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210, 2008, p.203

²⁷¹ Eleonora Fabião. “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea” In: *Sala Preta, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Eca/USP*. São Paulo: n.08, 2008, p.235-245.

²⁷² Paul Zumthor. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naif, 2007, p.52.

cronômetro da vida. Mas, às vezes, a memória falha e deixa para trás significados importantes.

O vocábulo latino *repetere*, que deu origem à palavra *repetir*, por exemplo, encerra um sentido muito distinto de seu correspondente em português moderno. Inicialmente utilizado nos campos de batalha, o verbo *repetere* servia para indicar que se deveria “novamente” (*re*) “atacar os inimigos” (*petere*)²⁷³. Ao migrar para a vida cotidiana, porém, a mesma palavra ganhou novas acepções, reduziu seu impacto bélico, chegando aos significados que os dicionários atuais nos trazem²⁷⁴. Mas, estranhamente, algo desse “sentido original” (o de um ímpeto de conquista em direção ao outro) manteve-se e é toda essa força inicial da palavra que gostaríamos de recuperar na presente análise.

Num primeiro momento, a repetição pode ser pensada como um *artifício*, e isso nos dois sentidos que esse termo encerra: por um lado ela é algo forjado (um conceito e, portanto, artificial) e por outro, um instrumento, uma arma poderosa utilizada na captura da atenção de outrem.

O primeiro sentido ao qual nos referimos implica dois pontos que convém detalhar: como dado sensível, é fato que a repetição é impossível, pois a mudança constante que movimenta a vida faz todas as realidades concretas particulares mudarem continuamente. Nada se repete ou pode se repetir de fato na natureza, e é por esse motivo que frequentemente vários autores aludem à questão de que “a repetição não existe”, algo que é facilmente demonstrável como coloca Gertrude Stein:

[...] a repetição é algo que não existe. Todo mundo conta qualquer história um pouco da mesma maneira. Vocês sabem que quando vocês e seus amigos contam algo, contam a mesma história, mais ou menos da mesma maneira. Mas se escutarem atentamente, verão que não é toda a história que é semelhante. Há sempre uma ligeira variação²⁷⁵.

²⁷³ Leticia Pereira de Andrade. “O ir e vir semântico: latim/português” In: *Revista de Filologia* – <http://www.filologia.org.br/revista/35/08.htm> (Acesso em 08/03/2010)

²⁷⁴ Segundo o Dicionário Houaiss, *repetir* significa “dizer mais uma vez (ou muitas vezes) o que já se disse” ou “tornar a fazer, a usar, a executar; refazer”.

²⁷⁵ Gertrude Stein. *Lectures en Amérique*. Paris: Christian Bourgois, 1978, p.217. “[...] La question de la répétition est très importante. C’est très important parce que la répétition est une chose qui n’existe pas. Tout le monde raconte toute histoire à peu près de la même manière. Vous savez parfaitement que quand vous et vos amis racontez quelque chose, vous racontez la même histoire à peu près de la même manière. Mais si vous écoutez attentivement, vous verrez que toute l’histoire n’est pas semblable. Il y a toujours une légère variation [...]”.

Dado que sempre haverá uma variação (o deslocamento do tempo leva incontornavelmente a isso), o *igual* nunca poderá efetivamente existir, havendo sempre (e apenas) *diferença*. Se pensarmos na repetição textual, por exemplo, constataremos que quando vemos um termo que retorna no discurso, é porque exteriormente sua forma se repete, mas seu conteúdo, porém, varia a cada nova ocorrência. Ao se tomar uma palavra e deslocá-la (no tempo e/ou no espaço) possibilita-se sempre o surgimento de novos significados:

[...] o momento em que se dá a repetição é diferente daquele em que ocorre o fato original. Aquilo que já se viu antes sempre é visto de um outro modo. O mesmo, repetido, está inevitavelmente modificado: na repetição, o mesmo é o velho e o lembrado; ele é esvaziado (já conhecido) ou sobrecarregado (a repetição confere sentido). A mudança de contexto, mesmo que mínima, dissolve a identidade. Desse modo, a repetição pode gerar uma atenção permeada pela lembrança do passado, uma atenção *às menores diferenças*²⁷⁶.

Já como *conceito*, isto é, como entidade abstrata (construída, portanto), a repetição não apenas existe como também se funda a partir de um paradoxo: “ela exprime ao mesmo tempo uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência²⁷⁷”. E esse aspecto nos conduz imediatamente ao segundo caráter do ato de repetir – o de ser um *instrumento de interpelação*.

A repetição suscita uma desconfiança naquele que observa, pois ela convoca sua atenção e a retém, atuando como uma espécie de armadilha: uma rede que prende sua presa e a imobiliza, mas que permite que ela veja tudo aquilo que se passa ao redor. E isso por uma razão aparentemente muito simples, como atesta Henri Bergson: já que tudo na vida “precisa mudar a todo instante [pois] parar de mudar seria parar de viver²⁷⁸”, se algo se repete ele não deve ser “natural” – o que, por ser “fora do comum”, salta aos nossos olhos. Quando algo não funciona como deveria, aventamos para a possibilidade de que alguma coisa esteja “fora dos eixos” – donde a estranheza que leva o leitor/espectador a prestar atenção no que está acontecendo.

²⁷⁶ Hans-Thies Lehmann. *Teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosac & Naif, 2008, p.310.

²⁷⁷ Gilles Deleuze. *Diferença e repetição* [1968]. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p.21.

²⁷⁸ Henri Bergson. *O riso* [1899]. São Paulo: Martins Fontes, 2007, pp.23-24.

Ao analisar o vício, e o conseqüente efeito que ele desencadeia no público (o riso), Bergson percebe que a repetição cria um laço com seu observador: na medida em que revela o caráter “maquinal” (não-natural, construído, artificial) do que está sendo dado a ver, ela gera uma desconfiança no público e produz um distanciamento; a partir daí, “é do lado dos espertos que o espectador se põe²⁷⁹”. Se num palco vemos personagens repetirem-se, “assumindo ao mesmo tempo as mesmas atitudes, gesticulando da mesma maneira”, certamente “pensaremos [...] em marionetes²⁸⁰”, isto é, seres que são *manipulados*.

Por colocar em evidência seres manipulados, a repetição revela a presença de manipuladores e assim, expõe as engrenagens do mecanismo que produz a ilusão. Dessa forma, ela agiria como o inverso do anel de Gíges²⁸¹, tornando visível para os espectadores aquilo que para aqueles que estão no palco pode estar passando totalmente despercebido. De toda forma, descobrir o mecanismo gera uma *satisfação* naquele que apreende a construção do artifício:

[...] a arte do poeta cômico consiste em fazer-nos conhecer tão bem esse vício, em introduzir-nos, a nós, espectadores, a tal ponto em sua intimidade, que acabamos por obter dele alguns fios da marionete que ele movimenta; é então nossa vez de movimentá-la; uma parte de nosso *prazer* vem daí²⁸².

Quando afirma que parte de nosso *prazer* vem da descoberta das engrenagens por trás do uso da repetição, Bergson nos dá o ensejo para abordar uma questão crucial para a qual a repetição aponta: a implicação do corpo que seu emprego acarreta. Todas as artes que se valeram da repetição como artifício sempre tiveram muito viva essa relação que ela estabelece com a corporeidade.

Na poesia, por exemplo, um *pé* representa a unidade rítmica e melódica que se repete num verso (é a partir da oscilação frequente entre sílabas fracas e fortes que se cria

²⁷⁹Paul Zumthor. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p.57.

²⁸⁰ Henri Bergson. *O riso* [1899]. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.26.

²⁸¹ Ao discorrer acerca da necessidade das leis para assegurar a justiça, Sócrates cita a lenda de Gíges para ilustrar que todo homem, justo ou injusto, se não for coagido por leis, acaba tomando o caminho da injustiça. Gíges era um pastor da Lídia que, um dia, após uma tempestade, encontra numa fenda aberta no chão um homem morto com um anel de ouro em suas mãos. Ele o toma e coloca em seu dedo e parte para uma reunião com outros pastores. Sentado durante essa reunião, Gíges gira o anel para o lado da palma de sua mão, e percebe que isso o tornava invisível; realizando o movimento contrário, voltava a ser visível. Gíges, até então um homem justo, vai até o palácio do rei da Lídia, seduz a rainha e mata o rei, usurpando o trono. Platão. “III 359d-360b” in *A República*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, pp.50-51.

²⁸² Henri Bergson. *O riso* [1899]. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.12, grifos nossos.

o *ritmo*). O uso da versificação (ou seja, repetição de sons no decorrer dos versos) no teatro antigo também não era gratuito; tratava-se menos uma convenção e mais de um apelo corporal, aos ouvidos dos espectadores: em espaços amplos e ao ar livre como eram as arenas e os teatros antigos as condições acústicas nem sempre eram muito favoráveis, e uma das tarefas primordiais dos atores no palco por muito tempo foi a de se fazer ouvir pelo público²⁸³. Dessa forma, a repetição frequente de sons através das rimas era capaz de “disciplinar os ouvidos”, embalando-os e, mediante essa concentração, evitava a dispersão, permitindo-lhes que apreendessem melhor o conteúdo das falas.

A música talvez seja a arte em que essa relação entre corpo e repetição seja mais acentuada. Uma onda sonora, base de toda a teoria musical ocidental, é nada mais do que “um sinal oscilante e recorrente que retorna por períodos [...] obedecendo a um *pulso*²⁸⁴”. Se tomarmos como sinônimo de um corpo humano vivo “um organismo dotado de um coração em funcionamento”, diremos que nele há vida porque nesse coração há uma *pulsção*, isto é, ele possui movimentos regulares e ritmados. Se seus batimentos pararem de se repetir cessa a vida, assim como se uma onda deixar de pulsar desaparece o som.

Toda nossa relação com o universo sonoro, afirma José Miguel Wisnik, “passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som²⁸⁵” – e a pulsação (que talvez tenha origem justamente na observação da frequência dos batimentos cardíacos) é um deles. Uma parte da história musical ocidental sempre vinculou o corpo humano à execução da música, a ponto de até hoje a nomenclatura empregada pelos músicos ser calcada em inclinações físicas:

[...] A terminologia tradicional associa o ritmo à categoria do andamento, que tem sua medida média no *andante*, sua forma lenta no *largo*, e as indicações mais rápidas associadas já à corrida afetiva do *allegro* e do *vivace* (os andamentos se incluem num gradiente de disposições físicas e psicológicas). Assim, também um teórico do século XVIII sugeria que a unidade prática do ritmo musical, o padrão regular de todos os andamentos, seria “o pulso de uma pessoa de uma pessoa de bom humor, foga e leva, à tarde (!)²⁸⁶”.

Se por um lado a repetição é capaz de capturar a atenção daquele que vê, ela também pode amalgamar todas as coisas, turvando a visão: fatos que se repetem

²⁸³ Alain Viala. *Le théâtre en France des origines à nos jours*: Paris, PUF, 1997, p.21.

²⁸⁴ José Miguel Wisnik. *O som e o sentido* [1989]. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p.19.

²⁸⁵ *Idem, ibidem*.

²⁸⁶ José Miguel Wisnik. *O som e o sentido* [1989]. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p.19.

cotidianamente acabam por escapar às nossas vistas, passando a fazer parte de uma paisagem que reconhecemos (seus elementos passam despercebidos). Se abrir os olhos e cerrar as pálpebras ao mesmo tempo é certamente algo impraticável, como é possível então que a repetição, paradoxalmente, concorra para despertar o público e simultaneamente envolvê-lo no véu do mesmo, do conhecido, do indistinto?

Aparentemente, o que parece diferenciar a repetição que desvela daquela que oculta é o *tempo*, isto é, a pulsação, o ritmo ou movimento no qual se executa uma determinada obra. *Largo, lento, adagio, andante, allegro ou moderato*, na partitura do texto teatral, cada um desses movimentos desencadearia um efeito distinto, todos eles regidos e determinados pela batuta da repetição. Em todos esses *tempi* diferentes um fator é comum: a atenção do público ao que está sendo feito é convocada. E no momento em que a atenção é capturada, o tempo torna-se fluido, praticamente imperceptível. Se a duração varia de acordo com o *tempo* escolhido, o tempo, entretanto, congela-se, torna-se agora: “não há, daí em diante, nem passado nem futuro, mas um presente contínuo que é o do caráter imediato das coisas, aquele de uma *ação se fazendo*²⁸⁷”.

Todo esse percurso através da repetição (de suas formas na obra de Jean-Luc Lagarce à sua relação com o tempo, com a performatividade e com o público) conduz-nos à percepção da necessidade de uma outra relação entre texto, leitura e corpo.

2.3. Texto teatral, texto performativo: *words in progress*

“O termo e a ideia de *performance* tendem (em todo caso, no uso anglo-saxão) a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está um sinal. Toda “literatura” não é fundamentalmente teatro?”

(P. Zumthor, *Performance, recepção, leitura*, p.18)

²⁸⁷ Josette Féral. “Performance et théâtralité: le sujet démystifié” in *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Québec: Hurtubise, 1985, p.129

O trabalho com o texto teatral contemporâneo vem se revelando um grande desafio. Sílvia Fernandes observa lucidamente que “não é de se estranhar que uma das principais tarefas do estudioso do texto teatral contemporâneo seja distinguir seu objeto²⁸⁸”. Se minha visão inicial do teatro era primordialmente centrada no texto (“texto teatral = teatro”), o contato com a reflexão de pesquisadores das artes cênicas sobre a encenação e outros elementos que constituem a arte dramática não apenas abriu-me os olhos para essas práticas, como também me colocou uma série de problemas. Uma das questões fulcrais que daí adveio é a de como ler textos teatrais (contemporâneos, inclusive) num curso de Letras. Essa problemática nos força a adentrar um terreno espinhoso, no qual um consenso parece estar ainda muito longe de ser realizado: o da relação entre literatura e texto teatral.

Para alguns estudiosos, como Alain Viala, “o teatro é uma *literatura*, um conjunto de textos feitos para a representação cênica²⁸⁹”, perspectiva cujo movimento “da página para o palco” (havendo aí uma sobrepujança de um com relação ao outro), estabelece uma relação direta entre texto e cena. Para Viala a leitura do texto teatral (quer seja por um ator, diretor teatral ou um leitor indistinto) é “propícia ao trabalho de hermenêutica”, cabendo àquele que lê entender e interpretar o sentido que um determinado texto possui, ao ator e encenador ficando a tarefa de traduzi-lo em gestos e movimentos. Essa perspectiva assevera-se particularmente problemática (mesmo se pensarmos num texto classicamente considerado como “literário”) por parecer-me praticamente impossível decifrar o sentido que estaria por trás de um dado arranjo de palavras que um sujeito específico realizou num determinado momento da história, lendo em cada frase uma “pista de interpretação”.

Por outro lado, é verdade que desde a Antiguidade helênica, o texto teatral “procede de uma escritura²⁹⁰”, funcionando, muitas vezes, como um dos elementos centrais de um certo tipo de espetáculo, o que pode ter feito com que, na tradição ocidental o texto adquirisse um papel capital na arte do teatro, a ponto dos dois se

²⁸⁸ Sílvia Fernandes. “Notas sobre dramaturgia contemporânea” in *Teatralidades contemporâneas*: São Paulo, Perspectiva, 2010, p. 154.

²⁸⁹ Alain Viala. « ...une littérature » in *Le théâtre en France des origines à nos jours*: Paris, PUF, 1997, p.35.

²⁹⁰ Paul Zumthor. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p.61.

confundirem. Mas utilizar esse argumento para justificar a preponderância do texto escrito sobre a encenação é, no mínimo, um erro de leitura.

Primeiramente, porque a relação da cultura antiga com a escrita era radicalmente diferente da nossa. A filosofia platônica, aliás, proscovia a escrita: por ela ser um simulacro, uma *cópia da cópia* – “os gregos desprezavam-na por isso”²⁹¹. A fala era o meio de expressão do pensamento por excelência, e a escrita mostrava-se como secundária – donde a noção de “cópia”. Além de cópia ela possuía um “defeito” ainda maior: o fato de “funcionar na ausência de seu autor, sem o seu aval, a sua interpretação, a sua presença física, com tudo o que isso envolve”²⁹². Estamos aí diante de uma *filosofia da presença* que vinculava o sujeito (autor da fala) ao corpo (presença do interlocutor) e, somente num segundo momento, a escrita integrava o mesmo movimento. Ao analisar o processo de interiorização da leitura (passagem da leitura em voz alta para a leitura silenciosa), usando sobretudo o exemplo de Santo Agostinho, Alberto Manguel lembra que este último

[...] tinha o hábito – como a maior parte dos leitores [da época] de ler [em voz alta] todos os escritos que ele encontrasse pelo simples deleite dos sons. Segundo o ensinamento de Aristóteles, ele sabia que as letras “inventadas afim de que pudéssemos conversar mesmo com os ausentes” eram “signos de sons”, e que estes, por sua vez, eram “signos daquilo que pensamos”. O texto escrito era uma conversa, confiada ao papel afim de que o parceiro ausente pudesse pronunciar as palavras concebidas com a sua intenção. Para Agostinho, a palavra falada fazia inextricavelmente parte do próprio texto²⁹³.

Escrever um texto teatral para um dramaturgo grego era, portanto, mais uma forma de diálogo, e não configurava um apego à escrita em si. A escrita surgia aí apenas como uma maneira de “transmissão de segunda mão”, pois não havia dúvidas de que seu interlocutor materializaria esse texto oralmente assim que o recebesse. Manguel recorda a esse respeito a distorção de interpretação que o ditado latino “*scripta manent, verba*

²⁹¹ Maria Augusta Babo. “As implicações do corpo na leitura” In: www.bocc.ubi.pt/. (Consulta em 12/06/2010).

²⁹² Maria Augusta Babo. “As implicações do corpo na leitura” In: www.bocc.ubi.pt/. (Consulta em 12/06/2010).

²⁹³ Alberto Manguel. *Une histoire de la lecture* [1996]. Paris: Actes Sud, 1998, p.77. “[...] Augustin avait l’habitude – comme la plupart des lecteurs – de lire tous les sons. Selon l’enseignement d’Aristote, il savait que les lettres, « inventées afin que nous puissions converser même avec les absents » étaient « signes de sons » et ceux-ci, à leur tour, étaient « signes de ce que nous pensons ». Le texte écrit était une conversation, confiée au papier afin que le partenaire absent pût prononcer les mots conçus à son intention. Pour Augustin, le mot parlé faisait inextricablement partie du texte lui-même [...]”.

volant” sofre com o passar do tempo. Se para um leitor do século XXI é evidente que este provérbio indica que a escrita preserva ao passo que a fala não (“o escrito permanece, o dito volatiza-se”), ele havia sido feito, lembra o pesquisador argentino, como uma espécie de louvor à fala, “que tem asas e pode voar, em comparação com a palavra escrita, silenciosa na página, inerte, morta²⁹⁴”. Manguel prossegue dizendo que, ao se ver confrontado com um texto escrito, o leitor antigo tinha “o dever de emprestar sua voz às letras silenciosas, as *scripta*, e de permitir-lhes tornarem-se, no sentido da delicada distinção bíblica, *verba*, as palavras faladas – o espírito²⁹⁵”.

Sendo assim, e concordando com Peter Brook, tudo o que um texto teatral “pode nos ensinar é que foi escrito em preto e branco, e não de que maneira nós, um dia, lhe demos vida²⁹⁶”. Essa concepção do texto como organizador do teatro e “irradiador” do sentido é historicamente datada, remetendo-nos

[...] às leituras deturpadas feitas da *Poética* no classicismo francês, que, privilegiando mais alguns trechos do tratado do que outros, iniciaram uma longa tradição de desprezo do espetáculo, e de toda a materialidade que a ele está relacionada em favor de uma hipervalorização dos elementos textuais da representação²⁹⁷.

As vanguardas artísticas de fins do século XIX e princípio do XX não cessam de colocar em questão essa pregnância do texto, posto que o teatro já não aspirava à totalidade de uma composição estética feita de palavra²⁹⁸. Começa-se a partir daí a se privilegiar a encenação e o texto literário passa a ocupar um lugar menos importante na organização dos elementos teatrais²⁹⁹. A consequência direta disso é que o século XX assiste a uma grande transformação na arte teatral, conduzindo a encenação a uma emancipação, “ao nível de uma arte autônoma, assim como a música, a poesia ou a pintura – permitindo à cena teatral, portanto (ao menos ao que aí se produziu de melhor),

²⁹⁴ *Idem*, p.77. “[...] il avait été forgé à la louange de la parole, qui a des ailes et peut voler, par comparaison avec le mot écrit, silencieux sur la page, inerte, mort [...]”.

²⁹⁵ *Idem, ibidem*. “[...] Confronté à un texte écrit, le lecteur a le devoir de prêter sa voix aux lettres silencieuses, les *scripta*, et de leur permettre de devenir, au sens de la délicate distinction biblique, *verba*, les mots parlés – l’esprit [...]”.

²⁹⁶ Peter Brook. *L’espace vide* [1968]. Paris: Seuil, 1977, p.28.

²⁹⁷ Arthur Belloni. “O corpo e suas coisas” In: *Revista Sala Preta*. São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210, 2008, p.211-212.

²⁹⁸ Alain Viala. *Histoire du théâtre*. Paris: PUF, 2005, p.91.

²⁹⁹ Renato Cohen. *Work in progress na cena contemporânea: criação, recepção, encenação*: São Paulo, Perspectiva, 1989, p.27.

constituir-se como “teatro de arte³⁰⁰”. Do surgimento do encenador (final do século XIX e início do XX) ao advento das chamadas *performances* (a partir dos anos 1950-1960), o teatro não cessou de se transformar, de se reinventar.

Dessa forma, para pesquisadores como Béatrice Picon-Vallin, “o teatro só é literatura nas páginas do livro no qual uma peça está impressa³⁰¹”, adquirindo mesmo um caráter acessório ou secundário na realização de uma peça. Nas formas dramáticas contemporâneas é bastante evidente o fato de que “o texto, quando (e se) é encenado, é concebido, sobretudo, como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual etc.³⁰²”.

Mesmo a tentativa de definição de uma propriedade específica ao texto teatral parece extremamente difícil atualmente. Fernandes, ao analisar a cena teatral contemporânea, percebe que, em nossos dias, “as fronteiras do drama se alargam a ponto de incluir romances, poemas, roteiros cinematográficos e até mesmo fragmentos de falas esparsas, desconexas, usados apenas para pontuar a dramaturgia cênica do diretor ou do ator³⁰³”. Ou seja, aparentemente não há uma especificidade, algo particular a um texto que nos permita qualificá-lo como “teatral”. Tentar definir algo tão *movediço* e plural mostra-se não apenas uma empreitada de grande fôlego, mas um trabalho que dificilmente chegaria a uma demarcação estrita ou precisa de um conceito ou do lugar do texto no teatro; eis que, portanto, derogamos essa tarefa.

Ambivalente desde sua concepção – palavra escrita, por um lado, devir-gesto (ação) por outro – o texto teatral não é visto aqui como “instância maior” organizadora do espetáculo. Nem como um “texto [...] sem dúvida com mais brechas do que os outros textos³⁰⁴”: não há texto sem lacunas, e a própria palavra *texto*, em sua etimologia, abarca a acepção de “tecer” – pressupondo que haja espaços entre as tramas, como em qualquer tecido. Trata-se talvez, como lembra Zumthor ao tratar do texto poético (dentre os quais o texto dramático, obviamente, inclui-se), de *um transitório espaço de liberdade*:

³⁰⁰ Bruno Tackels. *Les Castellucci (Écrivains de plateau I)* : Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p.27.

³⁰¹ Béatrice Picon-Vallin. “A encenação: visão e imagens” in *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea* (org. Fátima Saad): Rio de Janeiro, 2006, Teatro do Pequeno Gesto/Letra e imagem, p.84.

³⁰² *Idem*, p.75.

³⁰³ Sílvia Fernandes. “Notas sobre dramaturgia contemporânea” in *Teatralidades contemporâneas*: São Paulo, Perspectiva, 2010, p.154.

³⁰⁴ Jean-Pierre Ryngaert. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.3.

[...] Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação. Também assim, a ilusão é própria da arte³⁰⁵.

Vemos o texto teatral como algo tão indefinível quanto o ato de uma performance, posto que ele também tem suas leis próprias, que ditam sua leitura, encenação, escuta. Resta ao leitor-ator-diretor-público encontrar, em sua partitura individual, a disposição física que conduzirá à escolha do *tempo* específico e que ditará o ritmo, atualizando aquelas palavras que são, antes, *words in progress*: palavras em movimento, em progresso contínuo e que ocupam, ou querem ocupar, espaços tão distintos – a folha de papel, a voz, os ouvidos, o olhar, o palco.

Para Zumthor, “a condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial é a identificação, pelo espectador-ouvinte, de um outro espaço; a percepção de uma alteridade espacial marcando o texto³⁰⁶”. Se transferirmos essa perspectiva ao abordarmos o teatro, perceberemos que um texto teatral pressupõe um duplo movimento: a leitura na página e a suposição da encenação. O teatro, assim, “projeta-se para o futuro³⁰⁷” e um ponto final nunca marca seu fim; antes, anuncia um outro início, uma nova escritura, num outro espaço. Sendo “um conjunto de signos não-verbais com os quais os signos verbais se relacionam na apresentação³⁰⁸”, é mister que o enunciado transforme-se em enunciação, o texto em gesto, a palavra escrita em ato. Signos no papel, entretanto, eles representam palavras que um determinado autor “queria que fossem ditas, palavras enquanto sons, emitidas por bocas humanas, nas quais timbre, pausa, ritmo e gestos são parte integrante do sentido³⁰⁹”. O teatro, assim, não se reduz ao texto: “escrito, [ele] é fixado, mas a interpretação permanece entregue à iniciativa do diretor e, mais ainda, à liberdade controlada dos atores³¹⁰”. Espaço da página conquistado, o texto teatral clama por outros domínios; fechado dentro de um livro, ele procura por um

³⁰⁵ Paul Zumthor. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p.53.

³⁰⁶ *Idem*, p.41.

³⁰⁷ Almuth Grésillion e Nathalie Léger. « Préface » in *Genesis Théâtre (vol. 6)*: Paris, Imec/Jean Michel Place, 2005, p.7.

³⁰⁸ *Idem*, p.7.

³⁰⁹ Peter Brook. *L'espace vide* [1968]. Paris: Seuil, 1977, p.29.

³¹⁰ *Idem*, p.28.

corpo, uma voz que lhe permita ser atualizado (na leitura ou na verbo-gestualização), *presentificado*. Se por um lado, por ser escrito em “preto e branco”, o texto teatral *pode funcionar* na ausência de seus autores, o colorido da voz, do gesto, do olhar, do movimento, do corpo dos atores, leitores ou espectadores não está ali; é algo que a imaginação até pode representar, mas não pode *tornar presente*: nessa “leitura numa poltrona”, expressão que o século XIX francês cunhou e que perduraria até os primórdios do século XX³¹¹, ainda resta um vazio, um espaço vacante: é preciso fazê-lo tomar corpo.

Para pôr um texto no palco (*mettre en scène*), é preciso transformar frases em sons, torná-las gestos, ensaiar (*répéter*). É no ensaio (*la répétition*), na transposição do escrito para o verbo-corporal, que as palavras ganham presença (paradigma central da arte teatral³¹²).

O próprio ato da escrita é singular: no momento em que um dramaturgo escreve, torna-se escritor, prendendo-se nos fios de um tecido³¹³ que ele mesmo tramou. Urdiduras simples, entrelaçamentos complexos ou pontos elaborados, nem sempre essas “costuras” são evidentes; por isso, afastar as tramas para ver como foi elaborado um ponto pode ser um exercício interessante e permitiria entender a complexidade de uma determinada construção textual. Ainda que ao redigir um autor se veja “preso nas malhas da escritura³¹⁴”, quando o texto está “terminado” (se é que ele está ou estará algum dia), poderá (ou precisará?) ganhar voz, movimento, ser relido, redito, reescrito, performatizado: *posto em cena*.

Escrevê-lo é tentar dominá-lo (*saisir un texte*), materializá-lo, fazê-lo resistir ao tempo, apartá-lo do presente, colocá-lo na História, inscrevê-lo na temporalidade: é possibilitar ao outro ver aquilo que foi visto. Lê-lo é vivenciar o que o outro viu (mesmo que imaginariamente) num outro momento presente, é repetir um dos movimentos daquele que escreveu (impossível sentir tudo o que o outro sentiu), um instante, totalmente diferente. E essa repetição implica o corpo: se no palco ela “confere à língua

³¹¹Cf. a Capítulo 6 (“Le théâtre nouveau du XIXe siècle”) do livro *Le théâtre en France: des origines à nos jours*, de Alain Viala (Paris, PUF, 1991, p.303-346).

³¹² Aristóteles, na *Poética*, ressalta que aquilo que distingue a Tragédia da Épica e da Lírica, o próprio da arte dramática, era justamente uma *ação in praesentia*, a presença de atores desempenhando determinadas ações diante do público.

³¹³ A palavra *texto*, em sua etimologia, abarca a acepção de “tecer, fazer tecido, entrançar, construir sobrepondo ou entrelaçando” (Dicionário Houaiss).

³¹⁴ Claudia Amigo Pino. *Criação em debate*: São Paulo, Humanitas, 2007.

um ritmo, uma ressonância que excita os corpos³¹⁵”, no papel, dizendo e repetindo, o escritor ou o ator vai paulatinamente prendendo a atenção e conduzindo o leitor/espectador. Dizer um texto é dar-lhe voz, transformá-lo em música, recriá-lo, repeti-lo, apropriar-se dele, torná-lo seu, jogar, brincar (*jouer*) com ele. Mas é também perdê-lo para sempre (tudo o que é dito “se desmancha no ar”). Ler um texto teatral é experimentar – num espaço, tempo, e corpo específicos – a evanescente e secreta vida das palavras.

Qualificamos até aqui os textos teatrais de Jean-Luc Lagarce como portadores de elementos performativos. Ao criar uma *nova língua teatral*, abusando do uso da repetição para esse fim, Lagarce conduz-nos “a outra vivência do tempo que passa³¹⁶”, na qual “percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam³¹⁷” em nós. Se por um lado o teatro francês distingue-se no panorama mundial por uma visão mais “clássica da cena teatral³¹⁸” e “permanece em certa medida tributária do texto e da fala, mesmo que o texto não seja mais, necessariamente, o seu motor³¹⁹”, a performatividade pode ser vista, como procuramos mostrar até aqui, em outros aspectos, como no próprio texto.

Como toda repetição faz voltar a um momento anterior, retornemos, então, àquilo que marcou o início da pesquisa: a leitura das peças *Carthage, encore* e *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. A partir das articulações que fomos tecendo ao longo destes dois capítulos, voltamos a esses dois textos tentando inverter o processo inicial: se antes era a repetição que, neles, havia investido contra o leitor e retido sua atenção, agora o leitor serve-se dela como instrumento de análise e, com ela, passamos a atacar os próprios textos.

³¹⁵ Ariane Martinez. “Ritournelle et répétition-variation” in: *Nouveaux territoires du dialogue*: Paris, Actes-Sud Papiers, 2005, p.47.

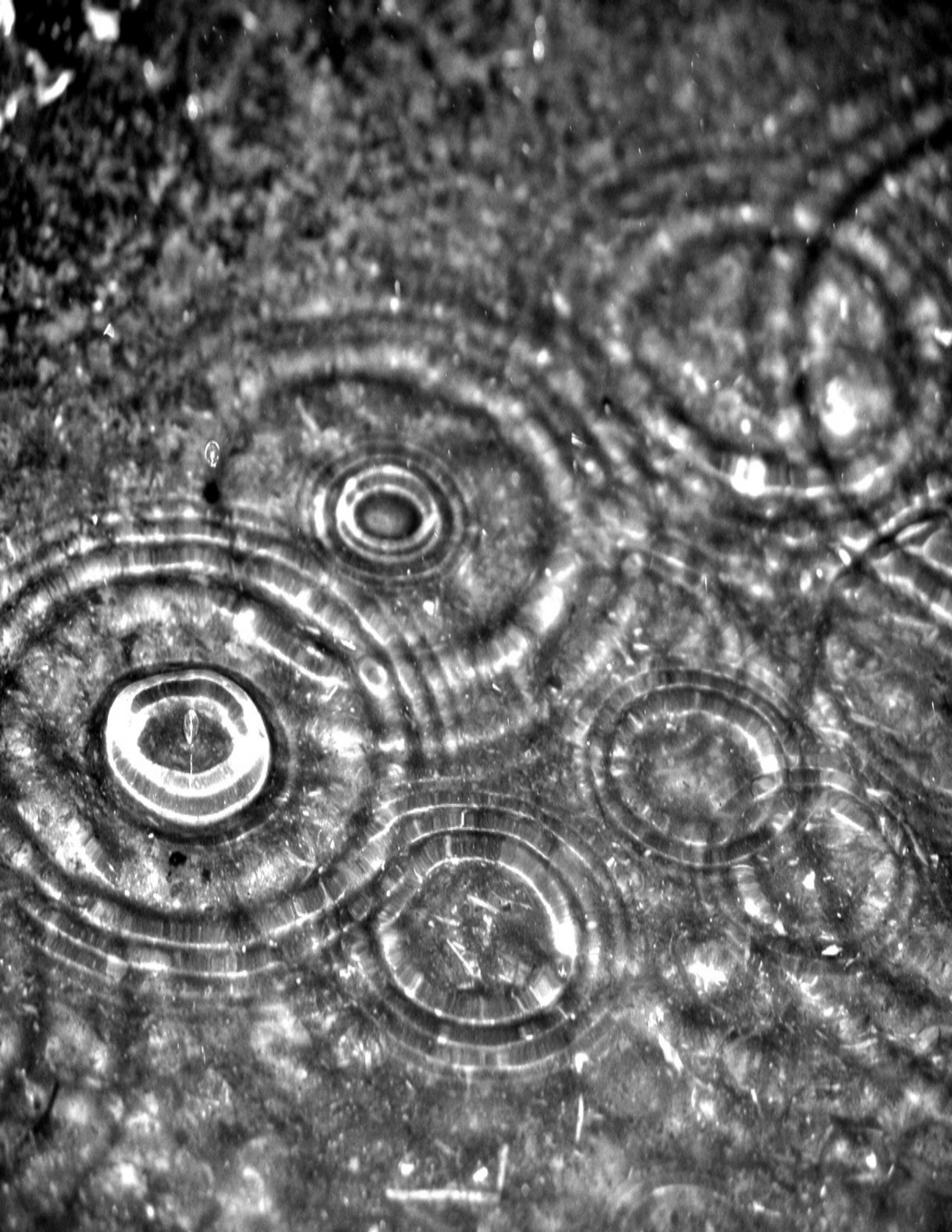
³¹⁶ Dominique Fingermann. “O tempo de uma análise” in *Heteridade 7*. São Paulo: AFCL, 2008, p. 11.

³¹⁷ Paul Zumthor. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p.54.

³¹⁸ Josette Féral. “Por uma poética da performatividade – teatro performativo”. [Tradução de Lígia Borges Matias, e revisão da tradução de Cícero Oliveira] in *Revista Sala Preta*. São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210, 2008, p.208

³¹⁹ Hans-Thies Lehmann. *Teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosac & Naif, 2008, pp.91-92.

CAPÍTULO III: Repetição em ato: dois movimentos



De um breve sobrevoo pela trajetória de Jean-Luc Lagarce às formas que a repetição apresenta em sua escrita e os meandros que desencadeiam a performatividade em suas peças, passamos agora à materialidade dos textos que deram origem à presente pesquisa. Dado que nosso objetivo aqui é mais o de observar como nessas obras a repetição colabora na produção de um determinado *aspecto performativo*, nos estudos que empreenderemos a seguir ater-nos-emos estritamente a esse elemento, não tendo aqui o intento de realizar uma leitura linear e mesmo exaustiva das peças. Procuraremos, de fato, efetuar a análise de alguns elementos textuais e pinçar cenas, excertos e momentos em que esse caráter performativo pareceu-nos mais evidente ou importante, e a eles propusemos uma descrição mais detalhada; a leitura integral das peças³²⁰, entretanto, certamente possibilitará uma apreensão mais acurada de todos os procedimentos sobre os quais refletimos e discorreremos aqui.

Ao tratarmos do texto teatral no capítulo anterior sugeríamos que caberia a cada leitor encontrar um *andamento* específico (pessoal e único) ao texto que tem diante de si; não nos furtamos a essa tarefa, e as páginas a seguir nada mais são do que uma tentativa de colocar essa intenção em prática. Cada obra selecionada mostrou realmente possuir movimentos e pulsações distintas, apesar de apresentarem maneiras por vezes análogas de tratar a repetição. Nas duas, predomina uma duração mais longa (em ambas temos a sensação de que o tempo se arrasta), mas seus ritmos interiores parecem ser diferentes. Sem mais delongas, então, passemos à repetição em ato em *Carthage, encore* e *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*.

³²⁰Até o presente momento, procuramos traduzir todas as citações de quaisquer obras no próprio corpo do texto, mantendo os excertos na língua de origem nas notas de rodapé. Mas como o objeto deste trabalho é justamente a análise de duas peças francesas, para esse fim preferimos trabalhar com os textos originais – pois acreditamos que as possíveis perdas ou desvios semânticos que sempre acabam ocorrendo em todo processo de tradução seriam minimizadas ao referirmos às obras na língua em que foram escritas. Doravante, portanto, toda citação de *Carthage, encore* e *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* será realizada em francês. Todavia, tanto os textos originais quanto as traduções podem ser encontradas nos *Anexos* (pp.173-194), no fim deste trabalho.

3.1. Ato I (*Largo*): Carthage, encore

“Quando estamos totalmente desesperados, não fazemos nada. Tentamos nos manter vivos³²¹”.

(J.-L. Lagarce, *D’où ça vient?*, 1992).

No final de 1979, no *Centre culturel de la communauté française de Belgique à Paris* [Centro cultural da comunidade francesa da Bélgica em Paris], a Rádio France Culture realiza uma leitura pública de *Carthage, encore*. Dirigida por Jean Bouchaud e com a participação de Catherine Frot, Danielle Ajoret, André Cellier e François Cluzet no elenco³²², a peça traz a história de quatro pessoas (dois homens, duas mulheres), numa época incerta, que se veem presas num lugar (espécie de *huis-clos*) de onde não conseguem sair, mas do qual sonham em fugir, rumo ao mar. No topo de um edifício (uma catedral, talvez) eles percebem a existência de uma brecha, que pretendem manter aberta. Um Rádio (quinta personagem) intervém vez ou outra, dando notícias de uma paisagem artificial e incitando os ouvintes a acreditar numa “felicidade condensada e obrigatória”. Os quatro (*A Primeira Mulher, A Segunda Mulher, O Primeiro Homem e O Segundo Homem*) sabem que não conseguirão sair dali: “de mãos atadas” e sem se ajudar, sem poder agir e sem ter muito que fazer, a única coisa que lhes resta para “matar o tempo” é falar.

Numa mensagem enviada a Lucien Attoun assim que toma conhecimento de que seu texto havia sido selecionado, Jean-Luc Lagarce confessa-lhe que para escrever aquela peça, partira de uma frase: “E Cartago renascerá, e com suas cinzas recobrirá o mundo com um poema de fogo³²³”. Fundada por Elisa (Dido na tradição grega), essa cidade fora uma das maiores potências da Antiguidade tendo, inclusive, disputado com Roma o controle do mar Mediterrâneo. Seu sucesso logo despertara a cobiça e o ódio dos inimigos e desencadeara uma série de conflitos – as chamadas *guerras púnicas*.

³²¹ Jean-Luc Lagarce. “D’où ça vient?” in *Du luxe et de l’impuissance*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2004, p.11 [...] Quand on est totalement désespéré, on ne fait rien, on tente de se maintenir en vie [...]”.

³²² Jean-Pierre Thibaudat. *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.66.

³²³ *Idem*, p.67. “[...] Et Carthage renaîtra de ses cendres et recouvrira le monde d’un poème de feu [...]”.

Civilização mercantil e pacífica, acabou sendo destruída pelos romanos em 146 a.C., numa batalha sangrenta e aterradora, em que nada ali restou: foi totalmente arrasada e seu chão salgado para que nada nele crescesse.

É de certa forma esse cenário de devastação pós-conflito, da “loucura terrível daqueles que viram a calma depois da guerra³²⁴”, que Lagarce evoca ao dar o título de *Carthage, encore* à peça. Na mesma nota que envia para o diretor do *Théâtre Ouvert* no momento da apresentação radiofônica da obra o dramaturgo acrescenta: “[trata-se], talvez, [de] uma tentativa de peça sobre ‘quando eu minto, *quando eu falo*, na verdade, eu tenho menos medo’³²⁵”. Declaração sucinta, mas que sintetiza um dos aspectos fulcrais não apenas do texto em questão, mas de toda a obra do escritor: a importância que o ato de falar adquire para personagens que “falam muito”, mas agem assim porque sabem que precisam falar para sobreviver.

Tendo a repetição como elemento-guia de nossa análise, é possível afirmar que em *Carthage, encore* o fenômeno repetitivo manifesta-se, pelo menos, na nomeação da obra (o título), na construção das personagens, na utilização ostensiva de descrições nas réplicas, na execução de uma música no início da peça e, por fim, em repetições textuais, ou seja, aquelas que encontramos em frases e expressões presentes nas falas (especialmente numa delas – “*et de plus il fait beau*”). Ela parece inserir-se em cada uma das esferas estruturais desse texto, adquirindo tonalidades distintas, mas revelando também uma complementaridade.

³²⁴Jean-Luc Lagarce. “Se regarder disparaître en se saluant” In *Du luxe et de l’impuissance*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2004, p.14. “[...] et la folie terrible de ceux qui ont vu, le calme après la guerre [...]”.

³²⁵ Jean-Pierre Thibaudat. *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.67, grifos nossos. “[...] C’est peut-être une tentative de pièce sur ‘quand je mens, quand je parle, en fait, j’ai moins peur [...]’”.

3.1.1. O título

No universo particular de Jean-Luc Lagarce, no qual é imperativo “abandonar as vias rápidas e seguir as pistas incertas³²⁶”, a imprecisão e a indeterminação são instrumentos, e mesmo matéria de trabalho: tudo o que é definido é peremptoriamente evitado. Esse cuidado em transformar o certo em duvidoso, um labor incessante com a ambiguidade, está presente em cada linha do que ele escreve, sendo possível percebê-lo até mesmo antes da leitura integral de suas peças, tamanha a quantidade de informações preciosas que ele insere sub-repticiamente em elementos “pré-textuais” (títulos, rubricas, organização textual entre outros) – e *Carthage, encore* é um bom exemplo disso.

Se nela parece não haver um projeto claro de representar ou mesmo recontar a história de Cartago, seu título, entretanto, já se revela altamente sugestivo nesse aspecto: o advérbio *encore* (que poderia ser traduzido em português por “ainda”, “de novo”, “novamente”, ou “mais uma vez”) encerra em si uma ideia de repetição (ou persistência) de uma ação ou estado³²⁷, o que nos permite pensar a partir disso em pelo menos duas hipóteses de interpretação:

– em primeiro lugar, na permanência ou continuidade (e não desaparecimento) de Cartago, ou seja: o título insinuaria que a cidade não teria sido efetivamente destruída e resistira aos ataques dos romanos; conseqüentemente, aquela mesma *Cartago, ainda* estaria de pé e veríamos em cena pessoas transitando num espaço em ruínas, aquilo que teria sobrado depois da supracitada devastação que a cidade sofrera;

– num segundo momento, tratar-se-ia ali mais de uma referência ao horror que os cartagineses haviam experimentado: um evento de natureza semelhante (guerra ou extermínio de uma cultura inteira) estaria se passando naquele instante e, por conseguinte, veríamos ocorrer com esse lugar o mesmo que ocorrera com Cartago; logo, pensaríamos no desastre de *Cartago*, [acontecendo] *mais uma vez*,

³²⁶ Jean-Luc Lagarce. “Se faire des nouvelles promesses” In: *Du luxe et de l’impuissance*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2004, p.9. “[...] Abandonner les voies rapides et suivre les traces incertaines [...]”.

³²⁷ *Dictionnaire Le Petit Robert (version électronique)* : Paris, Le Robert, 2009. “[...] 1. Adverbe de temps, marquant la persistance d’une action ou d’un état au moment considéré. 2. Adverbe marquant une idée de répétition ou de supplément [...]”.

ou seja, numa história que estaria se repetindo exatamente como a dela, mas num momento e lugar diferentes.

De toda forma, e mais marcadamente na segunda hipótese, a repetição aparece intimamente implicada na própria nomeação da peça. Ao aludir a um fato histórico passado e associá-lo a um advérbio que incide especialmente na duração de um determinado acontecimento (*encore*), temos a impressão de que este último é trazido de volta ao presente – o que é, como sabemos, basicamente o movimento que realiza a repetição. Sem detalharmos toda a operação realizada pelo fenômeno repetitivo e que desencadearia o que chamamos de “experiência vertiginosa do tempo³²⁸”, lembramos que nesse gesto de tentar trazer o passado ao presente há um forte índice de performatividade e que o localizamos até mesmo na forma como o autor intitula a peça.

Contudo, o aspecto performativo que gostaríamos de efetivamente sublinhar aqui se situa principalmente na capacidade de sugestão que esse título contém e que, conseqüentemente, transfere-se ao texto³²⁹, pois o que parece estar em jogo em *Carthage, encore* não é a “construção de um sentido definido de uma vez por todas³³⁰”: o que torna o nome da peça rico semanticamente e amplifica seu interesse é, antes, sua falta de contornos, “a ambigüidade das significações³³¹” que ele apresenta, e o conseqüente (e ininterrupto) “deslizamento de sentido³³²” que promove e que podemos flagrar aí.

No que diz respeito ao andamento do texto, partindo-se igualmente do título, também seria possível depreender algumas pistas: se *encore* remete a uma ação inconclusa, que se estende e não tem fim preciso, supõe-se que em *Carthage, encore* nos depararemos com algo semelhante, ou seja, com uma sensação de tempo alargado, distendido, dilatado. Daí podermos deduzir que essa peça teria um ritmo mais lento, moroso e com uma ação mais “arrastada” – que é o que ocorre, realmente. Se transpusermos esse raciocínio para o campo da música e virmos o texto teatral como uma

³²⁸ Remetemos ao Capítulo II, subitem 2.2.2. *Epanortose: uma experiência vertiginosa do tempo* (pp.78-82) no qual descrevemos essa operação mais detalhadamente.

³²⁹ Jean-Pierre Ryngaert. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.36. “[...] Dar um título a uma peça é, para o autor, uma forma de anunciar ou confundir seu sentido [...]”.

³³⁰ Josette Féral. “Por uma poética da performatividade – teatro performativo”. [Tradução de Lígia Borges Matias, e revisão da tradução de Cícero Oliveira] in *Revista Sala Preta*. São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210, 2008, p.205-206.

³³¹ *Idem, ibidem*.

³³² *Idem, ibidem*.

partitura musical, diríamos que sua execução deve assemelhar-se àquilo que a nomenclatura ocidental convencionou chamar de *largo*³³³, isto é, um movimento que é executado de forma mais vagarosa e grave.

A própria menção a Cartago que aparece no título (e, por conseguinte, à sua destruição total por parte dos romanos no século II a.C.) levar-nos-ia a pensar num tom mais sério ou “circunspeto” porque, como lembra Maria Sílvia Betti³³⁴, “falar [dessa cidade] leva-nos imediatamente a pensar em “*Destrua Cartago!*”, ou seja, na expressão latina “*Delenda est Cartago*”, ou ainda sua variante mais longa, *Ceterum censeo Carthaginem esse delendam*” (“E além disso, acrescento que Cartago deve ser destruída”), frase atribuída ao senador romano Marco Pórcio Catão³³⁵, que a teria proferido inúmeras vezes quando estava em campanha pelo aniquilamento da cidade, que fora uma das grandes rivais do Império Romano. Desde então, essa expressão ver-se-ia indissociavelmente ligada à própria história da civilização cartaginesa.

Enfim, não há muita certeza ou precisão do que veremos na obra, mas fato é que mesmo nesse curto título deparamo-nos já com o empenho do escritor em embaralhar as pistas que poderiam vir a “engessar o sentido³³⁶” ou levar a uma (única) interpretação. Não existe orientação sobre entonação ou atuação dos atores, gestos, iluminação, disposição cênica, cenário: tudo de que um leitor de *Carthage, encore* dispõe é de um conjunto de frases organizadas em réplicas, sem maiores explicações. Para construir imagens (sejam elas mentais ou físicas, num estudo acadêmico ou no palco), Jean-Luc Lagarce oferece-nos unicamente aquela que é talvez uma das mais antigas (e imprecisas) invenções da humanidade: *a palavra* – palavras de um “poema de fogo” como ele pretendia. E é com elas que Lagarce também constrói as personagens – de uma maneira peculiar, aliás: se por um lado elas falam para se manter vivas, por outro procuram estar

³³³ *Largo* é o andamento musical cuja indicação de tempo é um dos mais lentos da música clássica ocidental, devendo ser executado de forma grave e lenta. Não sendo um critério exato (ele varia com cada executor) “sua equivalência metronômica varia entre 40 e 60 batidas por minuto”. *Dictionnaire pratique et historique de la musique* In: <http://dictionnaire.metronimo.com> (Acesso em 08/07/2011).

³³⁴ Maria Sílvia Betti. Observação feita durante o “Exame de Qualificação: Brechas na eternidade: Tempo e Repetição no teatro de Jean-Luc Lagarce”, realizado na FFLCH-USP em 30 de agosto de 2010.

³³⁵ Cf. verbete “*Caton l’Ancien*” in *Wikipédia* (Acesso em 17/07/2011). Como veremos, essa frase será retomada por Jean-Luc Lagarce e utilizada no transcorrer de toda a peça.

³³⁶ Jean-Pierre Thibaudat. *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.120. “[...] Une bonne façon de ne pas ‘bétonner le sens’ a été toujours chez Lagarce de brouiller les pistes”.

ausentes do momento específico em que se encontram, colocando-se sempre no limiar de suas próprias presenças.

3.1.2. *As personagens*

No total, *Carthage, encore* compreende cinco personagens, cujos nomes aparentemente não nos ajudam muito numa exegese do texto, dado não permitirem inferirmos muitas informações:

PERSONNAGES

LA RADIO

LA PREMIÈRE FEMME

LA DEUXIÈME FEMME

LE PREMIER HOMME

LE DEUXIÈME HOMME

Trata-se, como vemos, de caracteres bem pouco delineados, praticamente esboçados. Destas designações não é possível supor características físicas, pois não há nomes, apelidos, ou dados marcantes que nos permitam fazê-lo, apenas uma indicação de gênero (*homem/mulher*). Não há igualmente personalidades ou traços psicológicos dedutíveis a partir deles já que seu autor parece tê-los reduzido àquilo que têm de mais elementar: seus sexos.

Essa forma de nomeação – comum nos textos de Lagarce³³⁷ – prenuncia uma estrutura repetitiva na própria distribuição dos papéis: há dois homens e duas mulheres, que se revezarão em cena. Dessa forma, mantém-se sempre um elemento comum (*homem* ou *mulher*), que se repete, inserindo-se em seguida entre eles uma variação sutil (*primeiro/primeira* – *segundo/segunda*). Essa variação, por sua vez, alude a uma ordem – que é denunciada pela presença de numerais ordinais. É possível a partir daí indagar se

³³⁷ Jean-Pierre Ryngaert e Emmanuel Motte. “S’essayer à des rôles: l’identité en question” In: *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique (IV Colloque de Paris III – Sorbonne Nouvelle)*; Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.209. “[...] Frequentemente privados de identidade, reduzidos a entidades genéricas, elas [as personagens lagarcianas] são igualmente colocadas em dificuldade pelo próprio diálogo, que seja pela vacuidade da ilusão referencial [...], quer seja por um embaralhamento enunciativo que contribui para esvaziá-los de substância [...]” / “[...] Souvent privés d’identité, réduits à des entités génériques, ils sont également mis à mal par le dialogue lui-même, soit par la vacuité de l’illusion référentielle [...], soit par un brouillage énonciatif qui contribue à les vider de leur substance [...]”.

não se trataria de uma organização espacial (“primeiro” ou “segundo” da fila, por exemplo) ou temporal (“o mais velho”, “o primeiro a ter nascido”, etc.); tudo leva a crer, contudo, que é uma *ordem de enunciação* que está em jogo: seria o momento em que cada um toma a palavra no palco³³⁸ que acabaria distinguindo-os – e, seguindo esse raciocínio, veríamos o *Primeiro Homem* falando na peça antes do *Segundo*, e a *Segunda Mulher* depois da *Primeira* (é exatamente isso que ocorre).

Diluindo assim suas identidades, Lagarce transforma os quatro em *figuras*³³⁹, elementos opacos e até mesmo banais, e talvez por isso eles passem a aguçar nossa curiosidade: ora, se são apenas homens e mulheres comuns, o que os distingue além da ordem em que falam no palco? Como não há resposta ou pistas para uma individualização, o dramaturgo parece com isso querer colocar em evidência o único dado concreto de que nós dispomos na leitura ou encenação da obra: aquilo que cada um deles diz. Esse procedimento faz com que o *ato de dizer* torne-se o elemento central (para não dizer o único) da peça, o que nos leva a afirmar que em *Carthage, encore* “produzir a enunciação é executar uma ação³⁴⁰”.

A própria presença de um rádio ali apenas reitera a importância que a enunciação apresenta no texto: veículo de transmissão por excelência, esse aparelho repete incessantemente frases, palavras, comerciais publicitários ou músicas – obras das quais não é o autor. Se preferirmos, poderíamos dizer que ele é apenas um “condutor de enunciações”, dado que sua função é basicamente a de transmitir sonoramente enunciados emitidos por outrem. Todavia, essa voz humana que ele veicula possui um forte apelo corporal, pois como lembra Hans-Thies Lehmann, no teatro contemporâneo a técnica radiofônica é um recurso poderoso, pois

[...] isola o som dos corpos visíveis e lhe confere uma qualidade autônoma, bem como uma surpreendente presença sensorial: ‘Justamente

³³⁸Jean-Pierre Ryngaert e Emmanuel Motte. “S’essayer à des rôles: l’identité en question” In: *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique (IV Colloque de Paris III – Sorbonne Nouvelle)*: Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.213.

³³⁹ De acordo com Patrice Pavis (2003, p.167), a figura é um tipo de caractere dramático no qual não são precisados traços particulares, apresentando-se como “uma forma imprecisa que significa mais por sua posição estrutural que por sua natureza interna”. Renato Cohen (1989, p.106) lembra que nas performances tende-se mais à construção de *figuras* do que de personagens (“esse termo [figura] é mais apropriado do que *personagem* [nas performances]” diz ele). Retomando nossa reflexão do capítulo anterior acerca da performatividade presente nos textos de Jean-Luc Lagarce, podemos também entrever nessa preferência por figuras no lugar de personagens um aspecto performativo das peças do autor.

³⁴⁰John Langshaw Austin. *Quand dire c’est faire (1962)*. Paris : Seuil, 1970, p.42 “[...] produire l’énonciation est exécuter une action [...]”.

o distanciamento das vozes em relação aos corpos [...] pode aproximar os ouvintes dos corpos, o corpo dos ouvintes³⁴¹.

Agindo assim, a personagem do Rádio permite a um espectador perceber (com uma maior intensidade física) a *materialidade da língua* e, conseqüentemente, realizar uma escuta diferenciada do texto: estamos diante de um teatro feito para ser visto, obviamente, mas também (e, sobretudo) para ser ouvido – ou melhor, *escutado*.

As difusões radiofônicas contribuem para erigir o ato de falar como algo surpreendente: dado tratar-se de uma voz desprovida de corpo presente, ela faz emergir uma cisão (ou dissociação) entre *falado* e *falante*, a ação de falar tornando-se aí até mais importante do que aquele que fala. Assim, o próprio autor da emissão (que é anônimo em *Carthage, encore*) passa para segundo plano, mas sua fala, pelo contrário, vê sua importância decuplicada, adquirindo uma fisicalidade distinta e, conseqüentemente, tem sua força e *presença* cênicas amplificadas.

Essa dissociação que a presença da voz radiofônica desencadeia um estranhamento no público já que, nas palavras de Lehmann “[o espectador] se subtrai à percepção usual de que a palavra pertence ao falante [e percebe que] longe de ser organicamente inerente a seu corpo, ela permanece como um *corpo estranho*³⁴²”; e ao fazer com que elas se constituam como corpos estranhos em cena – isto é, como algo “não natural” – esse procedimento traz à tona a própria artificialidade da construção das falas, ocasionando um distanciamento por parte do público. Essa estranheza, como sabemos, retém a percepção da plateia e captura sua atenção pelo aspecto inusitado que apresenta: a fala aparece aí como *acontecimento*.

Ainda que não tenham autor certo, as réplicas da voz radiofônica são as mais marcadas de toda a peça e vinculam-se diretamente à própria personagem, sendo até mesmo mais facilmente identificáveis como pertencentes a ela: nelas encontramos procedimentos regulares (descrições de um ambiente artificial), palavras e expressões frequentemente utilizadas (“*et de plus, il fait beau*”), imagens recorrentes, entre outros; ou seja, o único elemento “incorpóreo” de *Carthage, encore* (um som possivelmente emitido por um eletrodoméstico³⁴³) é aquele no qual podemos encontrar algo próximo a uma personalidade.

³⁴¹ Hans-Thies Lehmann. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p.250.

³⁴² *Idem*, p.252.

O Rádio é mais complexo que as outras quatro personagens e possui uma supremacia enunciativa³⁴⁴ se comparado a elas: por serem humanos, os dois homens e as duas mulheres têm a possibilidade se deslocar ou se mover se quiserem, apesar de não haver nenhuma indicação a esse respeito no texto; ao Rádio, em contrapartida, a única ação possível é a de transmitir frases sonoramente, e ele o faz sempre por intermédio de longos discursos com forte apelo imagético, como podemos constatar logo em sua primeira intervenção:

[...] LA RADIO. – ... et de plus, il fait beau. Ailleurs, l’herbe n’est pas plus verte, le ciel n’est pas plus bleu. Dans les champs de plastique, courent sans fin des enfants ivres de bonheur condensé et obligatoire, qui foulent de leurs pieds agiles les romantiques fleurs artificielles. Et sur la fantastique et merveilleuse route de béton, arrive à grands pas la jeunesse pure de demain.

Et de plus, il fait beau...

... et poursuivis par le souvenir triste d’un monde qu’ils ne cessent de regretter, les ennemis véritables de la Patrie et du Bonheur continuent à glapir les slogans litaneiros et monotones de leurs revendications stupides. Mais la force vivante et sublime des espoirs communs fait naître sur les visages de l’homme le sourire heureux de la Foi.

Le mieux est toujours pour demain, mais demain n’est plus si loin.

Demain c’est pour bientôt.

Et de plus, il fait beau...

... et par un travail laborieux mais bénéfique, chacun doit se sentir fortement soutenu par un effort général. Les véritables amis de la Patrie et du Bonheur total se doivent de comprendre que la nécessité n’est pas dans la recherche de la félicité individuelle, mais dans l’accomplissement profond du destin général et superbe. Nul ne peut se contenter du souvenir d’un monde défait ou de l’espoir ridicule d’un hypothétique monde meilleur. Ailleurs, l’herbe n’est pas plus verte. Ailleurs, comme partout, l’herbe n’est plus qu’un mot.

Et de plus, sans effort supplémentaire, il fait beau³⁴⁵.

Nela são evocados, sobretudo, aspectos de uma paisagem “obscena” (fora do palco) – “l’herbe”, “champs de plastique”, “romantiques fleurs artificielles”, “route de béton” –, além de referir-se a pessoas que transitam nesse espaço descrito (“enfants ivres de bonheur”). A maioria das frases possui muitos adjetivos (“véritables amis de la Patrie

³⁴³ Vale à pena ressaltar que a personagem do Rádio é uma bastante misteriosa em *Carthage, encore*, pois sequer sabemos se ela estará visível ou não ao público, se aparecerá como objeto em cima de algum móvel ou se ouviremos apenas uma voz em *off*.

³⁴⁴ Maria Sílvia Betti. Observação feita durante o “Exame de Qualificação: Brechas na eternidade: Tempo e Repetição no teatro de Jean-Luc Lagarce”, realizado na FFLCH-USP em 30 de agosto de 2010.

³⁴⁵ Jean-Luc Lagarce. “Carthage, encore” In: *Théâtre complet – volume I*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.53.

et du Bonheur”, “*destin général et superbe*”), sendo, inclusive, marcadas por um caráter fortemente incitativo – a ponto de quase podermos afirmar tratar-se de um discurso cívico ou político (mais adiante quando falarmos das descrições retomaremos essa questão).

Não há como ter certeza de que o espaço descrito pela voz e aquele no qual se encontram as outras quatro personagens seja o mesmo (não temos dados textuais que nos permitam supor isso). Contudo, a presença do Rádio (seja através de uma voz em *off*, ou de um aparelho) estabelece uma cisão espacial, comunicando a existência de pelo menos dois espaços em *Carthage, encore*:

– um *ambiente não-visível*, isto é, que não é visto pela plateia, mas que é minuciosamente descrito por ele e de onde falaria o emissor da voz que aquele aparelho difunde;

– um *ambiente visível*, que é o presente da cena (visto pelos espectadores), no qual estão as quatro personagens e onde suas “ações” e falas se desenrolam.

Se nossa hipótese acima estiver correta, haveria uma tensão velada entre os dois: um é aparentemente luminoso (“*il fait beau*”) e artificial (suas características são listadas pelo locutor da emissão); já sobre o outro não temos praticamente nenhum dado concreto: não há referência à espacialidade presente, exceto o fato de que ali existe uma brecha, mas não sabemos se ela deve ser vista ou não pelo público. No entanto, e por meio da frequente evocação de informações acerca do ambiente não-visível feita pela voz radiofônica, a cena presente acaba vendo-se extremamente valorizada, pois, justamente por estar vazia e não apresentar nada do que aquele outro espaço possui, ela acaba sendo preenchida (por contraste): trata-se de um lugar vazio, mas *repleto de ausências*.

No que diz respeito aos dois homens e às duas mulheres há uma dificuldade em apreender características específicas a cada um, pois Lagarce desenvolve aí um apagamento sistemático das individualidades – ao menos mais pronunciado do que se compararmos com o Rádio. Se neste último ainda encontrávamos particularidades que nos permitiam vinculá-lo a suas réplicas, praticamente não há características que nos permitam associar as falas da Primeira Mulher, da Segunda Mulher, do Primeiro Homem

e do Segundo Homem a eles mesmos, pois “através do diálogo, essas figuras aparecem como intercambiáveis ao extremo, já que mesmo as diferenças sexuais são pouco marcadas³⁴⁶” no texto:

[...] LE PREMIER HOMME. – Vous ne partirez jamais. Il faut empêcher la brèche...

LA DEUXIÈME FEMME. – Vous n’empêcherez jamais rien, pas même une brèche de se refermer. Surtout pas une brèche de se refermer.

LE PREMIER HOMME. – Mais si tout le monde s’y mettait...

LA DEUXIÈME FEMME. – Ah oui, si tout le monde, tous les quatre, nous nous y mettions.

LA PREMIERE FEMME. – On empêcherait le sable de glisser.

LA DEUXIÈME FEMME. – Et nous empêcherions aussi l’eau de s’infiltrer, et l’herbe, le peu de cette herbe qui nous reste à jaunir, de pourrir ? Tous ensemble, nous quatre ?³⁴⁷

Se tomássemos o trecho acima isoladamente e mudássemos os nomes de cada um de lugar não haveria confusão de gênero por exemplo, pois não há marcas gramaticais explícitas (desinências) que as liguem aos sujeitos que as emitiram. Quando afirmamos que a fala descola-se daqueles que as proferem nas obras de Lagarce é exatamente a esse procedimento que nos referimos: é como se estivéssemos diante de uma *fala una* proferida por bocas diferentes. É também por esse motivo que a crítica normalmente aponta o retorno de um *coro*³⁴⁸ no teatro do escritor – o que de fato não há como negar, sobretudo em *Carthage, encore*: como não há distinção ou marcas específicas entre as quatro personagens da peça, seria possível qualificá-las como membros de um coro ou indivíduos que apresentam *falas coralizantes*.

Sobre esse aspecto, aliás, e tomando novamente a música como suporte para analisá-lo, poderíamos dizer que um coro (isto é, “um grupo homogêneo de dançarinos,

³⁴⁶ Jean-Pierre Ryngaert e Emmanuel Motte. “S’essayer à des rôles: l’identité en question” In: *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique (IV Colloque de Paris III – Sorbonne Nouvelle)*: Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.210. “[...] À travers le dialogue, ces figures apparaissent comme interchangeables à l’extrême, puisque même les différences sexuelles sont relativement peu marquées [...]”.

³⁴⁷ Jean-Luc Lagarce. “Carthage, encore” In: *Théâtre complet – volume I*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.58.

³⁴⁸ Céline Hersant. “Nomades et sédentaires” in *Revue Europe 969 (Jean-Luc Lagarce)*. Paris: Revue Europe, 2010, pp.114.

cantores e narradores, que *toma a palavra coletivamente para comentar a ação*³⁴⁹ numa obra teatral) poderia ser comparado àquilo que a teoria musical designa como *acorde* – ou seja, a execução *simultânea* de um determinado *conjunto de notas*: em comum eles teriam o *aspecto coletivo*, isto é, um grupo de individualidades (notas ou atores) que se manifestam em conjunto e simultaneamente. A mesma nomenclatura teórica, porém, postula que se decomposermos as notas de um acorde e as tocarmos não simultânea, mas sucessivamente, teremos o que chamamos de *arpejo*.

Ora, se observarmos mais de perto, veremos que é precisamente esse procedimento que encontraremos em vários momentos de *Carthage, encore*: uma fala que se mostra uma, mas que se “manifesta” consecutivamente a partir de quatro falantes distintos:

[...] LA DEUXIÈME FEMME. – ... Et si nous reparlions de cette fameuse brèche ?

LA PREMIÈRE FEMME. – Et si nous moquions totalement de cette brèche ?

LE PREMIER HOMME. – Elle ne nous manquera pas.

LE DEUXIÈME HOMME. – Il suffit de dire qu’elle existe encore.

LA PREMIÈRE FEMME. – Cela paraît, en effet, très simple et ça nous met à l’abri des ennuis³⁵⁰.

Tal fato leva-nos a pensar que, se por um lado é verdade que há a presença de um coro em *Carthage, encore*, por outro trata-se de um coro de vozes sucessivas, e ele poderia ser qualificado, antes, como *coro arpejado*: vozes falando em grupo, em uníssono se preferirmos – mas cada nota (ou fala) desdobrando-se consecutivamente. O constante apagamento do sujeito empreendido por Jean-Luc Lagarce em *Carthage, encore* faz com que nos deparemos com indivíduos que não têm particularidades em suas falas (elas são despersonalizadas): não são as personagens que estão em questão nessa peça, mas aquilo que elas dizem (e a forma como fazem isso) que parece ser o mais importante. As analogias entre música e o teatro de Lagarce aparentemente não param por aí; com relação à utilização do arpejo vale a pena ressaltar que:

³⁴⁹ Patrice Pavis. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.73, grifos meus.

³⁵⁰ Jean-Luc Lagarce. “Carthage, encore” In: *Théâtre complet – volume I*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.69.

[...] No início do século XX, os compositores alargaram o seu emprego para bem além das simples considerações do acompanhamento, e eles o fizeram concorrer ora [para a] expressão de sentimentos levados ao mais alto grau de exaltação, ora [para] *efeitos descritivos* [...]³⁵¹.

Esses procedimentos descritivos que os arpejos podem desencadear quando utilizados na área musical são interessantes para a nossa análise porque nas falas de cada personagem constatamos justamente uma profusão de descrições, ora de ações passadas, ora de ações futuras (e tanto por parte do Rádio quanto dos dois homens e das duas mulheres); em outras palavras, são falas que retroagem ao passado, mas que também prospectam ações futuras.

Enfim, se evocamos o campo da música ao abordar *Carthage, encore* é exatamente porque o texto parece solicitar isso, já que Jean-Luc Lagarce nos dá uma pista preciosa a esse respeito, logo no começo da peça – que deve começar com a execução de uma conhecida composição musical...

3.1.3. A música

Normalmente os textos de Lagarce possuem poucas rubricas ou nenhum tipo de didascália, deixando a seus leitores uma grande liberdade de criação a partir das palavras que coloca no papel. Contudo, quando alguma indicação cênica aparece, ela precisa ser cuidadosamente examinada. Após a distribuição das personagens de *Carthage, encore* há a indicação de que um excerto de uma determinada composição deve ser tocado no início da peça: “*Le début de la Lettre à Elise*³⁵²”.

Trata-se não de qualquer música, mas do começo da *Bagatela em Lá Menor WoO 59* (*Für Elise* em alemão ou *Lettre à Élise* em francês), um dos trabalhos mais populares de Ludwig van Beethoven. É de certa forma surpreendente que, numa peça na qual esperávamos que os diálogos (e o ato de enunciar) desempenhassem um papel

³⁵¹ *Dictionnaire pratique et historique de la musique* In: <http://dictionnaire.metronimo.com> (Acesso em 08/07/2011), grifos meus. “[...] Au début du XX^{ème} siècle, les compositeurs en ont élargi l’emploi bien au-delà des seules considérations de l’accompagnement, et il les ont fait concourir tantôt à l’expression de sentiments poussés au plus haut degré d’exaltation et tantôt à des effets descriptifs [...]”.

³⁵² Jean-Luc Lagarce. “Carthage, encore” In: *Théâtre complet – volume I*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.53.

fundamental, uma composição musical seja escolhida como elemento inaugural. Sua presença acaba assumindo, assim, uma importância maior em virtude dessa escolha peculiar: algo nos leva a acreditar que a obra do “gênio de Bonn”, uma das únicas indicações cênicas que Lagarce nos dá em toda a peça, é uma referência valiosa para o desenrolar dos acontecimentos que estão por vir.

Seguindo esse “traço incerto”, primeiramente vemos que o nome *Élise* – que dá título à composição de Beethoven e a quem o compositor vienense teria dedicado a música³⁵³ – possui uma grafia muito próxima à de *Elisa* (ou *Élisha*), e novamente poderíamos ver aí uma possível referência à rainha mítica fundadora de Cartago. E se ao pensarmos em Cartago é a imagem de suas cinzas que frequentemente nos vem à cabeça (um local arrasado e totalmente em ruínas), a indicação de uma música como elemento inicial torna-se interessante, sobretudo, porque, paradoxalmente, ela nos permite aventar para um princípio de reconstrução.

Em *Acerca do ritornelo* Gilles Deleuze recorda-nos que toda canção possui um caráter fortemente estabilizador. Agindo como um elemento capaz de estabelecer uma ordem em meio à confusão³⁵⁴ ela – por intermédio da regularidade de sua melodia ou da repetição sistemática de sons que acabaria criando um ritmo peculiar (e, portanto, “familiar” aos ouvintes) – seria capaz de construir um centro energético tão intenso que “as forças do caos [seriam] mantidas no exterior tanto quanto possível³⁵⁵” e permitiria, assim, a emergência de uma regularidade apaziguadora. Consequentemente, teríamos a partir dela o advento de um princípio de ordem. Em outras palavras, em meio à imagem de extermínio e aniquilamento a que o nome de Cartago remete, a música de Beethoven poderia criar um “muro” ou “círculo frágil e incerto³⁵⁶” em torno das personagens, dando-lhes certa estabilidade e possibilitando aos quatro tomar a palavra.

³⁵³ Vale ressaltar que não há consenso com relação à “musa inspiradora” desta obra de Beethoven. Alguns historiadores afirmam que a composição teria na verdade sido dedicada à Maria Therese Brunsvik, aluna do compositor e com quem teria tido um relacionamento. O nome “Élise” teria aparecido para despistar a identidade da verdadeira destinatária, ou dever-se-ia a um erro do editor. Essa polêmica, entretanto, não é aqui levada em consideração. Cf. verbete “*Für Elise*” in *Wikipédia* (Acesso em 02/06/2010).

³⁵⁴ Gilles Deleuze. “Acerca do Ritornelo” [1980] [Tradução de Suely Rolnik] In: *Mil platôs – volume IV*. São Paulo: Editora 34, 1997, p.116. “[...] um começo de ordem no caos [...]”.

³⁵⁵ *Idem, ibidem*.

³⁵⁶ Gilles Deleuze. “Acerca do Ritornelo” [1980] [Tradução de Suely Rolnik] In: *Mil platôs – volume IV*. São Paulo: Editora 34, 1997, p.116.

Segundo a rubrica, é o começo da composição que deve ser tocado. Tão vaga quanto os outros indícios pré-textuais, essa informação traz um problema logo de saída: em que momento o “começo” da música terminaria? Um diretor ao encenar a obra teria, por exemplo, a liberdade de utilizar um trecho maior ou menor da composição, segundo sua compreensão particular de “início”. Outro fator que chama a atenção é sua procedência em cena: de onde essa música vem? Quem a executa? Quem a ouve, para quem ela se destina? Nada está indicado, mas a presença de um rádio como uma das personagens permite inferir que é ele quem a difundiria no início da apresentação. Se estivermos corretos, isso ratificaria a existência de uma relação bastante estreita entre a música e ele.

De acordo com as notações da partitura, essa bagatela (título dado a composições instrumentais breves) deve ser tocada em *lá menor* (tonalidade melancólica e elegíaca³⁵⁷ e, portanto, grave), seu andamento sendo preferencialmente lento (vemos que a hipótese de andamento que levantamos a partir do título da obra seria corroborada por essa indicação). Presente antes mesmo de qualquer palavra, *Für Elise* imprime ritmo e pulsação à peça, revelando o seu *tempo*³⁵⁸: uma execução pausada e marcada por repetições incontáveis, o que desencadeia uma sensação de um tempo estendido, contínuo, em que nada parece sair do lugar.

Na música, a repetição é normalmente apreendida como a “reiteração de um som ou o retorno de um acontecimento qualquer associada a uma experiência sonora e musical passada³⁵⁹”. Sílvio Ferraz, ao analisar as relações entre composição musical e repetição na música serial e minimalista, percebe que as pesquisas musicais da década de 1970 principalmente, tinham por objetivo “a possibilidade de um novo modo de tratar o tempo de escuta: escutar o detalhe que se desprende do *continuum* sonoro” – e na produção desse efeito, a repetição aparece como elemento principal. A partir de uma execução mais lenta, uma música como *Für Elise* seria capaz de proporcionar ao ouvinte a percepção de elementos antes não evidentes (ela faria aparecer os detalhes), assim como

³⁵⁷ Cf. verbete “*Für Elise*” in *Wikipédia* (Acesso em 02/06/2010).

³⁵⁸ Dominique Fingerhann. “O *tempo* de uma análise” in *Heteridade 8*: São Paulo, AFCL, 2010. “[...] O *tempo*, isto é, a sequência de intervalos regulares, tornados sensíveis pelo retorno periódico de algum marco”.

³⁵⁹ Sílvio Ferraz. *Música e repetição*: São Paulo, PUC/FAPESP, 1998, p.33.

no teatro contemporâneo (como lembra Hans-Thies Lehmann) “a lentidão deixa ver o curso temporal dos gestos, intensificando assim a sensação de cada momento vivido³⁶⁰”.

De todo modo, uma percepção distinta do decorrer do tempo é desencadeada pela presença dessa música em *Carthage, encore* e, a esse propósito, lembremo-nos da importância que a repetição adquire na produção desse efeito: trazendo continuamente ao presente um fato passado, ela cria uma impressão de não-progressão temporal, de não-mudança e, por isso, captura nossa atenção e nos faz experimentar uma outra vivência do transcorrer dos acontecimentos. Não é de estranhar, portanto, que em *Für Elise* topemos com a repetição a cada instante: composição arpejada, este trabalho de Beethoven possui uma estrutura notadamente repetitiva, com os acordes inaugurais voltando insistentemente até o último minuto de sua execução – o que nos leva a acreditar que algo da composição musical de Beethoven perdura, transborda e infiltra-se no texto, pois a volta incessante de determinados elementos é manifesta nas falas de todas as personagens de *Carthage, encore*.

3.1.4. As falas

Ao tratar da peça *De Saxe, roman* (1985), a professora Marie-Isabelle Boulla de Mareuil observa que as personagens daquela obra (um dos grandes fracassos do início da carreira de Lagarce) permanecem “fora do tempo [e] da ação relativos à história que contam³⁶¹”. Seguramente, essa afirmação poderia ser aplicada a praticamente todas as personagens lagarcianas, mas sobretudo aos dois homens e duas mulheres de *Carthage, encore*. Essas quatro personagens falam como se estivessem alheias ao próprio momento presente, desviando-se frequentemente do “aqui e agora”:

[...] LA PREMIÈRE FEMME. — ... et nous irons à la mer, avec des habits de vacances, pleins de couleurs et de fleurs peintes.

³⁶⁰ Hans-Thies Lehmann. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p.309.

³⁶¹ Marie-Isabelle Boulla de Mareuil. “Narration, rétrospection et rêve dans *De Saxe, roman*” In: *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.43. “[...] Ne pouvant être en même temps les figures du récit qu’ils font, ils s’attachent à demeurer l’un et l’autre en dehors du temps, de l’espace et de l’action relatifs à l’histoire qu’ils racontent [...]”.

LA DEUXIÈME FEMME. – ... et *nous achèterons* des vieilles robes en éponge qui sont très longues et qui nous vont si bien.

LA PREMIÈRE FEMME. – ... et avant de partir, *j'achèterai* un ballon, sait-on jamais.

LA DEUXIÈME FEMME. – C'est vrai, on ne sait jamais.

Un temps.

LA PREMIÈRE FEMME. – et pourtant, on dit que la mer, elle aussi, est recouverte d'un flot sirupeux et collant.

LA DEUXIÈME FEMME. – ... comme chaque fois, le flot sirupeux et collant *arrivera* avant nous.

LA PREMIÈRE FEMME. – Le souvenir lointain des enfants gratuits et de leur course sans but *continuera* pourtant à y laisser des traces de pas agiles.

LA DEUXIÈME FEMME. – ... et qu'est-ce que ça peut faire, *nous irons* à la campagne. Les avions, les trains, et même les vélos avec un peu d'espoir et beaucoup de volonté, *peuvent aller* également à la campagne, en automne, au printemps, en été, en hiver.

LE PREMIER HOMME. – ... et dans les yeux de cette femme-là, *il devait y avoir* ce qu'on appelle un signe. *Elle regardait* au loin, enfin, vers le mur sombre et sans un geste, absolument sans un geste, *elle s'est retournée* et, en levant le bras, *elle a dit* : « C'est définitivement fini, il n'y a plus d'autobus ... »

LE DEUXIEME HOMME. – ... *ce devait être* très beau.

LE PREMIER HOMME. – ... *C'était* très beau.

LE DEUXIEME HOMME. – ... et *elle est partie*.

LE PREMIER HOMME. – Et *les autres sont restés* à attendre cet autobus *qui ne venait pas et qui ne viendra jamais*³⁶².

Como vemos, essas personagens furtam-se ao presente, inscrevendo suas intervenções numa temporalidade “extra-atual”, referindo-se a acontecimentos anteriores ou posteriores ao que se passa no instante preciso em que estão: a esse procedimento poderíamos chamar de *falas retroprospectivas*, isto é, que ora referem-se a fatos passados, ora pressupõem ações futuras, mas sempre evitando terminantemente o presente. A primeira repetição que encontraríamos na peça, então, é de ordem

³⁶² Jean-Luc Lagarce. “Carthage, encore” In: *Théâtre complet – volume I*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.55-56, grifos meus.

procedimental, pois essa forma que o Primeiro Homem, a Primeira Mulher, o Segundo Homem e a Segunda Mulher encontraram de fugir do agora através da constante remissão a fatos passados ou futuros em suas falas é extremamente regular e recorrente em *Carthage, encore*.

As duas mulheres, por exemplo, sonham em ir “ao mar” (e depois “ao campo”), o que de toda forma insinua uma profunda insatisfação com o local no qual se encontram, já que ambas parecem ter a intenção de sair dali a todo custo – seja para ir ao mar ou ao campo, de avião, trem ou de bicicleta. Aparentemente elas não parecem realmente conhecer o mar (a expressão “*on dit que la mer*” dá a entender isso) e provavelmente apenas o viram em algum folheto publicitário ou cartão postal (a frase “*et sur les cartes postales qu’on distribue, on voit du sable blond nullement synthétique*” no início da peça nos leva a aventar para essa hipótese). Talvez elas sequer tenham algum dia deixado aquele recinto em que estão, e que nós também não sabemos qual é (nada está indicado); por isso, divagam e projetam tudo o que farão ou pretendem fazer quando finalmente tiverem a oportunidade de sair dali (“*nous irons à la mer, avec des habits de vacances, pleins de couleurs et de fleurs peintes*”, “*nous achèterons des vieilles robes en éponge*”, “*j’achèterai un ballon*”).

Contudo, não falam diretamente uma com a outra ou procedem a uma interação efetiva; o que vemos é, antes, um princípio de conversa (muito sutil) entre as duas, o que as frases “*c’est vrai, on ne sait jamais*” e “*qu’est-ce que ça peut faire ?*” indicam: no primeiro caso, a Segunda Mulher aquiesce àquilo que a Primeira havia dito (“*on ne sait jamais*”), e no segundo, a Segunda Mulher parece reagir à proposição (uma provocação, talvez) feita pela outra (“*le souvenir lointain des enfants ... continuera pourtant à y laisser des traces de pas agiles*”).

Se o foco das mulheres situa-se aí no porvir (mais ao final da peça as duas também passam a se lembrar do passado) a intervenção das personagens masculinas, em contrapartida, reside sobretudo em eventos passados: o Primeiro Homem descreve um evento pretérito, no qual havia a presença de uma mulher (anônima) e que dissera algo totalmente banal (“*C’est définitivement fini, il n’y a plus d’autobus ...*”). O Segundo Homem, por sua vez, segue a narrativa comentando-a (“*ce devait être très beau*”), o que mostra que entre eles o diálogo parece estabelecer-se mais diretamente. O que

desencadeia efetivamente uma conversa entre os quatro é a alusão a uma “brecha” feita inoportunamente pela Segunda Mulher, dado que a partir disso surge um enorme desconforto entre os quatro:

[...] LA DEUXIÈME FEMME. – ... j’ai préparé les valises et nous partirons à la mer très bientôt, avant bien sûr que la brèche ne se soit totalement refermée .

Un temps.

... j’ai préparé les valises, et nous partirons à la mer. J’emmènerai, en effet, un ballon multicolore pour jouer sur la plage, et avec l’avion, le train ou le vélo, nous y serons très vite, et nous mangerons des moules et de la salade verte.

LE PREMIER HOMME. – La brèche est fermée ?

LA DEUXIÈME FEMME. – - J’ai préparé les valises, et même une malle. Avec le ballon, nous jouerons à perdre haleine. Et nous courrons, encore et encore, et encore encore, après le vent, parce qu’au bord de la mer, il y a du vent, on le voit bien sur les photos d’actualités ...

[...] LA PREMIERE FEMME. – Pourquoi avez-vous dit que la brèche était fermée ?

LA DEUXIÈME FEMME. – Je n’ai pas dit que la brèche était fermée, j’ai dit qu’elle se refermait.

LA PREMIERE FEMME. – Qu’elle se refermait ?

LA DEUXIÈME FEMME. – Oh ! tout doucement, doucement. Il y en a encore bien pour jusqu’à ce soir.

LA PREMIERE FEMME. – Mais pourquoi ?

LA DEUXIÈME FEMME. – Est-ce que je sais, moi ? Peut-être parce que c’est du sable, et que le sable glisse, à cause des vibrations.... j’ai préparé les valises, et nous partirons bientôt...

LE PREMIER HOMME. – Vous ne partirez jamais. Il faut empêcher la brèche...

LA DEUXIÈME FEMME. – Vous n’empêcherez jamais rien, pas même une brèche de se refermer. Surtout pas une brèche de se refermer.

LE PREMIER HOMME. – Mais si tout le monde s’y mettait...³⁶³

³⁶³ Jean-Luc Lagarce. “Carthage, encore” In: *Théâtre complet – volume I*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.58.

A referência à brecha coloca-os no presente, impelindo-os a efetuar trocas verbais mais diretas entre si. Primeiramente porque as quatro sabem de que se trata (o assunto é comum e também é algo que os incomoda), pois a menção a ela faz todos reagirem. Em segundo lugar é como se a Segunda Mulher, ao tocar nesse assunto, os lembrasse de que o presente (no qual a brecha se encontra) existe, e os forçasse a interromper o fluxo retrospectivo em que se encontravam – há quase que uma discussão entre eles depois que a Segunda Mulher menciona a existência dessa brecha – podemos até mesmo imaginar que a Primeira Mulher diz a frase “*Pourquoi avez-vous dit que la brèche était fermée ?*” com uma certa irritação.

Esse assunto traz à tona, mesmo que de esguelha, o tema do tempo, que começa a ser enviesadamente abordado nessa discussão. Ao ser interrogada sobre o motivo que a levava a falar da brecha, a Segunda Mulher responde: “*Peut-être parce que c’est du sable, et que le sable glisse*”, tentando logo em seguida esquivar-se do assunto (“*j’ai préparé les valises, et nous partirons bientôt*”) – que parece não ser dos mais fáceis de ser tratado (é como se ela houvesse cometido um ato falho e tentasse retomar sua fala sem que “nada tivesse acontecido”).

A referência a uma “areia que desliza” (“*le sable glisse*”) leva-nos a pensar numa ampulheta (o “*sablier*” de que falamos mais adiante), justamente um dos instrumentos que utilizamos para marcar a passagem do tempo. Pensar no tempo, por conseguinte, leva-nos imediatamente a refletir sobre o seu transcorrer, *no tempo que passa* – tanto para nós, público-leitor quanto para eles, personagens. A diferença é que o “nosso tempo” seguirá seu curso e perdurará depois da leitura ou encenação das peças; já para aqueles que vemos no texto ou que falam no palco, o tempo extinguir-se-á logo após o fechar das cortinas ou do livro: impedir que essa brecha se feche é para essas personagens, portanto, uma forma de permanecer vivas. Tudo o que elas aparentemente querem é que essa brecha (que também chamamos de “buraco” ou “saída” no transcorrer da peça³⁶⁴) fique aberta para que elas continuem sonhando com o passado ou com o futuro. De qualquer modo, falar do presente é quase perceber que ela se fechará cedo ou tarde, no final da apresentação – quando os aplausos cessarem ou as luzes do teatro se apagarem.

³⁶⁴ Maria Sílvia Betti. Observação feita durante o “Exame de Qualificação: Brechas na eternidade: Tempo e Repetição no teatro de Jean-Luc Lagarce”, realizado na FFLCH-USP em 30 de agosto de 2010.

No que diz respeito à repetição textual, algumas frases voltam mais insistentemente, mas não há “nada que denote um padrão serial³⁶⁵”, como ocorre em outras peças do autor. Dessas frases que são reiteradas no transcorrer de *Carthage, encore* a que mais se destaca é “*et de, plus il fait beau*”, frase presente em praticamente todas as réplicas do Rádio e que abre a peça, como vimos – mas que a encerra também, com uma ligeira variação:

[...] LA RADIO. – ... et émus par un même message d’espoir futuriste, les citoyens commencent déjà à oublier l’horreur du passé qui s’éloigne pour empoigner les outils pacificateurs de l’œuvre commune de demain. Sur ce sol immaculé de ciment, les plus braves posent déjà la semence bénie qui sera la récolte de bientôt. Et la fleur superbe de travail et de courage s’épanouira de tous les pétales heureux, comme preuve miraculeuse du renouveau éternel et difficile. Pourquoi sans fin ne *ferait-il pas beau*?³⁶⁶

Marco Pórcio Catão (ou Catão, o Antigo como é mais comumente conhecido), fora um político romano que, no século II a.C., após uma visita à cidade de Cartago, vira em sua prosperidade uma ameaça ao Império Romano. Ele voltara à sua pátria convencido de que, para que os romanos pudessem dominar o Mar Mediterrâneo teriam que aniquilar a cidade rival. Assim sendo, Catão empreende uma intensa campanha pela guerra e destruição de Cartago, e estava tão certo de que aquela cidade deveria ser aniquilada que, ao final cada um de seus discursos no Senado (e pouco importasse o assunto de que estivesse tratando), ele pronunciava repetidamente “*Ceterum censeo Carthaginem esse delendam*”, isto é “E além disso, acrescento que Cartago deve ser destruída”.

O que primeiramente chama atenção é a consciência que o político romano parecia ter do poder incitativo da repetição, pois ele a utiliza como *estratégia discursiva de persuasão*. Se pensarmos em todas as formas que esse fenômeno assume e através das quais se insinua na peça de Lagarce, essa informação torna-se curiosa: o “poder de fogo” que essas palavras adquiriram fizeram uma civilização próspera reduzir-se a cinzas, pois de tanto repeti-las Catão acabou convencendo o Senado, a guerra foi instaurada e Cartago destruída. Num segundo momento, constatamos que a parte inicial desse *leitimotif* é

³⁶⁵ Maria Sílvia Betti. Observação feita durante o “Exame de Qualificação: Brechas na eternidade: Tempo e Repetição no teatro de Jean-Luc Lagarce”, realizado na FFLCH-USP em 30 de agosto de 2010.

³⁶⁶ Jean-Luc Lagarce. “Carthage, encore” In: *Théâtre complet – volume I*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.77.

retomada pela voz radiofônica de *Carthage, encore* que, repetidamente (no começo ou no final de suas falas) afirma “*et de plus, il fait beau*” (“e além disso, o tempo está bom”).

Ora, Catão tinha um objetivo muito preciso ao usar aquela frase (e suas variantes como “*Delenda est Cartago*”, ou seja, “É preciso destruir Cartago”); entretanto, qual seria o objetivo da voz radiofônica? Por que e quem essa voz tenta convencer insistentemente que “o tempo está bom”? Sabemos que “*et de plus, il fait beau*” é uma frase é positiva, e como isso é repetido em praticamente todas as réplicas do Rádio parece que essa voz tem uma necessidade de afirmar algo bom em meio a paisagens amenas e cenários artificiais – o que torna essa frase estranha.

Cada vez que essa expressão é repetida percebe-se um deslizamento em seu sentido, pois seu significado é alterado por aquilo que é dito em seguida: a primeira vez em que a frase é pronunciada na peça tratava-se até mesmo de uma constatação positiva (“o tempo estaria bom”); porém, a notícia de que as coisas já não são mais como eram altera seu sentido – e assim ocorre a cada nova vez em que é proferida, sucessivamente. Por conta dessa variação que vai se instaurando a cada repetição, passamos aos poucos a desconfiar de seu sentido (a construção dessa desconfiança no público é um dos elementos que caracterizam a repetição como artifício).

Essa voz lembra seus ouvintes que “ninguém pode se contentar com a lembrança de um mundo desfeito ou a esperança ridícula de um hipotético mundo melhor”. Trata-se de uma ironia, ou de sarcasmo, já que o que ela mesma não cessa de fazer em todas as suas intervenções é incitar os ouvintes a acreditar em coisas que acontecerão futuramente. Agindo assim, é como se ela nos levasse a desconfiar daquilo que diz, pois possivelmente nem ela mesma acredita no que fala (algo que nos remete à “desconfiança da linguagem” de que todas as personagens lagarcianas padecem). Ademais, todos em *Carthage, encore* oscilam essencialmente entre esses dois pólos: um *passado* (o “mundo desfeito”) e um *futuro* (“a esperança de um hipotético mundo melhor”). Os dois homens e as duas mulheres equilibram-se entre a recordação de eventos pretéritos e a projeção de ações por vir.

Desconhecemos praticamente tudo no que diz respeito à trajetória deles, até mesmo como chegaram e por que estão ali. A única coisa de que temos efetivamente

certeza (de tanto que eles retornam a esse tema) é que os quatro pretendem deixar aquele espaço para fugir em direção ao mar:

“[...] LA PREMIÈRE FEMME. – ... et quand nous voudrons, *nous irons a la mer*³⁶⁷.

Ou mais adiante:

[...] LA DEUXIÈME FEMME. – ... et nous prendrons le train, l’avion peut-être. Et *nous irons vite*, très vite, à perdre ce qu’il nous reste d’haleine, *vers la mer* qui doit être si jolie en automne, au printemps, en été, en hiver³⁶⁸.

Ou ainda:

[...] LA DEUXIÈME FEMME. – ... j’ai préparé les valises et *nous partirons à la mer* très bientôt³⁶⁹.

Ou mais para o final da peça:

[...] LA PREMIÈRE FEMME. – ... j’ai préparé mes valises, et mes malles, et mon ballon, et mes robes en éponge. Et demain, je prendrai le train, et toute seule je pourrai *atteindre la mer* qui ne doit plus être si loin, maintenant. Et toute seule je pourrai m’acheter des livres drôles ou tristes, et des glaces à la framboise. J’aurai des chapeaux rouge et jaune, et je resterai seule au lit des nuits et des nuits, sans rêves, sans souffle, et sans rien. Et un jour, par hasard, sans haine, je ferai l’amour pour le plaisir³⁷⁰.

Essa constante evocação da imagem do mar aparece especialmente nas falas da Segunda Mulher, mas não exclusivamente nelas. Esse dado é interessante para nós não apenas por seu caráter recorrente e repetitivo no transcorrer do texto, mas por conta de uma possível alusão à própria fundação de Cartago³⁷¹: Elisa, que era filha do rei da cidade

³⁶⁷ Jean-Luc Lagarce. “Carthage, encore” In: *Théâtre complet – volume I*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.54.

³⁶⁸ *Idem, ibidem.*

³⁶⁹ *Idem, ibidem.*

³⁷⁰ *Idem, ibidem.*

³⁷¹ A lenda da fundação de Cartago começa por volta de 814 a.C (de acordo com Virgílio). Mutto, rei de Tiro, tinha dois filhos: Pigmalião e Elisa. Quando ele morre, os dois herdaram o reino, mas Pigmalião deseja governar sozinho e mata Sicharbas, marido de Elisa. Um dia num sonho, Sicharbas aparece à jovem e conta-lhe a verdade, pedindo-lhe que fuja imediatamente. Elisa prepara sua fuga (desenterra um tesouro cuja localização o marido lhe indicara no mesmo sonho) e apronta navios, escravos, além de convencer alguns nobres descontentes a se juntarem a ela. Em seguida, ela parte rumo ao ocidente, e desse ponto em diante passa a ser chamada *Dido, A Errante*. Com a chegada à costa africana e as negociações com os nativos para ocupar terras, surge um problema: conta a lenda que os povos com que ela se depara impõem uma condição para Dido se estabeleça ali: ela só poderia ocupar o tanto de terras que uma pele de boi fosse capaz de cobrir. Sendo fenícia e, conseqüentemente, uma excelente negociante, Dido corta a pele de um boi em tiras delgadas, e com elas rodeia toda uma colina que foi chamada *Byrsa* (“pele de boi” em grego). Assim foi fundada uma cidade chamada *Kart-Hadasht* (Cartago, isto é, “nova capital” em fenício). Cf. verbete “*Cartago*” in *Wikilivros* (Acesso em 08/07/2011).

fenícia de Tiro, tivera que fugir dali e atravessar o Mediterrâneo para escapar da morte, pois seu irmão, Pigmalião, assassinara seu marido e queria matá-la para ficar com a coroa e governar sozinho o reino. Ela vê-se então forçada abandonar sua terra natal, tendo que recomeçar sua própria vida num outro lugar, e quando chega nesse “outro lugar” ela funda Cartago.

A insistente necessidade das quatro personagens de “ir em direção ao mar” parece ser uma citação (sutil e indireta) à história de Elisa e da criação de Cartago, pois aqueles dois homens e duas mulheres também mostram uma ideia fixa que é a de sair dali para recomeçar uma nova história – sobretudo as mulheres, que fazem inúmeros planos (do que acontecerá ou farão quando estiverem fora dali), afirmando, repetidamente, já estarem de malas prontas (“*j’ai préparé mes valises*”). Haveria, assim, uma “repetição de comportamento”, já que Elisa e as quatro figuras presentes na peça fugiriam em direção ao mar em busca de um recomeço (uma repetição temática, nesse caso).

3.1.5. *As descrições*

Boa parte das réplicas de *Carthage, encore* é marcada por descrições, sejam elas de atos passados ou futuros, pois como vimos tanto nas falas tanto das duas mulheres quanto nas dos dois homens há uma frequente remissão a dados extemporâneos (fora do presente da cena). Dado não poderem viver nesses tempos, eles limitam-se a recordá-los ou fantasiar sobre eles:

[...] LA PREMIÈRE FEMME. – Nous mangerons au restaurant de la salade verte dans de grands saladiers bien lavés, et presque propres. Et le serveur sera très laid, étranger et très vieux, et nous nous moquerons de lui et nous lui ferons des farces. Nous lui ferons de croche-pieds, et nous lui donnerons des coups de poing dans le bas ventre et pour finir, parce qu’il faut bien finir, nous lui cracherons dans les yeux qu’il aura fort bleus et fort tristes.

LE PREMIER HOMME. – Dans le train il y aura un controleur avec une barbe et un bandeau sur l’autre œil droit. Il nous demandera nos billets dans une langue que nous ne comprendrons pas tout de suite, et nous les aurons perdus ou on nous les aura volés [...] ³⁷².

³⁷² Jean-Luc Lagarce. “Carthage, encore” In: *Théâtre complet – volume I*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.66.

Ou na réplica abaixo :

[...] LA DEUXIÈME FEMME. – Dans mon jardin, il y avait là-haut un chat. Ce chat était totalement ridicule, mais il avait un air si hautain, avec un chapeau melon, et du persil dans les narines, qu'on ne pouvait que l'aimer.

Ce chat était très poli, et il a disparu dans les premiers...³⁷³.

Toda descrição é, em última instância, também uma repetição: por intermédio de outro meio expressivo (linguístico aqui, no caso), um mesmo acontecimento ou elemento da realidade sensível tenta ser *reapresentado* para alguém; em outras palavras, quando descrevemos um objeto ou evento procuramos fazê-lo de forma que nosso interlocutor também seja capaz de visualizá-lo, mesmo que através de uma linguagem diferente. Ao retomar algo visto descrevendo-o *agora*, contudo, agimos como se trouxéssemos o fato descrito ao presente, como se ele fosse *atualizado* – e essa relação com a presentificação, como vimos, encerra um aspecto performativo: a descrição, de alguma forma, faz com que narrador e interlocutor (ouvinte ou leitor) partilhem uma mesma experiência de enunciação, além de que a riqueza com que o ambiente extracênico é descrito leva-nos a construir (imaginariamente), junto com as personagens, as paisagens que elas evocam em suas intervenções.

Se entre os dois homens e as duas mulheres ainda é possível encontrar diálogos diretos, as falas radiofônicas constituem-se basicamente de informações a respeito de um determinado ambiente. A forma como esse ambiente é trazido pela personagem, aliás, dá a entender que tudo ali é estático, um mundo no qual não há mudança, como se ele fosse um instante eterno (uma lembrança, talvez):

[...] LA RADIO. – ... et *se répand* lentement, et sans fin le murmure agréable des espoirs-nés d'une confrontation difficile mais pleine d'expérience. Dans toutes les bouches *commence* à revivre le langage toujours vivant d'un bonheur que rien ne pourra jamais détruire. Loin, très loin, chacun *sait* qu'*existe* l'irréel qu'il *attend* intensément, et on *peut* deviner, derrière les lieux communs de l'habitude désolée, le chant mélodieux des promesses de joie et de quiétude parfaite. Partout dans les peupliers de plastique verdoyants, délicatement secoués par les ventilateurs *installés* à cet effet, on *peut* lire le poème merveilleux des rêves de romantisme frè-

³⁷³ Jean-Luc Lagarce. "Carthage, encore" In: *Théâtre complet – volume I*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.66.

nétique. *En attendant* la réalisation totale, sur tout ce qui *vit*, ou ne *demande* qu'à le faire, il fait beau....³⁷⁴.

O recorrente emprego de verbos no presente ou no gerúndio imprime essa sensação às descrições das difusões radiofônicas, e poderíamos até mesmo pensar que essa voz está diante de uma fotografia ou quadro, que ela vê e expõe aos ouvintes, pois é algo próximo a uma imagem que nos é trazida por ela. Os numerosos detalhamentos efetuados dão uma impressão de estatismo ou imobilidade ao espaço, além de sugerirem que esse futuro ao qual ela faz continuamente menção seria algo equivalente a uma eternidade artificial, no qual imperam “*promesses de joie et de quiétude parfaite*” e onde encontraremos “*peupliers de plastique verdoyants, délicatement sécoués par les ventilateurs*”.

O tom com o qual essas descrições são feitas nas falas radiofônicas é, no geral, exagerado, assemelhando-se a um discurso político (provavelmente como aqueles que Catão efetuava no Senado romano e que desencadearam a guerra que dizimou a população cartaginense e reduziu a cidade a ruínas). Trata-se de uma espécie de *langue de bois* (Lagarce era apaixonado por essa estratégia discursiva³⁷⁵), isto é, uma figura de retórica que procura desviar o foco da realidade (presente) através das palavras, valendo-se para isso tanto da exaltação de um passado glorioso quanto da crença num futuro mais afortunado:

[...] LA RADIO. — ... et de partout *ruisselle sans fin le sucre délicieux des voyages de la pensée. Partout volent à tire-d'aile les rêves les plus idylliques et dans peu de temps la totale réalisation apportera la félicité générale.* Quand la couche épaisse des ruines d'hier aura laissé la place aux créations superbes de renouveau, l'Homme, stupéfait de bonheur surprenant, pourra sourire de toutes ses dents et de son nez, savourant enfin la jouissance extrêmement positive à laquelle il a droit. Sans qu'il soit besoin de se l'expliquer, et pour une éternité fort longue, il fait beau...³⁷⁶.

Por intermédio de discursos inflamados e empolados, a *langue de bois* é uma forma de expressão que encontramos, sobretudo, no campo da política, área em que normalmente ela visa incitar e animar o público, ou “dissimular uma incompetência ou

³⁷⁴ Jean-Luc Lagarce. “Carthage, encore” In: *Théâtre complet – volume I*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.74.

³⁷⁵ Jean-Pierre Thibaudat. *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.69. “[...] Lagarce avait, comme Antoine Vitez, la passion de la langue de bois [...]”.

³⁷⁶ Jean-Luc Lagarce. “Carthage, encore” In: *Théâtre complet – volume I*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000, p.67.

reticência em abordar um assunto proclamando banalidades abstratas, pomposas ou que fazem apelo mais aos sentimentos do que aos fatos³⁷⁷. É basicamente isso que vemos em todas as réplicas do Rádio: apelo a abstrações (“*sucre délicieux des voyages de la pensée*”), desvio da situação real e presente (“*la totale réalisation apportera la félicité générale*”), descrição estapafúrdia de elementos da paisagem (“*dans les champs de plastique, courent sans fin des enfants ivres de bonheur condensé et obligatoire*”). Poderíamos, contudo, questionar o que exatamente essa voz radiofônica pretenderia dissimular, já que através de suas palavras, vemos que mesmo o porvir venturoso ao qual ela incita os ouvintes a acreditar não é perfeito – ele também é artificial e sem perspectiva. Como ela remete continuamente ao futuro, aparentemente o que ela procura é precisamente afastar a atenção da situação presente.

As falas do Rádio são, no geral, as mais longas da obra, mas a maior parte de suas frases é impessoal e informativa e, por vezes, mal conseguimos precisar a existência de um sujeito ou individualidade que as profira:

[...] LA RADIO. – ...et voici le temps béni... le temps bénit, où tout va beaucoup mieux. Bien sûr une hirondelle mécanique ne fait pas le printemps, mais sur la voie immense et superbe de goudron, *on peut deviner* la poussée imperceptible d'une fleur de coquelicot qui grignote de l'intérieur l'épaisse carapace.

Bientôt, elle sortira et s'épanouira à la lumière divine des couveuses végétales électriques. Et de cette naissance inespérée et pourtant tant attendue, s'envolera vers les sommets célestes et vers les regards captivés le message de joie, que chacun est en droit d'exiger.

...perdu par les regrets insipides d'un temps où absurdement la multitude de brins de gazon aurait pu être un facteur de félicité, le véritable ennemi du peuple semble se moquer des espoirs du peuple. Il a tort et se nuit en voulant à tout prix répandre le bruit infâme de catastrophes monstrueuses mais fort heureusement impossibles et impensables.

...si la destruction temporaire d'une partie minime de notre existence laisse malheureusement encore quelques traces dans les esprits et sur les ruines, personne ne doit oublier l'ordre de croire envers et contre tout au renouveau immuable. Jamais ne doit pouvoir volter le ridicule vautour de la haine et du désespoir sur les restes pitoyables mais fiers de notre passé bien-aimé. De plus en plus, et jusqu'à ce que le Bonheur s'ensuive, il fait beau sur les vestiges de pierre, et dans les cœurs d'enthousiasme³⁷⁸.

³⁷⁷ Cf. Verbetes “Langue de bois” in *Wikipédia* (Acesso em 05/02/2011). “[...]C’est une forme d’expression qui, notamment en matière politique, vise à dissimuler une incompétence ou une réticence à aborder un sujet en proclamant des banalités abstraites, pompeuses, ou qui font appel davantage aux sentiments qu’aux faits [...]”.

³⁷⁸ Jean-Luc Lagarce. “Carthage, encore” In: *Théâtre complet – volume I*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000, pp.59-60.

É como se ali não houvesse uma opinião pessoal ou subjetividade (tudo parece ser exterior àquele que fala), mas apenas um olhar prático sobre uma determinada paisagem. Por ser um aparelho que emite palavras de outros, poderíamos pensar que aquela voz se eximisse de um comprometimento com o que é dito³⁷⁹; no entanto, algumas expressões proferidas por ele mesmo (o “*il fait beau*” e o “*le mieux est toujours pour demain, mais demain n’est plus si loin*” da primeira réplica ou o “*on peut deviner*” na fala que destacamos acima), ainda que sejam constatações³⁸⁰, são também opiniões e denunciam um sujeito por trás dessa suposta imparcialidade – um sujeito que visa, inclusive, convencer aqueles que o ouvem, pois não podemos esquecer de que há “um sistema que fala através daquele Rádio³⁸¹” (*uma rádio*) e que é esse sistema que parece querer persuadir os ouvintes de que o tempo estaria bom.

O espaço descrito pelo aparelho (“*ailleurs*”), contudo, por mais que seja luminoso, é também de pura negação: o emprego repetido das expressões “*n’est plus*”, “*n’est pas plus*”, “*nul ne*” permitir-nos-ia aferir isso. Por conseguinte, esse presente que ele descreve (que não sabemos se é o mesmo no qual estão as quatro personagens) mostra-se problemático dado que tudo o que aparece nele “não é mais” como fora antigamente. Emerge, então, outra tensão – temporal, dessa vez: uma nostalgia dos tempos passados (“*un monde qu’ils ne cessent de regretter*”) e uma utopia de um futuro próximo mais venturoso (“*le mieux est toujours pour demain, mais demain n’est plus si loin*”). Raramente, contudo, veremos alguma menção direta ao presente vivo, isto é, àquilo que estaria acontecendo naquele momento em cena (ele é terminantemente evitado por todos os que estão ali presentes).

O presente é um vazio, um vácuo, peremptoriamente silenciado pelos dois homens e pelas duas mulheres de *Carthage, encore*. É a partir do silêncio, entretanto, que tudo começa a acontecer nas peças de Jean-Luc Lagarce – e talvez isso esteja mais evidente em *J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne* do que nessa peça

³⁷⁹ Lembremos sobre esse aspecto que na obra de Jean-Luc Lagarce, sobretudo nas peças posteriores, existe uma necessidade por parte das personagens de não se comprometerem com o que dizem, e que é isso que as faz se estenderem infinitamente em suas falas. O que nos parece interessante aqui é que esse procedimento pode ser visto já numa obra do início da carreira do autor.

³⁸⁰ Martin Rigel; Jean-Christophe Pellat e René Rioul. *Grammaire méthodique du français*: Paris, PUF, 1994, p.447. “[*Il fait beau*] é uma locução impessoal que denota principalmente a ocorrência de condições meteorológicas ou de momentos do dia”.

³⁸¹ Maria Sílvia Betti. Observação feita durante o “Exame de Qualificação: Brechas na eternidade: Tempo e Repetição no teatro de Jean-Luc Lagarce”, realizado na FFLCH-USP em 30 de agosto de 2010.

que acabamos de analisar. Sendo assim, retomemos o fio da repetição agora na última obra que analisaremos aqui e que, como veremos, possui um ritmo distinto da obra anterior (mas não muito – diríamos tratar-se de um *adagio*³⁸²).

3.2. Interlúdio: o lugar do silêncio

“O mundo se apresenta suficientemente espaçado (quanto mais nos aproximamos de suas texturas mínimas) para estar sempre vazado de vazios, e concreto de sobra para nunca deixar de provocar barulho³⁸³”.

(J.-M. Wisnik. *O som e o sentido*, 1989).

“A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda, foi inventada para ser calada³⁸⁴”.

(Adelia Prado. *Poesia revivida*, 2001).

Fugir do presente (falando do passado ou do futuro) para estar nele: um paradoxo que flagramos em todas as obras de Jean-Luc Lagarce. A atualidade discursiva – ou seja, falar do *aqui* e do *agora* – apresenta-se como um desafio, uma grande dificuldade, ou mesmo uma impossibilidade para suas personagens, pois fato é que elas sempre calam o que se passa no momento que “vivem” e no qual efetivamente estão.

Por isso falam do ontem. Do ontem, mas também do amanhã. Quer dizer, daquilo que fizeram e, obviamente, daquilo que fariam. Ou melhor (não entendam mal, mas é preciso deixar claro), do que gostariam de ter feito. E, além disso – com toda certeza, não tenhamos dúvida – daquilo que ainda pretendem fazer (assim, talvez, esteja mais

³⁸² *Adagio* é um andamento musical lento, porém um pouco mais rápido do que os andamentos *largo* e *lento*, mas mais vagaroso que o *andante*. “Esse termo deriva de “*adagio*” (comodamente) e costuma situar-se entre 56 e 76 batidas por minuto em um metrônomo tradicional. São comumente adágios o segundo movimento de um concerto e o segundo ou terceiro movimento de uma sinfonia”. Cf. *Dictionnaire pratique et historique de la musique* In: <http://dictionnaire.metronimo.com> (Acesso em 08/07/2011)

³⁸³ José Miguel Wisnik. *O som e o sentido* [1989]. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p.18.

³⁸⁴ Adelia Prado. “Antes do nome” in *Poesia revivida*. São Paulo: Siciliano, 2001. Esse verso de Adelia Prado foi citado por Dominique Fingermann em sua conferência “Marguerite Duras: repetição e acontecimento”.

preciso). E dessa forma, repetem-se, alongam-se, estendem-se, postergam um ponto final... infinitamente (...).

Falar de silêncio em meio a essa profusão de falas que se desdobram pode até mesmo parecer contraditório (nada é mais lagarciano do que a própria contradição), mas não é. Pensemos: o que é a verborragia, a compulsão em falar senão uma forma de tentar esconder (ou mascarar) o próprio silêncio? Esse falar ininterrupto é a forma que essas personagens encontraram para preencher o grande vazio que o presente representa para elas. O ato de estar ali, no palco, falando incessantemente já poderia, por si só, ser uma evidência de que estão no presente, algo implícito e que o público talvez perceba “*sans qu’il soit besoin de se l’expliquer*”. Todavia, se elas fogem terminantemente do agora provavelmente seja porque este último as levaria a um confronto com seu próprio caráter vazio, isto é, de personagens “ocas”, sem fisicalidade, sem corpos – posto que os corpos, as vozes e as vidas que têm são evanescentes, e aquilo que vemos no palco não lhes pertence, mas a outros seres (*realmente*) vivos. Parar de falar, portanto, seria parar de existir, e talvez seja por isso que Lagarce afirma que *Carthage, encore* é uma “tentativa de peça sobre ‘quando eu minto, *quando eu falo*, na verdade, eu tenho menos medo’³⁸⁵”: medo do silêncio por um lado, medo da morte por outro, medo do desaparecimento certamente.

O dramaturgo aparentemente constrói seres esboçados ou figuras porque mesmo com uma psicologia desenvolvida ou um desenho claro e preciso de todas as suas características, eles ainda assim seriam apenas um simulacro, pura ficção: suas existências comprimem-se num piscar de olhos, entre um abrir e fechar (do livro ou das cortinas) efêmero. É somente durante alguns instantes (aqueles em que as peças se desenrolam – seja na leitura ou na encenação) que aquelas figuras dramáticas estão efetivamente “vivas”, pois as palavras escritas atualizam-se nos olhos dos leitores ou na voz (e nos corpos) dos atores – estes últimos podendo, aliás, ser chamados no teatro de Lagarce de *corpos falantes*.

Esse vazio, entretanto, é aparente, pois para nós – leitores e espectadores – esses seres estão plenos, *repletos de palavras*: as personagens lagarcianas são

³⁸⁵ Jean-Pierre Thibaudat. *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.67, grifos nossos. “[...] C’est peut-être une tentative de pièce sur ‘quand je mens, quand je parle, en fait, j’ai moins peur [...]’”.

fundamentalmente um aglomerado de palavras dispostas em folhas de papel. Assim como a repetição faz o tempo conviver com a eternidade e gera um acontecimento na junção dessas instâncias, o transbordamento verbal dessas personagens não cessa de apontar para o silêncio que as ronda (e oprime), e que está no cerne de todas as peças do autor; trata-se, na realidade, de duas realidades complementares. É como na música, arte na qual, nas palavras de José Miguel Wisnik,

[...] o som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quanto sons no som, e por isso se pode dizer, com John Cage, que nenhum som teme o silêncio que o extingue³⁸⁶.

O som existe porque há o silêncio, pois sem essa ausência de som que o silêncio representa, “[o próprio som] não pode durar, nem sequer começar³⁸⁷”. É de certa forma todo esse poder desencadeador da fala que o silêncio contém que presenciaremos ao passarmos agora à *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Se em *Carthage, encore* era o tempo que passa e que pressionava implacavelmente as personagens que parecia estar em jogo, nesta segunda peça é uma espera (até então eterna) que chega a seu termo devido ao retorno de um ente desaparecido – o que causa um enorme problema: essa volta repentina abre uma brecha na eternidade.

³⁸⁶ José Miguel Wisnik. *O som e o sentido* [1989]. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p.18.

³⁸⁷ *Idem, ibidem*.

3.3. Ato II (*Adagio*): J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne

“O tempo é eterno, é o nosso que não o é.
Não é o tempo que corre – somos nós³⁸⁸”.

(A. Mnouchkine. *Entretiens*, 2008).

Penúltima obra escrita por Jean-Luc Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (doravante *J'étais dans ma maison...*) é o resultado de uma encomenda feita pelo *Théâtre Ouvert* para a temporada teatral 1994-1995. Essa peça deveria ser incluída entre as obras que seriam trabalhadas pelo programa de difusão *Théâtre en chantier* que era, na época, coordenado pelo diretor, ator e dramaturgo Philippe Minyana.

Assim que faz o pedido a Lagarce (em maio de 1994), Lucien Attoun solicita-lhe que redija uma sinopse para a divulgação da peça (mesmo que esta ainda não estivesse pronta). Lagarce envia-lhe um curto texto, arrependendo-se disso logo em seguida³⁸⁹. Tendo na época um prazo muito curto para escrevê-la, o autor refere-se sempre angustiadamente a seu processo de escrita em seus diários, ora reclamando porque lhe haviam solicitado a tal sinopse (e para ele “escrever uma sinopse [...] é a pior coisa [que poderia existir]³⁹⁰”), ora dando pistas sobre a própria construção texto:

[...] Avancei seriamente em *J'étais dans ma maison...* Eu devia, é verdade, entregar o texto dia 27 de maio [de 1994] (!). Isso avançou, ok, mas podemos nos perguntar o que [isso] é. Em prazos menos imbecis, eu poderia escrever uma coisa boa e bonita, e ali, será apenas um texto suficientemente bem conduzido (espero eu), mas não uma peça. [É] mais *uma espèce de succession de textos...* Veremos [...]³⁹¹.

³⁸⁸ Ariane Mnouchkine. *Entretiens*. Paris: Présentation de « Les éphémères » à la presse, 2008, p.5. “[...] Le temps est éternel, c’est le nôtre qui ne l’est pas. C’est nous qui coulons [...]”.

³⁸⁹ Jean-Luc Lagarce. *Journal II (1990-1995)*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.359. Em 10 de maio de 1994, Lagarce escreve em seu diário : “[...] Catastrophe d’avoir dit oui pour le texte Théâtre Ouvert [...] N’ai rien fait. Trois lignes idiotes et poéteuses [...]” / “[...] Catástrofe por ter dito sim ao texto do Théâtre Ouvert (...) [Ainda] não [escrevi] nada [a não ser] três linhas idiotas e pretensamente poéticas [...]”.

³⁹⁰ Jean-Luc Lagarce. *Journal II (1990-1995)*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2008, p.353. “[...] Écrire un synopsis donc, ce qui est la pire des choses, c’est raconter l’histoire, quelle angoisse [...]”.

³⁹¹ *Idem*, p.370, grifos meus. “[...] Ai avancé sérieusement sur *J'étais dans ma maison...* Devais rendre il est vrai le texte le 27 mais (!). Cela a avancé, oui, mais on aurait pu demander ce que c’est. Dans des délais moins imbeciles, aurais pu écrire une belle et bonne chose, et là, ce sera juste un texte assez bien memé (j’espère) mais pas une pièce. Plus une sorte de succession de textes... On verra [...]”.

Em julho de 1994 ele conclui a obra e envia-a a Attoun, que a recebe muito bem (a crítica também, pois essa peça ganhara o *Prix du syndicat de la critique pour la meilleure création de langue française* em 1994) e manda-a imediatamente ao diretor Robert Cantarella para que seja realizada sua *mise en espace*³⁹². Uma “montagem pública oficial”, contudo, ocorreria somente três anos depois – em 1997 (dois anos após o falecimento do autor) – e seria, na ocasião, dirigida por Joël Jouanneau no *Théâtre Vidy-Lausanne* (na Suíça), contando com a participação de Dominique Gubser, Pénélope Pierson, Jane Savigny, Nalini Selvadoray e Yvette Théraulaz no elenco³⁹³.

Longa sucessão de textos ou monólogos que se permeiam, em *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* acompanhamos cinco mulheres às voltas com o retorno de um membro da família – *o jovem irmão*. Filho pródigo, ele fora expulso de casa após uma briga com seu pai, indo embora e permanecendo desaparecido por longos anos. O tempo passa, o pai morre, mas as cinco continuam esperando que ele regresse. Um dia, à noite, uma delas em pé na soleira da porta, olhando o campo e esperando a chuva chegar, avista ao longe um homem caminhando, “no desvio do bosque”. Ele vai aproximando-se paulatinamente e, aos poucos ela divisa seu rosto, e constata tratar-se do irmão desaparecido. Mal atravessa o limiar da porta, esse jovem desmaia, sem dizer uma palavra sequer. Juntas, ela (*A Primogênita*) e suas irmãs (*A Mais Velha*, *A Segunda* e *A Mais Nova*) levam-no para um quarto, colocam-no na cama e ele dorme. As quatro retiram-se do recinto e vão para outro cômodo, no qual está *A Mãe*. É precisamente aí que se inicia a peça: é nesse momento e espaço específicos (um fragmento de um dia extenso³⁹⁴) que passamos a acompanhá-las e que as ouvimos falarem de seus longos anos de espera.

Oratório dramático para cinco vozes, nessa obra todas as personagens “repetem[-se] insistentemente, como [numa] canção; [fazendo] longas declarações uma[s] para a[s] outra[s], [contando] o segredo de suas vidas, a lenda pacientemente construída por cada uma³⁹⁵”. Marcadas pelo abandono e pela espera, essas mulheres lamentam-se, narram

³⁹² O termo *mise en espace* deriva da expressão *mise en scène*, e é utilizado principalmente na França. Ela não se confunde com a encenação [*mise en scène*], podendo ser apenas um de seus elementos, a etapa final antes (ou intermediária) da “apresentação oficial”, por exemplo. Trata-se de um conceito empregado para designar um tipo de trabalho cênico que implica, sobretudo, uma espacialização da obra teatral, isto é, sua “tridimensionalização” (une geralmente cenário, atores, iluminadores, figurinos, entre outros elementos).

³⁹³ Joël Jouanneau. “Deux pièces, un seul cri” In: <http://www.lagarce.net/> (Acesso em 12/07/2011).

³⁹⁴ Referência ao livro *Fragments de um dia extenso* do pintor Sergio Fingermañ (São Paulo, BEI, 2003).

³⁹⁵ Jean-Luc Lagarce. “Synopsis de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (Théâtre Ouvert, 1994)” In : <http://www.lagarce.net/> (Acesso em 13/07/2011).

sua espera, maldizem o tempo perdido e que não pode mais ser resgatado, repisam cada instante passado nesse longo período em suspenso que foi a espera do irmão desaparecido – e que cessa repentinamente com sua volta, fazendo vir à tona todo o tempo transcorrido de uma só vez. A repetição aí se insere em cada linha do que elas dizem, imiscuindo-se nos vãos de suas palavras e preenchendo todos os espaços – sendo quase impossível evitá-la: em *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, o fenômeno repetitivo mostra-se como um dado estrutural, presente em todos os níveis da peça. Em nossa análise, no entanto, concentrar-nos-emos particularmente em torno de alguns eixos: o título, as personagens e as falas (e, conseqüentemente as inúmeras repetições e reformulações textuais nelas presentes), e por fim, o tema da espera, em torno do qual a obra se estrutura.

3.3.1. O título

Ao observarmos o longo título desse nosso segundo objeto de análise, percebemos que ele causa uma certa estranheza, dado tratar-se inegavelmente de uma escolha incomum. Primeiramente por sua extensão – não é comum vermos peças com nomes tão longos –, mas, e sobretudo, por seu *aspecto narrativo*: *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* evoca uma cena individual (um olhar particular) na qual alguém (que inicialmente não conseguimos precisar quem é) estava em sua casa esperando a chuva vir. Já é possível constatar ali a presença de um sujeito que fala (um “je” que provavelmente veremos em cena), de um espaço fechado, íntimo e pessoal (“*ma maison*”, que pode, inclusive, ser o local no qual a peça se desenrolará) e de um tempo (um passado imperfeito – o *imparfait de l'indicatif* do francês –, que encontramos sobretudo nos verbos “*étais*” e “*attendais*”, e que já traria um indício de que presenciaremos alguém falar do passado em cena).

Por apresentar um pronunciado aspecto narrativo, esse título cria uma espécie de quadro e produz simultaneamente uma sensação de estatismo, suscitada talvez pela forma como essa imagem é *descrita*. Fundamentalmente porque os verbos que aparecem ali não indicam a existência de um verdadeiro movimento: “estar” e “esperar” são termos que denotam uma condição ou um estado, mas que não implicam necessariamente um “deslocamento”; em segundo lugar porque o tempo verbal no qual estão conjugados encerra um *aspecto durativo* e, assim como o advérbio *encore*, ele

ênfatiza uma ação prolongada, contínua e recorrente na qual “toda atividade cessa e qualquer movimento é erradicado³⁹⁶”.

A utilização do imperfeito³⁹⁷ promove uma indeterminação da ação: Riegel, Pellat e Rioul lembram que o emprego desse tempo verbal provoca uma dissolução das balizas temporais, posto que “ele não vislumbra os limites do processo, ao qual não designa nem começo nem fim³⁹⁸”. Em outras palavras, o *imparfait* permite que saibamos que aquilo que está em questão é um acontecimento anterior ao momento em que se fala (passado), mas não temos condições de definir exatamente seu início nem seu termo: trata-se de um *tempo em suspenso*, que possui tanto uma relação com o presente (ele assume o aspecto de um “presente contínuo do passado”, pois, por ser imperfeito – isto é, *inconcluso* – ele também descreve uma *ação ocorrendo* num momento anterior ao agora), quanto com o pretérito (designa uma ação que se produziu seguramente antes do instante presente da enunciação).

Ao criar esse estado de incerteza e manter em suspenso o final da ação, o *imparfait* também nos permite pressupor a continuidade desse estado no futuro³⁹⁹: como aparentemente as coisas não estão mudando agora, tudo tenderia a permanecer como está; ou, dizendo de outra forma, se antes estávamos esperando por algo, é bem provável que continuemos porque nada indica que essa espera acabará. E essa suposição de continuidade ecoa na própria escolha do verbo *esperar* (“*attendre*”), já que um de seus significados aponta justamente para a efetivação futura “de um evento que se tem por certo, ou provável, ou desejável⁴⁰⁰”: acredita-se que a chuva que se espera há de vir.

De toda forma, a congregação desses tempos distintos num único instante faz emergir uma temporalidade indefinida, colaborando para que tenhamos a sensação de uma espera sem fim ou de imobilidade; e, como vimos no capítulo anterior, essa “dilatação do tempo” e conseqüente abrandamento de seu transcorrer é um procedimento performativo (pois permite ao espectador perceber um dado objeto de forma distinta da habitual).

³⁹⁶ Georgeta Miron. « J'étais dans ma maison et j'attendais que 'Godot' vienne ou L'Obstination d'attendre chez Beckett et Lagarce » In : *Problématiques d'une œuvre*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.123. “[...] l'imparfait de l'indicatif se dirige vers une action répétée dans le passé [...] : toute activité est cessée, tout mouvement est éradiqué [...]”.

³⁹⁷ O *imparfait* no francês seria o equivalente de nosso pretérito imperfeito.

³⁹⁸ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat e René Rioul. *Grammaire méthodique du français*. Paris: PUF, 1994, p.306 “[...] l'imparfait n'envisage pas les limites du procès, auquel il n'assigne ni commencement ni fin [...]”.

³⁹⁹ *Idem, ibidem*. “[...] l'imparfait peut créer un état d'incertitude et laisser attendre une suite [...]”.

⁴⁰⁰ *Dicionário Houaiss (Versão eletrônica)*. São Paulo: Ed. Objetiva, 2009.

O que se espera, segundo o título em questão, é a hipotética vinda de uma chuva (o uso do subjuntivo presente em “*que la pluie vienne*” denota a incerteza da efetivação dessa ação). Trata-se, aliás, não de uma chuva, mas *da* chuva (“*la pluie*”): o uso do artigo definido aí indica tratar-se de algo específico e, ao mesmo tempo rotineiro, isto é, de uma chuva que se repete frequentemente nesse lugar (o que é reforçado pelo uso do *imparfait*, que também designa ações habituais), e que aquele que a aguarda (o “*je*”) sabe da iminência da chuva, pois somente isso justificaria a sua espera.

A frase-título da peça poderia ter sido formulada de outra forma, empregando-se construções gramaticais mais frequentemente utilizadas na língua francesa para designar “minha casa” como, por exemplo, “*j’étais chez moi et j’attendais que la pluie vienne*”. Entretanto, “*chez moi*” indica um domicílio familiar e íntimo, denotando um valor afetivo com relação a esse espaço, o que definitivamente o sujeito da frase em questão no título parece não ter: ao utilizar “*ma maison*” para referir-se à casa em que provavelmente mora ou possui (o possessivo “*ma*” indicaria isso) ele anuncia uma distância com relação a esse lugar; trata-se, então, de um ambiente no qual ele provavelmente reside oficialmente, mas não é – absolutamente – “*chez moi*”, ou seja, o lugar que ele escolheu ou no qual gosta de viver.

Procedendo a um esforço interpretativo semelhante ao que efetuamos em *Cartage*, *encore* procurando depreender o andamento da peça a partir de seu título, vemos que *J’étais dans ma maison...* oferece-nos igualmente informações interessantes. Poderíamos postular inicialmente que sua execução seria análoga à da primeira peça que examinamos, ou seja, num andamento *lento*, algo que todo o estatismo e imobilismo que percebemos na perscrutação dos constituintes do título confirmaria. Todavia, há aí uma ação mais clara do que aquela tínhamos na peça anterior, pois não podemos esquecer de que *estar* e *esperar*, ainda que não envolvam movimento são ações. Esses dois verbos (ambos flexionados no mesmo tempo verbal, isto é, o *imparfait*) repetem o mesmo sujeito (“*je*”) e, por conseguinte, a mesma desinência temporal de primeira pessoa do singular (“*-ais*”); nessa oração encontramos também a repetição de sons nasais (particularmente nas palavras “*dans*”, “*maison*” “*attendais*”), e todas essas reiterações vão criando uma regularidade e, conseqüentemente, uma cadência particular, acelerando suavemente o ritmo dessa sentença. A partir daí seria possível afirmar que nessa segunda obra (e ainda tendo o domínio da música como parâmetro) o *tempo* é ligeiramente mais rápido do que na primeira, constituindo-se num *adagio*, isto é, nem tão lento como o *largo*, mas não tão rápido como o *andante*.

3.3.2. *As falas e as personagens*

Folheando rapidamente as páginas do texto mesmo ainda sem lermos inteiramente a obra, percebemos que suas réplicas em geral são bastante longas e que não há indicações de cortes, atos ou rubricas e, tampouco, de divisão em cenas: apenas uma sequência de aparentes monólogos (uma “sucessão de [longos] textos”, como Lagarce afirmava) pontuada por reticências. De acordo com a distribuição de papéis, cinco mulheres deverão subir ao palco:

PERSONNAGES

L’AÎNÉE
LA MÈRE
LA PLUS VIEILLE
LA SECONDE
LA PLUS JEUNE

Mais uma vez, não são caracteres definidos e precisos que encontraremos, mas seres apenas esboçados e cujas nomeações são também indefinidas e incertas. Aparentemente o que as diferencia é uma *ordem cronológica*, de anterioridade ou posteridade com relação ao nascimento: estamos dentro de uma *hierarquia familiar*⁴⁰¹, na qual cada personagem parece definir-se a partir de uma única figura – a Mãe. Todas elas são *filhas* (o elemento que se repete), mas nasceram em momentos diferentes (o dado que varia e as torna distintas). Se pensarmos numa organização familiar e tomarmos a maternidade como parâmetro, constataremos que é assim que muitas mães falam de seus filhos, referindo-se a eles como “o mais novo”, “o mais velho”, “o segundo”, “o caçula”, etc. Essa forma de nomear indica o papel central que essa personagem assume na peça, já que ela mostra-se como o núcleo dessa família.

Se todas elas pertencem à mesma família e são irmãs como parece, há aí um problema: *Aîné* (“primogênito” em francês) é uma palavra utilizada para designar os filhos que nasceram primeiro, ou seja, justamente os filhos mais velhos; curiosamente, já temos uma personagem nomeada como *A Mais Velha* na peça, o que faz com que tenhamos uma aparente confusão de papéis: quem seria a “verdadeira” filha mais velha?

⁴⁰¹ Georgeta Miron. « J’étais dans ma maison et j’attendais que ‘Godot’ vienne ou L’Obstination d’attendre chez Beckett et Lagarce » In : *Problématiques d’une œuvre*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2007, p.127. “[...] hiérarchie familiale [...]”.

Ou ainda: trata-se de irmãs gêmeas? Na sinopse que redige para o *Théâtre Ouvert* em 1994, Jean-Luc Lagarce, escreve:

[...] A primeira mulher, a segunda mulher, a terceira mulher, a quarta mulher e a quinta, todas parecidas, todas sensivelmente da mesma idade, vestidas identicamente, o mesmo tecido na cabeça, escondendo o rosto, a mesma cor pálida, como as paredes, como a luz desse final de tarde [...]. Elas não têm nome, [são] todas as mesmas, as Meninas, nada além disso, nunca ninguém as chama, e entre elas, elas nunca se dão nomes. A Mais Velha ou a Mais Jovem, A Maior, a Gorda, a Magra, Aquela de cabelos compridos ou a Triste, a Doce ou a Sorridente, ou ainda Aquela que Sempre Ri⁴⁰².

O autor cria essas “confusões” propositalmente, pois aparentemente não quer que haja uma diferenciação entre as cinco: isso faria emergir identidades, e não é essa a questão que está em jogo. Apagando as individualidades, Lagarce novamente traz à frente da cena aquilo que as personagens dizem, fazendo com que suas falas tornem-se o elemento central também dessa obra – algo que já havíamos observado em *Carthage, encore*. Tudo está apenas *sugerido* e é a partir dessa indeterminação (prenunciada pelo título, aliás) que vemos as cinco tomarem a palavra. Se “o silêncio é a norma e a fala algo que deve poder ser justificado⁴⁰³” como postula Ervin Goffman, e no silêncio do palco, quem transgride a norma é precisamente a Primogênita:

[...] L’AÎNÉE. – J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne. Je regardais le ciel comme je le fais toujours, comme je l’ai toujours fait, je regardais le ciel et je regardais encore la campagne qui descend doucement et s’éloigne de chez nous, la route qui disparaît au détour du bois, là-bas.

Je regardais, c’était le soir et c’est toujours le soir que je regarde, toujours le soir que je m’attarde sur le pas de la porte et que je regarde. J’étais là, debout comme je le suis toujours, comme je l’ai toujours été, j’imagine cela, j’étais là, debout, et j’attendais que la pluie vienne, qu’elle tombe sur la campagne, les champs et les bois et nous apaise.

J’attendais.

⁴⁰² Jean-Luc Lagarce. “Synopsis de J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne (Théâtre Ouvert, 1994)” In : <http://www.lagarce.net/> (Acesso em 13/07/2011). “[...] La première femme, la deuxième femme, la troisième femme, la quatrième et la cinquième, toutes semblables, toutes sensiblement du même âge, habillées à l’identique, le même tissu sur la tête, cachant le visage, la même couleur pâle, comme les murs, comme la lumière de cette fin d’après-midi [...]. Elles n’ont pas de nom, toutes les mêmes, les Filles, rien d’autre, jamais personne ne les appelle, et entre elles, jamais elles ne se nomment. La Plus Vieille ou la Plus Jeune, la Plus Grande, la Grosse, la Maigre, Celle-là aux Cheveux Longs ou la Triste, la Douce ou la Rieuse, encore, Celle-là qui Rit Toujours. [...]”.

⁴⁰³ Erving Goffman. *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris : Éditions de Minuit, 1973, p.323.

Est-ce que je n'ai pas toujours attendu ?

(Et dans ma tête, encore, je pensais cela : est-ce que je n'ai pas toujours attendu ? et cela me fit sourire, de me voir ainsi.)

Je regardais la route et je songeais aussi, comme j'y songe souvent, le soir, lorsque je suis sur le pas de la porte et que j'attends que la pluie vienne,
je songeais encore aux années que nous avons vécues là, toutes ces années ainsi,
nous, vous et moi, toutes les cinq, comme nous sommes toujours et comme nous avons toujours été, je songeais à cela,
toutes ces années que nous avons vécues et que nous avons perdues, car nous les avons perdues,
toutes ces années que nous avons passées à l'attendre, celui-là, *le jeune frère*, depuis qu'il était parti, s'était enfui, nous avait abandonnées,
depuis que son père l'avait chassé,

aujourd'hui, ce jour précis, je pensais à cela, *en ce jour précis*, je pensais à cela,

toutes ces années que nous avons perdues à ne plus bouger, à attendre donc
(et là encore, peut-être, je me mis, une fois de plus, à sourire de moi-même, de me voir ainsi, de m'imaginer ainsi, et de sourire ainsi de moi-même me mena vers le *bord des larmes*, et j'eus peur d'y sombrer)
toutes ces années que nous avons vécues à attendre et perdues encore à ne rien faire d'autre qu'attendre
et ne rien pouvoir obtenir, jamais, et être sans autre but que celui-là,
et je songeais, *en ce jour précis*, oui, au temps que j'aurais pu passer loin d'ici, déjà,
à m'enfuir,
au temps que j'aurais pu passer dans une autre vie, un autre monde, l'idée que je m'en fais,
seule, sans vous, les autres, là, sans vous autres, toutes,
tout ce temps que j'aurais pu vivre différemment, simplement, à ne pas attendre, ne plus l'attendre, à bouger de moi-même.

J'attendais la pluie, j'espérais qu'elle tombe,
j'attendais, comme, d'une certaine manière, j'ai toujours attendu, j'attendais et je le vis,
j'attendais et c'est alors que je le vis, celui-là, *le jeune frère*, prenant la courbe du chemin et montant vers la maison, j'attendais sans rien espérer de précis et je le vis revenir, j'attendais comme j'attends toujours, depuis tant d'années, sans espoir de rien, et c'est à ce moment exact, lorsque vient le soir, c'est à ce moment exact qu'il apparut, et que je le vis.

Une voiture le dépose et il marche les dernières centaines de mètres, son sac jeté sur l'épaule, en ma direction.

Je le regarde venir vers moi, vers moi et cette maison. Je le regarde.

Je ne bougeais pas mais j'étais certaine que ce serait lui, j'étais certaine que c'était lui,
il rentrait chez nous après tant d'années, *tout à fait cela*,
nous avons toujours imaginé qu'il reviendrait ainsi sans nous prévenir,
sans crier gare et il faisait ce que j'avais toujours pensé, ce que nous
avons toujours imaginé.
Il regardait devant lui et marchait calmement sans se hâter et il semblait
ne pas me voir pourtant,
et celui-là, *le jeune frère*, pour qui j'avais tant attendu et perdu ma vie
– je l'ai perdue, oui, je n'ai plus de doute, et d'une manière si
inutile, là, désormais, je sais cela, je l'ai perdue –
celui-là, *le jeune frère*, revenu de ses guerres, je le vis enfin et rien ne
changea en moi,
j'étais étonnée de mon propre calme, aucun cri comme j'avais imaginé
encore et comme vous imaginiez toutes, toujours, que j'en
pousserais, que vous en pousseriez, *notre version des choses*,
aucun hurlement de surprise ou de joie,
rien,
je le voyais marcher vers moi et je songeais qu'il revenait et que rien ne
serait différent, que je m'étais trompée.

Aucune solution.

(...)⁴⁰⁴

A frase-título “*j'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*” inicia a peça (como num soneto⁴⁰⁵). Pode-se dizer que na peça há *monólogos entrecruzados* pontuados por reticências ao invés de verdadeiros diálogos. As cinco mulheres se queixam dos anos perdidos em decorrência da espera pelo irmão; a Primogênita fala em nome da Mãe e das irmãs que, ou não a ouvem ou concordam com o que é dito já que não a interrompem. Vemos que ela se queixa dos anos perdidos em decorrência da espera pelo irmão. Fala em nome da mãe e das irmãs que, ou não a ouvem ou concordam com o que é dito já que não a interrompem. O sujeito ali oscila entre um “*je*” e um “*nous*” o que, além de denotar uma tensão⁴⁰⁶ (entre individual e coletivo) indica que a angústia é partilhada. De fato, sua fala parece dar voz ao sofrimento das cinco, representando o sentimento (e a história) de todas: uma voz coletiva, ou seja, um coro. Esse fato torna-se particularmente interessante quando pensamos que todas as personagens da peça articulam suas falas em torno do mesmo assunto usando, por vezes, as mesmas palavras, mesmas estratégias discursivas (repetições, auto-

⁴⁰⁴ Jean-Luc Lagarce. “*J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*” In : *Théâtre complet – Volume IV*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2002, p.227-230.

⁴⁰⁵ Essa observação foi feita por uma aluna durante a aula que ministrei sobre a peça em questão, durante o Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE) 2010 sob orientação de Verónica Galíndez-Jorge.

⁴⁰⁶ Maria Sílvia Betti. Observação feita durante o “Exame de Qualificação: Brechas na eternidade: Tempo e Repetição no teatro de Jean-Luc Lagarce”, realizado na FFLCH-USP em 30 de agosto de 2010.

questionamentos, descrição): é como se a voz de cada uma fosse, na verdade, uma só voz.

Sua fala caracteriza-se por uma narração direta de um fluxo de ações passadas, entrecortada por alguns momentos de reflexão (em que ela fala consigo mesma). Narrando, a fala dessa personagem remete frequentemente a acontecimentos anteriores (fora do momento da enunciação, do agora), e ela também formula hipóteses no passado (o que poderia ter sido sua vida): apesar de estar *fisicamente no presente*, seu discurso está sempre alhures.

Ao fim da réplica inicial da Primogênita, uma dura constatação: “*aucune solution*”; toda a espera havia sido em vão, “tempo perdido” e não haveria o que fazer: há apenas um ponto final seguido de uma indicação gráfica (reticências). As reticências são uma das poucas didascálias presentes na peça, e após afirmar que não haveria “nenhuma solução” não há palavras, mas um silêncio marcado por “pontos de suspensão”.

Ao fim da primeira réplica da Primogênita, uma dura constatação: “*Aucune solution*”. Toda a espera havia sido em vão (“tempo perdido”) e não haveria o que fazer: há apenas um ponto final seguido de uma indicação gráfica (reticências). As reticências são uma das poucas didascálias presentes na peça. Após dizer “*aucune solution*” não há palavras, somente “pontos de suspensão”. Eles suspendem a fala e instauram novamente o silêncio, que é quebrado, pela Mãe. Da primeira fala da Primogênita para a primeira intervenção da Mãe, a transição é muito sutil: a réplica anterior, longa e narrativa, colaborou pouco para o encadeamento de um diálogo. Mais curta que as outras, essa fala é a primeira interpelação direta a um terceiro, uma pergunta endereçada a uma das filhas que, por conta da resposta, sabemos tratar-se da Mais velha. Por meio dela, dá-se início a um diálogo mais direto. Há uma mudança temporal (do passado para o presente) e o pronome “*il*” (“*Il dort ?*”) revela continuidade do assunto, pois que sabemos tratar-se do jovem irmão. A Mais velha diz que o irmão dorme, muito discretamente. Ela poderia simplesmente dizer “sim ou não”, mas não se limita a isso; antes de afirmar “ele está dormindo”, relata (com detalhes) tudo o que ela e as irmãs haviam feito desde a chegada do irmão (desde o momento em que ele entrara na casa). O assunto permanece, se repete e, aparentemente, sua fala dá continuidade à da Primogênita: é como se ela começasse de onde a outra havia parado (do limiar da porta para o interior da casa):

[...] LA PLUS VIEILLE. – Je l’ai mis dans sa chambre, celle-là, la même que lorsqu’il était enfant. Les filles m’ont aidée, nous l’avons porté à l’étage et il dort. Il est arrivé épuisé, je crois cela, il ne pouvait plus marcher, je le regardais finir les derniers mètres, il avançait vers nous comme un garçon ivre, je ne le comprenais pas, il était épuisé et semblait tout près de tomber et s’écrouler⁴⁰⁷.

Excetuando-se a resposta à pergunta da Mãe, toda a fala da Mãe velha é uma narração-descrição. Outra interpelação da Mãe traz de volta o tempo presente (“*Il ne dit rien? À toi, il ne t’a rien dit? Juste un mot avant de dormir encore, de sombrer, pas un mot?*”). Na ausência de resposta (“Ele não diz nada?”), volta-se ao pretérito, ao futuro do pretérito composto e passa-se a cogitar algo que *poderia ter acontecido*. É interessante notar que toda vez que há uma pergunta direta (seja para si ou para o outro e que forçaria a “vinda ao presente”), não é respondida, as personagens “abandonam” o agora, isto é, voltam a narrar ou descrever o que estavam fazendo, fizeram, poderiam ter feito ou, ainda o que gostariam que tivesse sido feito. É o que ocorre com a Mãe: “*J’aurais voulu qu’il parle, qu’il me dise quelque chose, presque rien, toujours la même histoire, qu’il parle avant de s’étendre à même le sol, avant de tomber, j’aurais voulu le son de sa voix*”. Repetindo, elas fazem com que prestemos atenção àquilo que se passa em cena; porém, a análise do conteúdo daquilo que dizem nos remete ao passado e, assim, mantém-nos em suspenso, em constante tensão. É no presente que parece estar o problema, pois todas as personagens acabam reenviando suas falas para outros tempos. Para elas parece ser difícil “estar presentes no presente”, já que é neste tempo que o filho está dormindo, ao lado, no quarto. Há, inclusive, um momento em que a Mãe “traz” o filho para o presente (através do discurso):

[...] – « Comme je suis, comme j’ai toujours été... » –
il me faisait peur, qu’il reste ainsi silencieux et qu’il ne nous adresse pas même la parole, cela me faisait peur et qu’il se couche ensuite sans rien demander, qu’il tombe au sol, je ne sais pas dire, j’avais mal, le début de la suffocation.
Je me suis trompée, ce n’est pas ainsi que j’imaginai les choses⁴⁰⁸.

Uma provável citação, algo como uma fala habitual do filho (a presença das aspas o indica) que é feita via discurso direto. Todas as ações e os passos dele foram minuciosamente descritos e narrados pelas irmãs; a Mãe, apropriando-se da fala dele,

⁴⁰⁷Jean-Luc Lagarce. “J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne” In : *Théâtre complet – Volume IV*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2002, p.230

⁴⁰⁸ *Idem, ibidem*.

“personifica-o” de certo modo (confere-lhe presença). É a única vez em que o “ouvimos” (mesmo que por intermédio de outrem). Porém, logo em seguida, ela volta ao passado: “*il me faisait peur*”.

A Mais Velha intervém descrevendo um ambiente: o quarto do jovem irmão, um cenário no qual elas não estão (não faz parte do presente), mas que é descrito com detalhes, quase como uma rubrica. O quarto faz com que a presença do jovem irmão se intensifique. Fatos passados também retornam na fala dela (“*nous avions toujours gardé ce lit*”, “*nous n’en parlions pas*”, “*je la rangeais sans fin*”). Num breve momento, a Mais Velha faz uma pergunta (“*Est-ce que je n’avais pas raison?*”), à qual ela mesma dá a resposta (“*S’en [du lit] débarrasser, c’était renoncer à ce qu’il revienne*”). É com “novamente ele está em seu quarto” que ela termina a fala. E é com um “ele está dormindo como dormia quando era criança” que a retoma para, em seguida, contar à Mãe como fizeram para levá-lo para o quarto, ação descrita com riqueza de detalhes:

[...] LA PLUS VIEILLE. – Il dort comme il dormait lorsqu’il était enfant. Il était évanoui à mes pieds, j’ai eu peur, aussitôt, qu’il meure.

Je le regardais et je me suis dit cela : « Il dort comme il dormait lorsqu’il était enfant. »

C’est drôle. Nous l’avons pris, une sous les bras, comme on le voit toujours faire, comme on suppose toujours qu’il faille porter les corps évanouis, je ne sais pas, les gens tombés à terre, les photographies, les tableaux,

nous l’avons pris, l’une sous les bras et l’autre empoigna ses pieds – c’est moi qui empoignai ses pieds – et nous l’avons monté à l’étage. Il est devenu léger, son corps est amaigri mais pour nous, c’était lourd encore.

C’est du travail.

La petite a pris le sac, il n’y avait que ça qui l’intéressait.

On le lui a laissé⁴⁰⁹.

Mais uma vez, o uso do discurso direto, mas agora “presentificando” o discurso que ela mesma havia proferido no passado: “*Je le regardais et je me suis dit cela: « Il dort comme il dormait lorsqu’il était enfant. »*”. É sempre o irmão o foco; elas não fazem senão recontar seu martírio, pois o assunto, apesar das variações, é sempre o mesmo. É então que Mãe passa a projetar as ações do filho num futuro (“*il s’éveillera*”) e decide esperar, pois acredita (ou prefere acreditar) que tudo aquilo que no passado tinha tanto esperado ouvir vai ouvir finalmente (“*nous l’entendrons nous dire ce qu’il a*

⁴⁰⁹ Jean-Luc Lagarce. “J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne” In : *Théâtre complet – Volume IV*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2002, p.322

vécu”). Fugir do presente talvez seja uma forma (a única) de suportar a espera. Aquela que “há tantos anos o aguarda” chega mesmo a duvidar de si (se autoquestiona), perguntando-se se realmente acreditou um dia que seu filho voltaria (“*Est-ce que j’ai cru qu’il reviendrait exactement*”). Uma série de expectativas, projeções para quando o filho acordar: o futuro melhor que a espera do presente (“*Elle rit*”). Mas esse riso não parece ser de alegria: “*Nous pourrions commencer à nous plaindre et lui faire nos beaux et longs reproches*”.

3.3.3. A espera

Antes da partida do *jeune frère*, a vida das cinco mulheres de *J’étais dans ma maison...* não tinha grandes alardes, sobressaltos ou diferenças. Todas tocavam suas vidas, seus cotidianos, e sabiam até mesmo contornar as eventuais brigas entre o pai e o *jovem irmão*, pois estas sempre parecem ter existido:

LA PLUS VIEILLE. – Il ne part pas pour toujours.
C’est facile, aujourd’hui, mais ce jour-là, il part comme il partait souvent et il reviendra.
Ils se disputaient toujours, chaque jour, oui, c’était de disputes qu’il s’agissait, ils se disputaient toujours,
j’ai pensé que c’était une fois encore comme les autres fois, pas un crime plus grand que les autres crimes.
Son père criait très fort, oui, toujours été ainsi,
et le maudissait, des mots oui, des mots
mais combien de fois, déjà, il l’avait chassé et lui avait ordonné de ne jamais revenir et combien de fois, encore, l’autre, celui-là, *le jeune frère*,
l’autre était revenu, quelques heures ou quelques jours plus tard, et avait repris sa place sans que rien ne change?
C’était plus violent encore, aujourd’hui, c’est facile, on ne se souvient que de cette journée-là, et on oublie toutes les autres journées, nous ne voulons garder que ce moment-là,
c’était plus violent peut-être, je ne sais pas, je suis perdue, c’est loin, ils se disaient des choses si dures l’un à l’autre, si haineuses sur leurs vies que je pensais qu’il serait mieux qu’ils se séparent un jour ou deux comme il arrivait parfois. J’ai souhaité cela. Un peu de temps.
Mais je ne l’ai pas regardé partir comme s’il partait toujours.
Tu nous accuses, nous n’avons rien fait, je n’ai rien fait et n’avoir rien fait, tu peux nous en accuser,

mais je n’imaginai pas cela, non, je ne pouvais pas croire que c’était le début de toutes ces années perdues⁴¹⁰.

A repetição trabalhava na vida delas movimentando o tempo, lançando todas no véu do mesmo, do hábito, do “já-visto”, do “costume”. O fato de ocorrerem discussões entre pai e filho não era algo que lhes chamava atenção porque era usual; quando os dois discutiram pela última vez, elas realmente acreditavam que se tratava apenas de “mais uma discussão”, como todas as outras. Nenhuma delas achou necessário intervir porque tudo sempre se passara daquela forma e nada nunca mudava (“*sans que rien ne change*”). A vida dessas personagens nada mais era do que uma constante repetição.

Quando repentinamente acontece uma quebra ou frustração dessa cadeia repetitiva e o irmão não volta depois da altercação com seu pai (como de hábito), instaura-se um evento: a *espera*. *Esperar*, dentre outros sentidos, significa também “não agir⁴¹¹”, permanecer imóvel aguardando algo acontecer – e com isso o tempo estende-se e que parece não ter fim. O grande problema de *J’étais dans ma maison...*, contudo, não está na espera, mas reside justamente na suspensão dela que o retorno do *jeune frère* acarreta.

Enquanto apenas aguardavam, as cinco evadiam-se na espera, ignorando até mesmo o transcorrer da vida já que suas existências passaram, então, a se articular em torno da volta hipotética desse membro da família. Quando o desejo delas efetivamente se realiza e a espera acaba, a consciência de toda uma vida desperdiçada bate à porta: é como se ao retornar à casa materna, o irmão trouxesse consigo em sua bolsa de marinheiro todos os anos transcorridos, todo o tempo acumulado e que repentinamente as engole, assim como Chronos fazia com seus filhos.

Se a espera as mantinha em suspenso, fazendo-as pairar na eternidade de algo que nunca chegaria, o retorno do filho-irmão faz com que isso cesse, e o tempo – implacável e que nunca deixara de passar – salte aos olhos das cinco: o retorno do *jeune frère* abre uma brecha na eternidade e faz com que elas envelheçam em horas todos os anos que passaram esperando. Por isso elas lamentam-se e contam (narram e contabilizam) insistentemente suas perdas, pois parecem ter percebido apenas naquele instante que tudo o que perderam não poderia ser recuperado: “*aucune solution*”. Se observarmos bem, todas elas passam a repetir insistentemente a palavra “*temps*”, como

⁴¹⁰ Jean-Luc Lagarce. “J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne” In : *Théâtre complet – Volume IV*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2002, p.328.

⁴¹¹ *Dicionário Houaiss (Versão eletrônica)*. São Paulo: Ed. Objetiva, 2009.

se ele passasse a ser uma fixação: ora como “*tout ce temps*”, ora “*longtemps*”, ora “*temps détruit*”:

LA SECONDE. – Et tout ce temps, toutes ces années, jusqu’à ce jour, son retour, le temps qu’il passe loin de nous, il ne peut ignorer notre inquiétude, il ne peut s’en moquer, oui, il sait cela, il ne peut ignorer combien nous sommes perdues, et arrêtées, là, sur nous-mêmes, et désespérées de l’attendre, il ne peut pas ne pas savoir et ne jamais donner de nouvelles, pas un message, jamais, c’est un crime de sa part, je dis cela, *une sorte de crime*, n’avoir que faire de la vie de ceux qui vous aiment, c’est une sorte de crime, je ne sais pas, je crois cela, il me semble soudain que c’est une sorte de crime, je ne suis pas certaine, vous devriez m’aider, oui, mon inquiétude, mon désarroi, toutes ces années perdues, le temps que moi, et vous toutes là - vous devriez m’aider - le temps que j’ai détruit à l’attendre et à m’inquiéter de lui, et ne le voir revenir encore, qu’au dernier instant, juste ce dernier instant et le voir s’écrouler, laisser glisser son sac, son sac de marin ou sac militaire, – revenir et se laisser tomber au sol et mourir encore sans avoir rien à justifier de sa vie, et me laisser dans l’ignorance, et ne rien me donner ! - nous laisser tout ce temps, c’est une sorte de crime, je pense cela, je le pense vraiment, soudain, je le pense vraiment, *une sorte de crime*, oui, aussi grave qu’un crime⁴¹².

Todas parecem ter percebido que o tempo está ali, efetivamente presente. A própria Mãe, com a volta do filho, diz que permanecerá “o tempo todo” a seu lado, temendo no fundo que esse tempo seja longo demais porque ela (e as outras filhas) já perdera muito tempo:

LA MÈRE. – Désormais, tout le temps où il sera dans sa chambre, tout ce temps qu’il prendra à s’épuiser, à disparaître, tout le temps qu’il prendra à mourir, le temps de l’agonie, tout ce temps – est-ce que cela durera des semaines, des mois ? – tout ce temps, les filles, *celles-là*, les filles pourront s’éloigner, nous laisser le garder, prendre soin de lui, nous laisser le protéger et se soucier de sa respiration, de son souffle, craindre pour lui...⁴¹³

A partida da personagem do irmão desencadeia uma espécie de interrupção da passagem do tempo, dado que todas elas começam, a partir de então, a viver em função

⁴¹² Jean-Luc Lagarce. “J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne” In : *Théâtre complet – Volume IV*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2002, p.340

⁴¹³ *Idem*, p.340..

de sua volta. O retorno do jovem àquela casa suspende a espera e permite ao tempo voltar a correr; mas para as cinco mulheres, todos aqueles anos transcorridos voltam violentamente ao presente e coincidem com o instante exato em que o *jovem irmão* cruza a soleira da porta e desmaia.

Paradoxalmente, toda espera encerra em si o movimento da repetição. Algo se desloca de um determinado ponto (no tempo e no espaço) e, a partir da percepção dessa ausência cria-se a perspectiva de que esse algo *volte* ao seu ponto de partida, e passamos a aguardar que isso aconteça. Se a base da repetição encontra-se no retorno do passado ao presente, a espera nada mais é do que a expectativa de que a repetição efetivamente se concretize. Enquanto a repetição não ocorrer, isto é, o elemento ausente não voltar a seu ponto inicial (no presente), ficaremos com a impressão de que algo não está concluído, de que tudo está congelado, em suspenso, ou que o tempo não passa e, por conseguinte, que ficaremos esperando por toda uma *eternidade*. O grande assunto de *J'étais dans ma maison...*, dessa forma, não é realmente a espera (esta terminou para aquelas mulheres com a volta do irmão até então desaparecido), mas o *tempo perdido* e que elas sabem que nunca mais será reencontrado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: Últimos capítulos...?



Últimos capítulos...?!

“Diante desse texto, no qual o sujeito está presente, mesmo quando indiscernível: nele ressoa uma palavra pronunciada, imprecisa, obscurecida talvez pela dúvida que carrega em si, nós, perturbados, procuramos lhe encontrar um sentido. Mas esse sentido só terá uma existência transitória, ficcional. Amanhã, retomando o mesmo texto, eu acharei um outro”.

(P. Zumthor. *Performance, repetição, leitura*, 1990)

“Um poema nunca é acabado; é sempre um acidente que o termina, isto é, que o entrega ao público⁴¹⁴”.

(P. Valéry. *Tel Quel*, 1943).

Escrever e inscrever na vida a sua “parte ínfima e miserável do Mundo⁴¹⁵”, recontar e reencontrar a vida através das palavras: assim Jean-Luc Lagarce (re)cria sua própria existência e compartilha conosco uma “fatia de universo”: é isso que precisamente este trabalho procurou mostrar. Palavras intempestivas, artesão das nuances do dito e da ausência, Lagarce escreveu a espera, o retorno e fez da incerteza, da dúvida e da hipótese matéria de trabalho e ferramenta de criação, colocando-nos diante de frases e expressões que, incessantemente repetidas, “levam-nos sempre mais longe no discurso⁴¹⁶”.

Assim sendo, em nosso primeiro capítulo visamos situar o leitor brasileiro com relação à produção teatral de Lagarce. Procuramos evidenciar o percurso do dramaturgo de Besançon e traçar um panorama de sua obra, insistindo também no diálogo que esta estabelece com os trabalhos de outros grandes escritores – particularmente Anton

⁴¹⁴ Paul Valéry. *Tel Quel*. Paris: Gallimard, 1943, p.154: “[...] Un poème n’est jamais achevé ; c’est toujours un accident qui le termine, c’est-à-dire qui le donne au public [...]”.

⁴¹⁵ Jean-Luc Lagarce. “Du luxe et de l’impuissance” In: *Du luxe et de l’impuissance et autres textes*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2004, p.35.

⁴¹⁶ Julie Duquet. *La parole de Lagarce et ses non-dits* in <http://www.theatre-contemporain.net> (Consulta em 21/10/09).

Tchékhov, Samuel Beckett e Eugène Ionesco. Tendo por objetivo a construção de um teatro que falasse para um público presente, o dramaturgo francês observa que os trabalhos desses autores colocavam grandes questões para a dramaturgia que se desenvolvera no século XX, retomando alguns de seus procedimentos em sua escrita: eles funcionariam como “pontos de partida”, um limiar a partir do qual Jean-Luc Lagarce erigiu sua obra.

De Tchekhov o escritor retoma uma maneira particular de tratar a ação e colocar as personagens falando em cena (ora lembrando seus passados, ora planejando seus futuros – mas sempre fora do aqui agora); de Beckett e Ionesco, ele extrai uma forma peculiar de tratar a linguagem, dado que os dois autores haviam empreendido uma “demolição” progressiva das estruturas dramáticas tradicionais, colocando em xeque noções basilares da arte teatral que se produzira até então (*belle langue*, verossimilhança, diálogos, enredo bem articulado, três unidades, personagens, entre outras). Ainda no primeiro capítulo (e tendo sempre em foco a questão da repetição), procuramos mostrar como uma série de temas (a espera, a solidão, angústia daqueles que esperam, a ausência, o retorno ao lugar de origem) e personagens (os diversos Louis e Catherines, Primeiros e Segundos Homens ou Mulheres, Pais, Mães entre vários outros) era recorrente na produção de Lagarce e voltava frequentemente à sua pena, sendo retrabalhados por ele em distintos momentos de sua carreira.

Nosso segundo capítulo, por sua vez, centra-se na questão da repetição e dos elos que ela institui com o tempo e com a performatividade. Inicialmente esmiuçamos algumas das formas através das quais a repetição manifesta-se nos textos de Jean-Luc Lagarce, retendo ali dois procedimentos que nos pareceram mais interessantes do ponto de vista da performatividade: *as incisões* e *as epanortoses*. No primeiro caso, o uso das incisões (da forma como Bernard Chartreux as conceitua) produz uma fractalização da cadeia linear de enunciação e permite que o público passe a observar a maneira como as frases diante de si vão sendo construídas aos poucos, chamando a atenção para a *forma* como aquilo está sendo feito; no segundo caso, o emprego constante de epanortoses (autocorreções que representam um retorno ao que fora dito procurando eliminar dubiedades para atenuar possíveis incompreensões futuras) geram uma congregação de passado e futuro num mesmo instante presente, ocasionando uma apreensão vertiginosa da temporalidade (como postula Armelle Talbot).

Ademais, e como forma de perceber a repetição trabalhando em todos os níveis da obra do escritor, nesse mesmo capítulo tomamos o conceito de fractal tal como

proposto por Alexandra Moreira da Silva e procuramos demonstrar a partir dele que a repetição imiscuía-se em todos os níveis do trabalho de Lagarce que, nas palavras da autora portuguesa, configura-se como uma “vasta paisagem fractal”.

Num segundo momento, ali também examinamos o próprio conceito de repetição, procurando articular algumas de suas características com a noção de performatividade. Para tanto empreendemos uma leitura de aspectos da performance (tal como apresentados por Renato Cohen), buscando perceber a forma através da qual a repetição assevera-se uma ferramenta performativa. Em seguida, e a partir dos trabalhos de Josette Féral e Paul Zumthor, procuramos mostrar como o fenômeno repetitivo era capaz de produzir vínculos com o chamamos de *caráter performativo*, criando uma força ilocucionária nos textos capaz de suspender a percepção da passagem do tempo.

E por fim, tendo a repetição como instrumento de análise, procedemos à leitura das peças que deram origem à nossa pesquisa – a saber, *Carthage, encore* e *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Na primeira, a repetição podia ser flagrada no título, na construção das personagens, na utilização frequente de descrições falas, na execução de *Für Elise* no início da peça e, por fim, em repetições textuais. Na segunda, nos concentramos em torno de três eixos: o título, as personagens e as falas (e, conseqüentemente as inúmeras repetições e reformulações textuais nelas presentes), e por fim, o tema da espera, em torno do qual a obra se estruturava. Numa é o tempo que está em questão, pressionando inexoravelmente as personagens; na outra, a suspensão de uma espera (eterna) a partir da volta repentina de uma personagem ausente da cena faz entrar o tempo perdido em cena, abrindo uma brecha na eternidade.

Ressaltamos igualmente que o advento da arte de performance transforma a arte teatral, promovendo mudanças profundas em todas as suas instâncias – e o texto teatral não ficara de fora, obviamente. A literatura dramática contemporânea apresenta hoje tantas variações e diferentes possibilidades de construção textual, que é até mesmo difícil defini-la, como apontam diversos pesquisadores. Se o teatro performativo tal como o caracterizamos “ao invés da produção de sentido [aspira], como na performance, a produção de presença⁴¹⁷”, supomos que o mesmo acontecerá com o texto teatral contemporâneo – mesmo que a leitura implique uma dissociação entre tempo de escrita e tempo de leitura (aquele que escreve e aquele que lê não partilham do mesmo espaço nem o mesmo instante).

⁴¹⁷ Antonio Araújo. “A encenação performativa” In: *Revista Sala Preta*. São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210, 2008, p.257

No que diz respeito às peças de Jean-Luc Lagarce, contudo, notamos que, ainda que ele escreva no contexto de uma cultura teatral eminentemente “textocêntrica” como é a francesa (a qual, para alguns críticos, seria “menos receptiva” a certos procedimentos performáticos), conseguimos perceber nelas formas de proceder análogas às que vemos nas próprias performances. E a ferramenta que nos permitiu chegar a essa conclusão (nesse caso específico⁴¹⁸) foi a repetição.

Antônio Araújo em *A encenação performativa* afirma que nesse teatro que assimila características da performance e se vê totalmente transformado a partir dela, um diretor teatral apresenta-se não como o “condutor de um grupo” cuja finalidade última é a construção de um sentido; antes, diz Araújo, ele se mostra como um “operador [de] fluxos erráticos da encenação”, “um produtor de uma rede de motivos cênicos diversos⁴¹⁹”. Ora, se transpusermos esse raciocínio para o campo da dramaturgia e pensarmos na instância *leitor*, veremos que este último poderia perfeitamente ser visto como um operador do “fluxo errático” da pluralidade de sentidos que um determinado texto pode apresentar: ele seria um *leitor-performer*. Se um teatro afetado pela performance engendra um encenador performativo, seria o caso de, transferindo essa questão para a nossa reflexão, pensarmos talvez numa *leitura performativa*. Resta saber – pois efetivamente não temos essa resposta – o que exatamente esse tipo de leitura seria ou implicaria.

⁴¹⁸ Entretanto, e é bastante importante ressaltar, a presença mera e simples da repetição não confere performatividade a um texto podendo provocar justamente o efeito contrário.

⁴¹⁹ Antonio Araújo. “A encenação performativa” In: *Revista Sala Preta*. São Paulo, v.1, n.8, pp. 197-210, 2008, p.257

Esse percurso de leitura que *Brechas na Eternidade: Tempo e Repetição no teatro de Jean-Luc Lagarce* representa – ou seja, da trajetória de um dramaturgo francês, passando pelas relações entre repetição e performatividade e chegando, enfim, à análise da repetição em dois textos de seus textos – conduziu-me de volta a questões que eu⁴²⁰, na realidade, nunca abandonara e que também são responsáveis pela minha decisão de empreender esta pesquisa.

Aluno da graduação do curso de Letras, sempre me questioneei porque alguns textos, mesmo pertencendo ao chamado “cânone”, simplesmente não pareciam capazes de me mobilizar – o que o contato com textos teatrais modificou profundamente. A resposta que eu sempre me dera para isso era de que se tratava talvez de uma questão de “gosto”, mas incrivelmente, esse trabalho de mestrado possibilitou-me outra perspectiva acerca desse fato.

Para Paul Zumthor, todo texto poético é performativo – seja ele lido silenciosamente ou materializado verbalmente, pois nele sempre “percebemos a materialidade, o peso das palavras [...] e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos⁴²¹”. Esses textos são capazes de nos *afetar* (transformar em afeto), de afetar nosso corpo e estabelecer com aquele que ouve ou lê uma *relação corporal* – a partir de sua leitura ou de sua escuta. Vemos aí que a própria afirmação do crítico francês aponta para a necessidade de uma voz que enuncie esse texto ou de olhos que o percorram, permitindo-lhe efetivamente transformar-se em presença, isto é, *performar*.

Deslocando ligeiramente a afirmação de Zumthor e a ela acrescentando uma pequena nuance, poderíamos postular que, se por um lado é verdade que todo texto poético é performativo, por outro ele só o é *potencialmente*, pois depende de um corpo que lhe confira fisicalidade e o atualize.

Acrescendo-se a essa constatação o fato de que nem todo texto poético é capaz de “comover” aquele que o lê (fazer o leitor-espectador partilhar o mesmo instante,

⁴²⁰ Pediria ao leitor aqui que não visse essa mudança de sujeito discursivo na dissertação como uma incoerência ou desatenção. Na realidade, esse “eu” já me havia aparecido na “Apresentação”, pois eu havia concebido essa parte do trabalho como prolegômenos da discussão. Entretanto, na medida em que adentramos os capítulos e que ali estavam todos esses três anos e meio de pesquisa, somente um “nós” é que poderia estar ali; não um plural majestático, impessoal, no qual o autor se esconde para poder fazer afirmações, mas, justamente “eu”, que escrevo + “você”, que lê o que eu escrevo. Se é verdade que não estamos ambos na presença um do outro, o que poderia tornar essa dissertação altamente performática, fica expressa então a minha intenção de que ele possa repetir em você o mesmo prazer que eu tive ao redigi-lo.

⁴²¹ Paul Zumthor. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p.54.

estar ali – e o que acontecia comigo é a prova cabal disso), chegamos ao cerne de minha questão: se o que torna um texto efetivamente poético é “o encontro do indizivelmente *peçoal* com a obra⁴²²” (e isso desencadeia uma série de reações físicas em nós, inclusive) o que o torna realmente performativo é a *leitura* que se faz dele. Mas fato é que nem toda leitura de textos poéticos mostra-se performativa, sobretudo nos dias de hoje, num mundo em que a *informação* vai paulatinamente tomando o lugar da *experiência* (e ler um texto poético é uma grande experiência – não há dúvida).

A pressão (ou opressão) que sofremos pela multiplicação de informações e a facilidade com que temos acesso a elas, a profusão de textos e imagens que nos solicitam a cada instante (e-mails, SMS, sites, blogs, *microblogs*, jornais, revistas e toda uma infinidade de suportes e ferramentas que existem para “facilitar nossas vidas”) certamente interferem em nossa capacidade de assimilação de conteúdos e, por conseguinte, na forma que lemos – sejam textos literários ou de qualquer outra ordem.

Além disso, a burocratização que a leitura frequentemente vem sofrendo em contextos escolares – e até mesmo no âmbito universitário – faz com que muitas vezes não consigamos nos deixar afetar pelos textos poéticos: ela reduz toda a potencialidade de significações que eles apresentam a uma mera leitura repetitiva, vazia, *pro forma* – cuja finalidade não é outra senão obter o assentimento de um professor ou uma nota que lhe permitirá prosseguir numa determinada instituição educativa para, no fim, adquirir um diploma.

Eu comecei o primeiro capítulo citando um texto de Jean-Luc Lagarce que incitava (ou convidava, como preferirem) o público a “preservar os lugares da criação” e, a cada leitura que efetuo de novos textos deste autor, são novas nuances, sutilezas, relações que me aparecem. Acredito que tão cedo não terei condições de sair do Labirinto (provavelmente já tenha perdido o fio de Ariadne que me conduzira até ele) de palavras no qual, voluntária e felizmente, entrei.

Se Lagarce pretendia que *Nós devemos preservar os lugares da criação*, certamente o âmbito em que ele melhor fez isso foi o de seus textos. Mais do que apenas tentar repetir sua obra com as minhas palavras aqui, melhor talvez seja convidá-los a lê-lo diretamente, estar na *presença* de suas palavras:

⁴²² Paul Zumthor. *Performace, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007, p.52.

Nós devemos preservar os lugares da criação*

Nós devemos preservar os lugares da criação, os lugares do pensamento, os lugares do superficial, os lugares da invenção, daquilo que ainda não existe, os lugares da interrogação de ontem, os lugares do questionamento. Eles são nossa bela propriedade, nossas casas, de todos e de cada um. Os impressionantes edifícios da certeza definitiva, não nos fazem falta, paremos de construí-los. A comemoração também pode ser viva, a lembrança também pode ser alegre ou terrível. O passado não deve ser sempre murmurado ou caminhar com passos abafados. Nós temos o dever de fazer barulho. Nós devemos conservar no centro de nosso mundo o lugar de nossas incertezas, o lugar de nossa fragilidade, de nossas dificuldades em dizer e em falar. Nós devemos permanecer hesitantes e resistir assim, na hesitação, aos discursos violentos ou amáveis dos peremptórios profissionais, das lógicas economistas, os conselheiros-pagantes, utilitários imediatos, os hábeis e os espertos, nossos consensuais senhores.

Não podemos nos contentar com nossa boa ou má consciência diante da barbárie dos outros, a barbárie nós a temos em nós, ela só nos pede para devastar, para estourar o mais profundo de nosso espírito e fundir no Outro. Nós devemos ficar vigilantes diante do mundo, e ficar vigilante diante do mundo é ainda sermos vigilantes diante de nós mesmos. Nós devemos vigiar o mal e o ódio que nutrimos em segredo sem saber, sem querer saber, sem mesmo ousar imaginar, o ódio subterrâneo, silencioso, esperando sua hora para nos devorar e se servir de nós para devorar inocentes inimigos. Os lugares da Arte podem nos afastar do medo e no momento em que temos menos medo, somos menos maus.

Nós não devemos ser amnésicos, mas não ser amnésicos, não é a cada dia, cada noite, das oito as oito e meia, a hora de nossa prece e de nossos perdões coletivos. Não ser amnésicos, não é apenas olhar o passado se afastar lentamente de nós, nossa bela convalescença, não ser amnésico, é olhar de frente o dia de hoje, este dia, e olhar ainda amanhã, direto e reto, nada ver, evidentemente, não o pretender, parar de afirmar, mas andar mesmo assim, manter o olhar claro, o passo lento e ainda sorrir, pacificamente, por estarmos mal assegurados.

Uma sociedade, uma cidade, uma civilização que renuncia à Arte, que se afasta dela, em nome da covardia, a preguiça inconfessa, o recuo sobre si, que adormece sobre si mesma, que renuncia ao patrimônio de amanhã, ao patrimônio que está em devir para se contentar, na auto-satisfação beata, dos valores que ela acredita ter forjado para si e com os quais ela se contentou em

* Jean-Luc Lagarce. “Nous devons préserver les lieux de la création” In: *Du luxe et de l'impuissance et autres textes*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2004, p.19-22. Esse texto é um editorial redigido para o programa de espetáculos da temporada 1993-1994 do Théâtre Granit em Belfort (na França).

herdar, essa sociedade renuncia ao risco, ela se afasta da única verdade, ela esquece, de antemão, de construir um porvir par si, ela renuncia à sua força, à sua fala, ela não diz mais nada aos outros e a si própria.

Uma sociedade, uma cidade, uma civilização que renuncia à sua parte de imprevisto, à sua margem, aos seus atrasos, às suas hesitações, à sua desenvoltura, que não renuncia nunca, quer seja por um instante, a produzir sem refletir, uma sociedade que não sorri mais, que seja à pena, apesar da infelicidade e à aflição, de suas próprias inquietudes e de suas solidões, essa sociedade é uma sociedade que se contenta consigo mesma, que se entrega inteiramente à contemplação imóvel de sua mentirosa própria imagem. Ela nega seus erros, sua feiúra e seus fracassos, ela os esconde de si, ela se acha bela e perfeita, ela mente. E daí em diante, avara e mesquinha, a cabeça vazia, as economias de imaginação feitas, ela desaparece e se engole, ela destrói a parte do outro, que ela negue ou admita, ela se afoga e se reduz à sua própria lembrança, a idéia que ela faz de si própria. Ela é orgulhosa e triste, alimentada de sua ilusão, ela acredita em seu esplendor, sem continuação e sem descendência, sem futuro, sem história e sem espírito. Ela é magnífica, ela acredita nisso dado que ela diz e permanece a única a ouvir isso. Ela está morta [...].

O esforço que empreendemos na leitura desses dois textos teatrais do dramaturgo francês Jean-Luc Lagarce nasceu da desconfiança de que aquilo que é dado a ver neles precisava de outra forma de abordagem. Espero, aqui, ter proposto uma possibilidade de aproximação dessa poética tendo como ferramenta básica a repetição, que guiou esse estudo. Resta, ainda, saber que outros tipos de leitura estes – e tantos outros textos contemporâneos – requerem. E que seus leitores também se impliquem em transmitir para outros leitores suas experiências!

Felizmente aqui, como em todo trabalho interpretativo, nenhuma das conclusões ou suposições que levantei esgota as possibilidades de leitura das obras sobre as quais me debrucei, o que vai, certamente, levar este autor a repetir infinitamente (como Prometeu, mas muito mais feliz) seu trabalho. Nada poderia ser mais gratificante: uma *historia de amor* que não tem fim

(...).

ANEXOS: “Dizer quase a mesma coisa”



Dizer *quase* a mesma coisa

Toda tradução traz consigo um ímpeto de repetição: repetir numa língua o que se viu ou ouviu em outra. E assim como toda repetição não existe na realidade, mas apenas como conceito, é possível que o problema de todo tradutor esteja aí, na impossibilidade de repetir algo de um sistema para outro. O que não nos impede, contudo, de continuar tentando – e repetindo.

Umberto Eco, em *Dire presque la même chose (Expériences de traduction)* traz à tona problemas com que todo aquele que se embrenha na área de tradução – seja profissional ou amadoramente – depara-se mais cedo ou mais tarde: o de dizer a mesma coisa em outro recorte da realidade, com outras referências – ou seja, em outra língua. Como o autor italiano percebe que dizer o mesmo num outro sistema linguístico é praticamente impossível, então ele afirma tentar dizer *quase* a mesma coisa, o que também não implica uma série de questões e problemas, que ele mesmo explicita, aliás:

[...] tentar compreender como, sabendo que não se diz nunca a mesma coisa, poderíamos dizer *quase* a mesma coisa. Nesse patamar, o que causa problema não é a ideia de *mesma* coisa, nem a de coisa, mas é precisamente a ideia de *quase*⁴²³.

Aqui certamente não se tentou dizer o mesmo, mas houve um esforço sincero em se dizer *quase o mesmo*. Se por um lado francês e português são línguas oriundas do latim e apresentam sistemas verbais análogos, por outro (e, sobretudo, num texto repetitivo como o de Jean-Luc Lagarce), a decisão de manter sujeitos dos verbos (que o português normalmente apaga e o francês especifica – e, às vezes, o próprio Lagarce também apaga!), de repetir certos pronomes demonstrativos, entre outros detalhes, foi feita a partir dos estudos da própria repetição na obra do autor. Parecia um pouco descabido observar toda uma profusão de repetições no texto de origem e apagá-las no texto traduzido.

Enfim, a mesma dificuldade que Eco colocara ao tentar entender o que é esse quase, foi a minha também. Confesso que pensei seriamente em retirar as duas traduções da dissertação e trabalhar deixar aqui apenas os originais – posto que para o tradutor é sempre uma frustração, uma sensação de que algo falta que fica, e são frequentemente

⁴²³ Umberto Eco. *Dire presque la même chose*. Paris : Grasset, 2003, pp.08-09. “[...] tenter de comprendre comment, tout en sachant qu’on ne dit jamais la même chose, on peut dire *presque* la même chose. À ce stade, ce qui fait problème, ce n’est pas tant l’idée de la *même* chose, ni celle de la *même chose*, mais bien l’idée de ce *presque* [...]”.

todas as falhas que nos vêm aos olhos a cada releitura. Sem nos estendermos mais, a seguir você encontrará os originais das duas peças que compuseram o *corpus* de análise deste trabalho, assim como as traduções dos dois.

Cartago, mais uma vez

Carthage, encore

Cette pièce a été publiée pour la première fois en 1979, sous forme de tapuscrit (n° 9/10) par Théâtre Ouvert (Paris).

Cette pièce a été enregistrée par France Culture en 1979.

PERSONNAGES

LA RADIO
LA PREMIÈRE FEMME
LA DEUXIÈME FEMME
LE PREMIER HOMME
LE DEUXIÈME HOMME

Le début de la Lettre à Élise

LA RADIO. – ... et de plus, il fait beau. Ailleurs, l'herbe n'est pas plus verte, le ciel n'est pas plus bleu. Dans les champs de plastique, courent sans fin des enfants ivres de bonheur condensé et obligatoire, qui foulent de leurs pieds agiles les romantiques fleurs artificielles. Et sur la fantastique et merveilleuse route de béton, arrive à grands pas la jeunesse pure de demain.

Et de plus, il fait beau...

... et poursuivis par le souvenir triste d'un monde qu'ils ne cessent de regretter, les ennemis véritables de la Patrie et du Bonheur continuent à glapir les slogans litanaires et monotones de leurs revendications stupides. Mais la force vivante et sublime des espoirs communs fait naître sur les visages de l'homme le sourire heureux de la Foi.

Le mieux est toujours pour demain, mais demain n'est plus si loin.

Demain c'est pour bientôt.

Et de plus, il fait beau...

... et par un travail laborieux mais bénéfique, chacun doit se sentir fortement soutenu par un effort général. Les véritables amis de la Patrie et du Bonheur total se doivent de comprendre que la nécessité n'est pas dans la recherche de la félicité individuelle, mais dans l'accomplissement profond du destin général et superbe. Nul ne peut se contenter du souvenir d'un monde défait ou de l'espoir ridicule d'un hypothétique monde meilleur. Ailleurs, l'herbe n'est pas plus verte. Ailleurs, comme partout, l'herbe n'est plus qu'un mot. Et de plus, sans effort supplémentaire, il fait beau.

LA PREMIÈRE FEMME. – ... et quand nous voudrions, nous irons à la mer.

LA DEUXIÈME FEMME. – ... En effet, ce doit être si joli, la mer en automne, au printemps, en été, en hiver.

LA PREMIÈRE FEMME. – ... et sur les cartes postales qu'on distribue, on voit du sable blond nullement synthétique et des restes frugaux de pique-niques dominicaux abandonnés. Et partout des enfants et des ballons qui jouent

Cartago, mais uma vez

Esta peça foi publicada pela primeira vez em 1979 em cópia datilografada (n° 9/10) pelo Théâtre Ouvert (Paris)

Esta peça foi gravada pela rádio France Culture em 1979.

PERSONAGENS

O RÁDIO
A PRIMEIRA MULHER
A SEGUNDA MULHER
O PRIMEIRO HOMEM
O SEGUNDO HOMEM

O início de Für Elise

A RADIO – ... e, além disso, o tempo está bom. Lá fora, a grama não está mais verde, o céu não está mais azul. Nos campos de plástico, correm sem parar crianças ébrias de felicidade condensada e obrigatória que pisoteiam com seus pés ágeis as românticas flores artificiais. E sobre a fantástica e maravilhosa estrada de concreto, chega, a passos longos, a juventude pura de amanhã.

E, além disso, o tempo está bom...

... e perseguidos pela lembrança triste de um mundo o qual não param de lamentar, os inimigos verdadeiros da Pátria e da Felicidade continuam a ganir os slogans suplicantes e monótonos de suas reivindicações estúpidas. Mas a força viva e sublime das esperanças comuns faz nascer nos rostos do homem o sorriso feliz da Fé.

O melhor está sempre no amanhã, mas o amanhã não está mais tão longe.

O amanhã é para logo em breve.

E, além disso, o tempo está bom...

... e por um trabalho laborioso, mas benéfico, cada um deve sentir-se fortemente amparado por um esforço geral. Os verdadeiros amigos da Pátria e da Felicidade total devem compreender que a necessidade não está na busca da felicidade individual, mas na concretização profunda do destino geral e esplêndido. Ninguém pode se contentar com a lembrança de um mundo desfeito ou com a esperança ridícula de um hipotético mundo melhor. Em outros lugares, a grama não está mais verde. Em outros lugares, como em todo lugar, a grama é só uma palavra.

E, além disso, sem esforço suplementar, o tempo está bom.

A PRIMEIRA MULHER. – ... e quando quisermos, iremos ao mar.

A SEGUNDA MULHER. – ... De fato, deve ser bonito, o mar, no outono, na primavera, no verão, no inverno.

A PRIMEIRA MULHER. – ... e nos cartões postais que distribuem, vemos areia clarinha, nem um pouco sintética, e restos frugais de piqueniques dominicais abandonados. E em toda parte, crianças e bolas que brincam juntos.

ensemble.

LA DEUXIÈME FEMME. – ... et nous prendrons le train, l'avion peut-être. Et nous irons vite, très vite, à perdre ce qu'il nous reste d'haleine, vers la mer qui doit être si jolie en automne, au printemps, en été, en hiver.

LA PREMIÈRE FEMME. – ... Ce ne doit plus être si loin, la mer qui sent bon et qui bouge.

LA DEUXIÈME FEMME. – ... sur les photos d'actualités, on voit des gens qui courent. Oui, oui, qui courent, et même qui sautillent et qui sautonnent. Et des enfants qui jouent au ballon, qui jouent à tout ce qu'on peut imaginer. Des enfants avec des mèches de cheveux dans les yeux.

LA PREMIÈRE FEMME. – ... ce doit être si joli les mèches de cheveux dans les visages des enfants qui courent gratuitement, pour rien, avec le vent dans le dos.

LA RADIO. – ... et partout, et toujours, les oiseaux mécaniques rapportent à tire-d'aile le message tant attendu des beaux jours futurs programmés. Aux dernières nouvelles, le printemps, le temps merveilleux du dégel, n'est plus si loin. L'attente sera courte et, dans un proche avenir, s'épanouiront une nouvelle fois les bouquets splendides des fleurs artificielles plastifiées, pour le meilleur et pour le pire. Et déjà, tel un signe prémonitoire d'un lendemain qui chantonne, il fait beau...

... avec un peu de bonne volonté, on peut entendre le doux murmure d'un vent chaud dans la cime des peupliers qui ne demandent qu'à plier. Encore un peu de patience et chacun aura enfin droit à la récompense qu'il mérite.

LA PREMIÈRE FEMME. – ... et nous irons à la mer, avec des habits de vacances, pleins de couleurs et de fleurs peintes.

LA DEUXIÈME FEMME. – ... et nous achèterons des vieilles robes en éponge qui sont très longues et qui nous vont si bien.

LA PREMIÈRE FEMME. – ... et avant de partir, j'achèterai un ballon, sait-on jamais.

LA DEUXIÈME FEMME. – C'est vrai, on ne sait jamais.

Un temps.

LA PREMIÈRE FEMME. – et pourtant, on dit que la mer, elle aussi, est recouverte d'un flot sirupeux et collant.

LA DEUXIÈME FEMME. – ... comme chaque fois, le flot sirupeux et collant arrivera avant nous.

LA PREMIÈRE FEMME. – Le souvenir lointain des enfants gratuits et de leur course sans but continuera pourtant à y laisser des traces de pas agiles.

LA DEUXIÈME FEMME. – ... et qu'est-ce que ça peut

A SEGUNDA MULHER. – ... e nós tomaremos o trem, o avião, talvez. E iremos rápido, muito rápido, quase perdendo o que nos resta de fôlego, rumo ao mar que deve ser muito bonito no outono, na primavera, no verão, no inverno.

A PRIMEIRA MULHER. – ... Não deve mais ser tão longe, o mar que cheira bem e que se agita.

A SEGUNDA MULHER. – ... nas fotos de atualidades, vemos pessoas que correm. É, isso, que correm e que até mesmo saltitam e que salteiam. E crianças que jogam bola, que brincam de tudo o que se pode imaginar. Crianças com mechas de cabelos nos olhos.

A PRIMEIRA MULHER. – ... deve ser tão bonito, as mechas de cabelos nos rostos das crianças que correm gratuitamente, por nada, com o vento nas costas.

O RÁDIO. – ... e por toda parte, e sempre, os pássaros mecânicos anunciam num bater de asas, a mensagem tão esperada, dos belos dias futuros programados. Nas últimas notícias, a primavera, tempo maravilhoso do degelo, não está mais tão longe. A espera será curta e, num futuro próximo, desabrocharão novamente os buquês esplêndidos das flores artificiais plastificadas, para o melhor e para o pior. E desde já, como um sinal premonitório de um amanhã que cantarola, o tempo está bom...

... com um pouco de boa vontade, pode-se ouvir o doce murmúrio de um vento quente na copa dos álamos que só desejam se dobrar. Um pouco mais de paciência e cada um terá, enfim, direito à recompensa que merece.

A PRIMEIRA MULHER. – ... e iremos ao mar, com os trajés de férias, cheios de cores e flores pintadas.

A SEGUNDA MULHER. – ... e compraremos velhas saídas de banho que são bem longos e que ficam tão bem em nós.

A PRIMEIRA MULHER. – ... e antes de sair, comprarei uma bola, nunca se sabe.

A SEGUNDA MULHER. – É verdade, nunca se sabe.

Um tempo.

A PRIMEIRA MULHER. – ... e no entanto, dizem que o mar também é recoberto por uma onda viscosa e grudenta.

A SEGUNDA MULHER. – ... como sempre, a onda viscosa e grudenta chegará antes de nós.

A PRIMEIRA MULHER. – A lembrança longínqua das crianças gratuitas e de sua corrida sem propósito continuará, porém, a deixar marcas de passos ágeis ali.

A SEGUNDA MULHER. – ... e de que adianta, nós iremos

faire, nous irons à la campagne. Les avions, les trains, et même les vélos avec un peu d'espoir et beaucoup de volonté, peuvent aller également à la campagne, en automne, au printemps, en été, en hiver.

LE PREMIER HOMME.– ... et dans les yeux de cette femme–là, il devait y avoir ce qu'on appelle un signe. Elle regardait au loin, enfin, vers le mur sombre et sans un geste, absolument sans un geste, elle s'est retournée et, en levant le bras, elle a dit : « C'est définitivement fini, il n'y a plus d'autobus ... »

LE DEUXIÈME HOMME. – ... ce devait être très beau.

LE PREMIER HOMME.– ... C'était très beau.

LE DEUXIÈME HOMME. – ... et elle est partie.

LE PREMIER HOMME.– Et les autres sont restés à attendre cet autobus qui ne venait pas et qui ne viendra jamais.

LE DEUXIÈME HOMME. Ils auraient dû la suivre.

LE PREMIER HOMME.– Oui, nous aurions dû la suivre, mais il y avait l'autobus. On ne pouvait pas être définitivement certain qu'il ne viendrait pas, et personne ne voulait laisser sa place dans la file.

LE DEUXIÈME HOMME. – ... et les gens attendaient et il ne venait pas. Et les gens commençaient à comprendre qu'il ne viendrait jamais. Et ceux–là le disaient à ceux qui ne voulaient pas le savoir. Et pendant des jours et des jours et des matinées sans sommeil, ils sont restés là, et ceux qui voulaient convaincre les autres restaient aussi, parce que personne, absolument personne ne voulait laisser sa place dans la file.

LA PREMIÈRE FEMME. – ... et à partir de ce jour–là, les trains se sont arrêtés, et les avions, et les vélos, et le chauffage et les ascenseurs. Et pourtant, rien, strictement rien n'a changé. Et personne ne bougeait, parce qu'on disait que peut-être un jour...

LE DEUXIÈME HOMME. – ... et l'autobus n'est jamais venu. Et pourtant, il y a encore des gens qui l'attendent.

LA PREMIÈRE FEMME. – ... j'ai préparé les valises.

LE PREMIER HOMME.– Vous n'auriez peut-être pas dû.

LA DEUXIÈME FEMME. – Pourquoi ?

LA PREMIÈRE FEMME. – Parce que c'est, à mon avis, du temps perdu.

LE PREMIER HOMME.– Et je suis sûr qu'elle a glissé un ballon au fond de sa valise.

LE DEUXIÈME HOMME. – Un ballon multicolore, pour jouer.

ao campo. Os aviões, os trens e mesmo as bicicletas, com um pouco de esperança e muita vontade, também podem ir ao campo, no outono, na primavera, no verão, no inverno.

O PRIMEIRO HOMEM. – ... e nos olhos dessa mulher, ali, devia ter o que se chama de sinal. Ela estava olhando para longe, enfim, para a parede escura e sem um gesto, sem um gesto sequer, ela se voltou e, levantando o braço, disse: “Está definitivamente acabado, não tem mais ônibus...”

O SEGUNDO HOMEM. – ... devia ser muito bonito.

O PRIMEIRO HOMEM. – ... Era muito bonito.

O SEGUNDO HOMEM. – ... e ela foi embora.

O PRIMEIRO HOMEM. – E os outros ficaram esperando esse ônibus que não vinha e que não virá nunca.

O SEGUNDO HOMEM. – Eles deveriam ter seguido ela.

O PRIMEIRO HOMEM. – É, deveríamos ter seguido ela, mas tinha o ônibus. Não podíamos ter certeza absoluta de que ele não viria, e ninguém queria deixar seu lugar na fila.

O SEGUNDO HOMEM. – ... e as pessoas esperavam e ele não vinha. E as pessoas começavam a compreender que ele não viria nunca. E elas diziam isso para aquelas que não queriam saber disso. E durante dias e dias, e manhãs sem sono, elas ficavam ali, e aquelas que queriam convencer os outros ficavam também, porque ninguém, absolutamente ninguém queria deixar seu lugar na fila.

A PRIMEIRA MULHER. – ... e a partir daquele dia, os trens pararam e os aviões e as bicicletas e o aquecimento e os elevadores. E, no entanto, nada, estritamente nada mudou. E ninguém se mexia, porque se dizia que talvez um dia...

O SEGUNDO HOMEM. – ... e o ônibus nunca veio. E, no entanto, ainda há pessoas esperando por ele.

A SEGUNDA MULHER. – ... preparei as malas.

A PRIMEIRA MULHER. – Talvez não devesse ter preparado.

A SEGUNDA MULHER. – Por quê?

A PRIMEIRA MULHER. – Porque é, na minha opinião, tempo perdido.

O PRIMEIRO HOMEM. – E tenho certeza que ela enfiou uma bola no fundo da mala.

O SEGUNDO HOMEM. – Uma bola multicolorida, para brincar.

LE PREMIER HOMME.– Avec un petit trou et une valve pour le gonfler et le dégonfler à loisir.

LA PREMIÈRE FEMME. – Avec le ballon, elle a pris des robes de soleil et peut-être même des espadrilles.

LE DEUXIÈME HOMME. – Et elle prendra le train, peut-être...

LE PREMIER HOMME.– Ou peut-être l'avion qui va si vite, à perdre haleine.

LA DEUXIÈME FEMME. – ... j'ai préparé les valises et nous partirons à la mer très bientôt.

LE PREMIER HOMME.– La mer qui est couverte d'un flot sirupeux et coagulant, et qui pue tant.

LE DEUXIÈME HOMME. – Quelles jolies vacances elle va passer !

LE PREMIER HOMME.– Quelles jolies vacances ils vont passer!

LA DEUXIÈME FEMME. – ... j'ai préparé les valises et nous partirons à la mer très bientôt, avant bien sûr que la brèche ne se soit totalement refermée .

Un temps.

... j'ai préparé les valises, et nous partirons à la mer. J'emmènerai, en effet, un ballon multicolore pour jouer sur la plage, et avec l'avion, le train ou le vélo, nous y serons très vite, et nous mangerons des moules et de la salade verte.

LE PREMIER HOMME.– La brèche est fermée ?

LA DEUXIÈME FEMME. – – J'ai préparé les valises, et même une malle. Avec le ballon, nous jouerons à perdre haleine. Et nous courrons, encore et encore, et encore encore, après le vent, parce qu'au bord de la mer, il y a du vent, on le voit bien sur les photos d'actualités ...

LA PREMIÈRE FEMME. – Pourquoi avez-vous dit que la brèche était fermée ?

LA DEUXIÈME FEMME. – Je n'ai pas dit que la brèche était fermée, j'ai dit qu'elle se refermait.

LA PREMIÈRE FEMME. – Qu'elle se refermait ?

LA DEUXIÈME FEMME. – Oh ! tout doucement, doucement. Il y en a encore bien pour jusqu'à ce soir.

LA PREMIÈRE FEMME. – Mais pourquoi ?

LA DEUXIÈME FEMME. – Est-ce que je sais, moi ? Peut-être parce que c'est du sable, et que le sable glisse, à cause des vibrations.... j'ai préparé les valises, et nous partirons

O PRIMEIRO HOMEM. – Com um furinho e uma válvula para encher e esvaziar sem se apressar.

A PRIMEIRA MULHER. – Junto com a bola, ela pegou também vestidos de verão e talvez até mesmo alpargatas.

O SEGUNDO HOMEM. – Ela tomará o trem, talvez...

O PRIMEIRO HOMEM. – Ou talvez o avião que vai tão rápido, a perder o fôlego.

A SEGUNDA MULHER. – ... preparei as malas e nós vamos embora rumo ao mar muito em breve.

A PRIMEIRA MULHER. – O mar que é coberto por uma onda viscosa e coagulante, e que fede tanto.

O SEGUNDO HOMEM. – Que belas férias ela vai passar!

O PRIMEIRO HOMEM. – Que belas férias eles vão passar!

A SEGUNDA MULHER. – ... preparei as malas e vamos embora rumo ao mar muito em breve, antes, claro, que a brecha não tenha se fechar totalmente de novo.

Um tempo.

... preparei as malas, e nós vamos embora rumo ao mar. Levarei, na verdade, uma bola multicolorida para brincar na praia, e com o avião, o trem ou a bicicleta, nós chegaremos lá bem rápido, e comeremos mexilhões e salada verde.

O PRIMEIRO HOMEM. – A brecha está fechada?

A SEGUNDA MULHER. – Preparei as bagagens, e uma mala, inclusive. Com a bola, brincaremos até perder o fôlego. E correremos ainda, e de novo e de novo de novo, atrás do vento, porque na beira do mar tem vento, a gente vê isso nas fotos de atualidades, claro...

A PRIMEIRA MULHER. – Por que a senhora disse que a brecha estava fechada?

A SEGUNDA MULHER. – Eu não disse que a brecha estava fechada, eu disse que ela estava se fechando de novo.

A PRIMEIRA MULHER. – Que ela estava se fechando?

A SEGUNDA MULHER. – Oh! devagarinho, devagarinho. Ainda há bastante para até essa noite.

A PRIMEIRA MULHER. – Mas por quê?

A SEGUNDA MULHER. – Lá sei eu? Talvez porque seja areia e a areia desliza, por causa das vibrações... preparei as malas e nós vamos embora em breve.

bientôt...

LE PREMIER HOMME.– Vous ne partirez jamais. Il faut empêcher la brèche...

La Deuxième Femme. – Vous n’empêcherez jamais rien, pas même une brèche de se refermer. Surtout pas une brèche de se refermer.

LE PREMIER HOMME.– Mais si tout le monde s’y mettait...

LA DEUXIÈME FEMME. – Ah oui, si tout le monde, tous les quatre, nous nous y mettions.

LA PREMIÈRE FEMME. – On empêcherait le sable de glisser.

LA DEUXIÈME FEMME. – Et nous empêcherions aussi l’eau de s’infiltrer, et l’herbe, le peu de cette herbe qui nous reste à jaunir, de pourrir ? Tous ensemble, nous quatre ?

LA RADIO. – ... et voici le temps béni... le temps béni, où tout va beaucoup mieux. Bien sûr, une hirondelle mécanique ne fait pas le printemps, mais sur la voie immense et superbe de goudron, on peut deviner la poussée imperceptible d’une fleur de coquelicot qui grignote de l’intérieur l’épaisse carapace.

Bientôt, elle sortira et s’épanouira à la lumière divine des couveuses végétales électriques. Et de cette naissance inespérée et pourtant tant attendue, s’envolera vers les sommets célestes et vers les regards captivés le message de joie, que chacun est en droit d’exiger.

... perdu par les regrets insipides d’un temps ou absurdement la multitude des brins de gazon aurait pu être un facteur de félicité, le véritable ennemi du peuple semble se moquer des espoirs du peuple. Il a tort et se nuit en voulant à tout prix repandre le bruit infâme de catastrophes monstrueuses mais fort heureusement impossibles et impensables .

... si la destruction temporaire d’une partie minime de notre existence laisse malheureusement encore quelques traces dans les esprits et sur les ruines, personne ne doit oublier l’ordre de croire envers et contre tout au renouveau immuable. Jamais ne doit pouvoir voler le ridicule voutour de la haine et du désespoir sur les restes pitoyables mais fiers de notre passe bien-aimé. De plus en plus, et jusqu’à ce que Bonheur s’ensuive, il fait beau sur les vestiges de pierre, et dans les cœurs d’enthousiasme...

LA DEUXIÈME FEMME. – ... et bien sûr, je n’ai pas sommeil.

LE PREMIER HOMME.– Personne n’a sommeil.

LA PREMIÈRE FEMME. – Je ne vois donc pas l’intérêt d’en parler sans cesse.

LA DEUXIÈME FEMME. – Il faut bien parler.

O PRIMEIRO HOMEM. – A senhora nunca irá embora. É preciso impedir a brecha...

A SEGUNDA MULHER. – Vocês nunca impedirão nada, nem mesmo uma brecha de se fechar de novo. Sobretudo uma brecha de se fechar de novo.

O PRIMEIRO HOMEM. – Mas, se todo mundo se dispuser...

A SEGUNDA MULHER. – Ah é, se todo mundo, todos os quatro, se todos nós nos dispuséssemos.

A PRIMEIRA MULHER. – A gente impediria a areia de deslizar.

A SEGUNDA MULHER. – E nós impediríamos também a água de se infiltrar, e a grama, o pouco de grama que nos resta para amarelar, de apodrecer? Todos juntos, nós quatro?

O RÁDIO. – ... e eis o tempo bendito... o tempo bendito em que tudo vai muito melhor. Certamente, uma andorinha mecânica não faz verão, mas no caminho imenso e esplêndido de piche, podemos adivinhar o desabrochar imperceptível de uma flor de papoula que de dentro mordisca a espessa carapaça.

Em breve, ela sairá e desabrochará à luz divina das incubadoras vegetais elétricas. E desse nascimento inesperado e, entretanto, tão esperado, subirá para as cúpulas celestes e para os olhares cativados a mensagem de alegria, que cada um tem direito de exigir.

... perdido pelos arrependimentos insípidos de um tempo em que absurdamente a multidão de ramos de gramado poderia ter sido um fator de felicidade, o verdadeiro inimigo do povo parece caçoar das esperanças do povo. Ele se engana e se prejudica querendo a qualquer preço propagar o barulho infame de catástrofes monstruosas, mas bem felizmente impossíveis e impensáveis.

... se a destruição temporária de uma parte mínima de nossa existência ainda deixa infelizmente alguns rastros nos espíritos e nas ruínas, ninguém deve esquecer a ordem de acreditar em e contra toda renovação imutável. O ridículo abutre do ódio e do desespero nunca deve poder voar sobre os restos piedosos, mas orgulhosos de nosso passado bem-amado. Cada vez mais, e até que a Felicidade se suceda, o tempo está bom sobre os vestígios de pedra, e nos corações entusiasmados...

A SEGUNDA MULHER. – ... e, evidentemente, eu não estou com sono.

O PRIMEIRO HOMEM. – Ninguém está com sono.

A PRIMEIRA MULHER. – Não vejo, então, qual o interesse em ficar falando disso sem parar.

A SEGUNDA MULHER. – É preciso falar.

A PRIMEIRA MULHER. – “É preciso, é preciso”,

LA PREMIÈRE FEMME. – « Il faut, il faut », c'est votre mot décidément !

LE DEUXIEME HOMME. – Elle a raison, il faut bien en parler.

LE PREMIER HOMME.– Il vaudrait mieux voir si nous pouvons empêcher la brèche de se refermer.

LE DEUXIEME HOMME. – Personne ne peut s'y mettre.

LA PREMIÈRE FEMME. – Mais si, moi, je veux bien !

LA DEUXIÈME FEMME. – La brèche ! Elle est bien trop haute pour nous. Vous nous voyez, les uns au-dessus des autres, en train d'essayer d'atteindre ce trou ridicule, tout en haut de la cathédrale, mais bien trop haute, comme toutes les cathédrales.

Un temps.

... Et puis si l'on essayait, avec un peu d'espoir et beaucoup de bonne volonté, comme dit... Qui serait en bas et qui serait en haut ? Pour ma part, je veux bien être en haut, naturellement, comme chacun d'entre vous. Qui veut être en bas, et porter les autres sur ses épaules fatigués et prendre le risque de voir le dernier sortir et ne plus jamais revenir ?

LA PREMIÈRE FEMME. – Il n'est pas question de sortir, il faut simplement empêcher le sable d'entrer.

LA DEUXIÈME FEMME. – Mais naturellement, j'avais bien compris. Vous, en supposant que vous soyez tout en haut de cet édifice ridicule et trop haut, je le répète, vous n'auriez qu'un désir: empêcher le sable d'entrer, et cela terminé, parce que naturellement vous réussiriez, vous recendriez le sourire aux lèvres. Mais bien sûr. Mais, moi, là-haut, vous m'y laisseriez monter ?

LE PREMIER HOMME.– Mais nous avons intérêt à essayer d'empêcher ce sable ...

LA DEUXIÈME FEMME. – Pourquoi ?

LE PREMIER HOMME.– Mais, parce que quand cette brèche sera fermée, il n'y aura plus aucune sortie possible...

LA DEUXIÈME FEMME. – Parce que c'est une sortie ? Non, ce n'est pas une sortie, c'est un trou dans le plafond de la cathédrale, un trou dans la tête, une obsession. Sommes-nous bien sûrs qu'il existe ce trou ? Et si c'était un petit reflet humoristique qui nous fait de l'œil ?

LA PREMIÈRE FEMME. – Mais taisez-vous, c'est une sortie !

LE PREMIER HOMME. – C'est « la » sortie !

LA DEUXIÈME FEMME. – Une sortie vers quoi? Une sortie vers l'autoroute qui vibre, ou peut-être vers la mer, vers la

definitivement essa é a sua frase.

O SEGUNDO HOMEM. – Ela tem razão, é preciso falar disso.

O PRIMEIRO HOMEM. – Valeria mais à pena ver se nós podemos impedir a brecha de voltar a se fechar.

O SEGUNDO HOMEM. – Ninguém pode se dispor.

A PRIMEIRA MULHER. – Mas, eu quero, sim!

A SEGUNDA MULHER. – A brecha! Ela é alta demais para a gente. A senhora nos vê, uns em cima dos outros, tentando alcançar esse buraco ridículo, lá no alto da catedral, mas bem mais alta, assim como todas as catedrais.

Um tempo.

... E depois, se a gente tentasse, com um pouco de esperança e muita boa vontade, como diz... Quem ficaria embaixo e quem ficaria em cima? Por mim, quero bem ficar em cima, naturalmente, assim como cada um de vocês. Quem quer ficar embaixo e carregar os outros nos ombros cansados e correr o risco de ver o último sair e nunca mais voltar?

A PRIMEIRA MULHER. – Não se trata de sair, é preciso simplesmente impedir a areia de entrar.

A SEGUNDA MULHER. – Mas naturalmente, eu tinha entendido bem. Vocês, supondo que vocês estejam no alto deste edifício ridículo e muito alto, repito, vocês só teriam um desejo: impedir a areia de entrar, e terminado isso, porque naturalmente vocês conseguiriam, desceriam com um sorriso nos lábios. Mas claro. Mas eu, lá em cima, vocês me deixariam subir ali?

O PRIMEIRO HOMEM. – Mas nós temos interesse em tentar impedir essa areia...

A SEGUNDA MULHER. – Por quê?

O PRIMEIRO HOMEM. – Mas porque quando essa brecha estiver fechada, não haverá mais nenhuma saída possível...

A SEGUNDA MULHER. – Porque é uma saída? Não, isso não é uma saída, é um buraco no teto da catedral, um buraco na cabeça, uma obsessão. Nós estamos certos de que esse buraco existe? E se fosse um pequeno truque ótico que as vistas nos fazem?

A PRIMEIRA MULHER. – A senhora se cale, é uma saída!

O PRIMEIRO HOMEM. – É “a” saída!

A SEGUNDA MULHER. – Uma saída para o quê? Uma saída para uma estrada que vibra ou talvez para o mar, para o campo, para o que quer que seja. Uma saída para uma outra

campagne, vers n'importe quoi. Une sortie vers une autre cathédrale, à peine plus haute, à peine plus jolie, avec un trou, une sortie dans le plafond, dans la tête...

LA PREMIÈRE FEMME. – Taisez-vous. Là-haut, il y a du soleil, il y a du vent, des enfants avec des mèches de cheveux...

LA DEUXIÈME FEMME. – Vous avez raison, il est temps déjà de préparer les valises et les malles. Nous plierons soigneusement nos robes en éponge, et des shorts et des chapeaux et des lunettes et des espadrilles peut-être, c'est encore la mode. Et aussi des paniers en osier avec des pique-niques, avec du riz, avec du thon, avec des cerises, et des fleurs de marguerites dans les cheveux.

LA PREMIÈRE FEMME. – Nous changerons tout sur les velos et nous pédalerons à perdre haleine vers la mer qui ne doit plus être si loin. Et nous aurons les joues roses du grand air, et sans arrêt nous rirons à nous raconter des histoires du bon vieux temps...

LA DEUXIÈME FEMME. – ... et nous aurons pour toujours une route avec de l'herbe au milieu, jusqu'à la mer, et même plus loin, nous pédalerons gratuitement pour rien.

LA PREMIER HOMME. – ... nous porterons des pantalons de toile claire, et des chapeaux de paille et des bretelles.

LA PREMIÈRE FEMME. – Et dans le fond d'une valise, entre deux robes en éponge, j'é mettrai un ballon multicolore, et nous pourrions courir.

LE DEUXIEME HOMME. – ... et un matin, nous ferons l'amour.

Un temps.

LA DEUXIÈME FEMME. – En haut de la cathédrale, il y a du sable qui coule comme dans un sablier.

LA PREMIÈRE FEMME. – C'est votre faute.

LA DEUXIÈME FEMME. – Parce que je vous l'ai dit ? Nous étions bien partis pour nous en passer de ce trou. Nous aurions pu le voir encore pas mal de temps, le temps d'en découvrir un autre, un peu plus haut, un peu moins visible peut-être mais sans aucun risque de le voir disparaître sous le sable.

LE DEUXIEME HOMME. – ... et puis ailleurs, pas si loin pourtant, il y aura des musées et des temples et nous serons à nouveau au fond, pas assez nombreux pour monter et pas assez courageux pour redescendre.

LE PREMIER HOMME. – ... et de toute façon, moi je m'en fiche.

LA PREMIÈRE FEMME. – C'est une solution. Et puis de

catedral, dificilmente mais alta, dificilmente mais bonita, com um buraco, uma saída no teto, na cabeça...

A PRIMEIRA MULHER. – A senhora se cale. Lá em cima tem sol, tem vento, crianças com mechas de cabelo...

A SEGUNDA MULHER. – Você tem razão, já é hora de preparar as bagagens e as malas. Nós dobraremos cuidadosamente nossas saídas de banho, e shorts e chapéus e óculos e alpargatas talvez, ainda está na moda. E também cestos de vime com piqueniques, com arroz, com atum, com cerejas e margaridas nos cabelos...

A PRIMEIRA MULHER. – Carregaremos tudo nas bicicletas e pedalaremos, até perder o fôlego, rumo ao mar, que não deve ser tão longe. E ficaremos com as maçãs do rosto rosadas ao ar livre e riremos sem parar ao contar histórias dos bons velhos tempos...

A SEGUNDA MULHER. - ... e teremos uma estrada com grama no meio para sempre, e pedalaremos gratuitamente, por nada, até o mar, e mesmo mais longe.

O PRIMEIRO HOMEM. - ... vestiremos calças de tela clara, e chapéus de palha e suspensórios.

A PRIMEIRA MULHER. – E no fundo de uma bagagem, entre duas saídas de banho, eu colocarei uma bola multicolorida, e poderemos correr.

O SEGUNDO HOMEM. - ... e numa manhã, faremos amor.

Um tempo.

A SEGUNDA MULHER. – No alto da catedral, tem areia que corre como numa ampolheta.

O PRIMEIRO HOMEM. – É culpa sua.

A SEGUNDA MULHER. – Porque eu falei isso para vocês? Foi um bom começo para nos abstermos desse buraco. Ainda poderíamos tê-lo visto por bastante tempo, o tempo de descobrir um outro, um pouco mais alto, um pouco menos visível talvez, mas sem nenhum risco de vê-lo desaparecer sob a areia.

O SEGUNDO HOMEM. – ... e além disso, depois, não muito longe, entretanto, haverá museus e templos e nós estaremos novamente no fundo, nem suficientemente numerosos para subir e nem muito corajosos para descer de novo.

O PRIMEIRO HOMEM. - ... e de qualquer forma, não estou nem aí.

A PRIMEIRA MULHER. – É uma solução. É depois, de toda forma, como você disse, nós não podemos fazer algo muito diferente.

toute façon, comme vous dites, nous ne pouvons pas faire grand-chose d'autre.

LA DEUXIÈME FEMME. – Je rêve pourtant d'une nuit où je pourrais dormir.

LE DEUXIÈME HOMME. – Moi aussi, une nuit sans rêve, sans dame noire et sans chauve-souris.

LA DEUXIÈME FEMME. – J'ai préparé les valises et les malles, les robes en éponge. Le ballon, naturellement. Et nous pourrions, en nous dépêchant, prendre le train qui part à la demie. C'est un train avec des sièges et l'air climatisé. L'hôtesse a de plus une voix délicieuse et fort douce, ce qui ne gâche rien.

LE PREMIER HOMME. – Et encore une fois, comme toujours, nous repartirons à vélo.

LE DEUXIÈME HOMME. – Avec le vent dans le dos, les mèches de cheveux et les restes de pique-nique.

LA PREMIÈRE FEMME. – ... et quand nous arriverons à la gare, le train aura du retard.

LA DEUXIÈME FEMME. – J'ai préparé les valises. Nous les chargerons dans l'autobus qui va à la gare, et chacun pourra s'acheter un livre dans le hall qui est couvert de carrelage comme l'intérieur d'une poissonnerie.

LA PREMIÈRE FEMME. – Il y aura une fille trop longue au guichet, et le train partira et nous ne pourrions pas le prendre, et nous resterons sur le quai, et nous resterons là des jours et des jours, les bras ballants et un mouchoir qui s'agite dans la main droite, et nous devons recharger les valises dans l'autobus, et il sera bondé, et il fera déjà nuit et il faudra rentrer, et...

LA DEUXIÈME FEMME. – Moi, j'achèterai un roman d'amour, où les tendres et douces héroïnes ont des cheveux blonds et les héros de gros muscles.

LE PREMIER HOMME. – Dans l'autobus, il y aura du monde assis sur tous les sièges, dans les filets à bagages, et debout dans les allées, et dans les toilettes et même assis par terre, à même le fer et la moquette sale.

LE DEUXIÈME HOMME. – Jamais nous ne pourrions charger les valises dans le compartiment. Les portes sont trop étroites et les gens essaieront de nous empêcher de monter. On poussera, on tirera, on s'essoufflera et personne ne nous aidera.

LA PREMIÈRE FEMME. – Personne n'aide jamais personne, c'est bien connu.

LE PREMIER HOMME. – Comme, de toute façon, il ne doit plus y avoir qu'un train, chacun voudra le prendre.

A SEGUNDA MULHER. – E, no entanto, eu sonho com uma noite em que poderia dormir.

O SEGUNDO HOMEM. – Eu também, uma noite sem sonho, assombração e sem morcegos.

A SEGUNDA MULHER. – Preparei as bagagens e as malas, as saídas de banho. A bola, naturalmente. E poderíamos, se nos apressarmos, pegar o trem que parte daqui a meia hora. É um trem com assentos e ar condicionado. Além disso, a comissária de bordo tem uma voz deliciosa e bem doce, e não se perde nada com isso.

O PRIMEIRO HOMEM. – E mais uma vez, como sempre, nós partiremos novamente de bicicleta.

O SEGUNDO HOMEM. – Com o vento nas costas, as mechas de cabelo e os restos de piquenique.

A PRIMEIRA MULHER. – ... e quando chegarmos na estação, o trem estará atrasado.

A SEGUNDA MULHER. – Preparei as bagagens. Nós as carregaremos no ônibus que vai até a estação, e cada um poderá comprar um livro no *hall* que é coberto de azulejos como no interior de uma peixaria.

A PRIMEIRA MULHER. – E haverá uma fila bem longa no guichê, e o trem partirá e nós não poderemos pegá-lo e ficaremos na plataforma, e ficaremos ali por dias e dias, com os braços cruzados e um lenço que se agita na mão direita, e precisaremos carregar novamente as bagagens no ônibus, e ele estará lotado, e já será noite e será preciso voltar...

A SEGUNDA MULHER. – Eu comprarei um livro de amor, em que as doces e carinhosas heroínas têm cabelos louros e os heróis grandes músculos.

O PRIMEIRO HOMEM. – No ônibus, haverá um monte de gente, sentada em todas as poltronas, nos bagageiros, e em pé nos corredores, e nos banheiros e até mesmo sentadas no chão, no ferro e no carpete sujo.

O SEGUNDO HOMEM. – Nós nunca poderemos carregar as bagagens no compartimento. As portas são extremamente estreitas e as pessoas tentarão nos impedir de subir. A gente vai empurrar, puxar, se esbaforir e ninguém nos ajudará.

A PRIMEIRA MULHER. – Ninguém nunca ajuda ninguém, todo mundo sabe.

O PRIMEIRO HOMEM. – Como, de qualquer forma, não deve haver mais do que um só trem, todo mundo vai querer pegar ele.

A PRIMEIRA MULHER. – As pessoas terão bagagens enormes e muito pesadas, e nas bagagens outras bagagens e

LA PREMIÈRE FEMME. – Les gens auront des valises énormes et trop lourdes, et dans les valises d'autres valises et un tas de choses inutiles et néanmoins ridicules. Les gens sont décidément stupides et mal organisés.

LE PREMIER HOMME. – Naturellement, chacun voudra être le premier de la file. Il faudra attendre son ticket, son numéro d'ordre et sa place, son tour aux toilettes, et son rang dans le bon sens.

Et surtout, par-dessus tout, comme d'habitude, il faudra veiller à ne pas se faire voler.

LE DEUXIÈME HOMME. – ... et ça finira inévitablement par des bagarres, et des morceaux de verre et des graviers dans les yeux et dans le nez. Et de toute façon le train partira seul, vide.

LA DEUXIÈME FEMME. – Dans le train, dans le compartiment, il y aura du chauffage, et du vent, et on pourra dormir et lire, lire et dormir. En face de moi, il y aura un monsieur très bien qui me fera des sourires et peut-être, dans le meilleur des cas, des gestes obscènes. Il me demandera s'il peut fumer, mais je dirai : « Non ! » pour lui montrer que j'ai du caractère. Je lirai un roman d'amour ou d'aventures, bien que ce soit la même chose. Quand nous arriverons à la mer, parce qu'il ira à la mer aussi, comme tout le monde, il portera ma valise, et me proposera d'accompagner à l'hôtel. Je le laisserai faire, et puis, je dirai : « Non ! » pour lui montrer que j'ai de la suite dans les idées.

LE DEUXIÈME HOMME. – En face de moi, il y aura une femme très belle, avec une moustache et des yeux peints. Elle sentira bon et portera des chaussures vertes. Elle ira à la mer, comme tout le monde, et je lui porterai sa valise. Nous irons à l'hôtel et, le lendemain, nous ramasserons des coquillages exotiques.

LA PREMIÈRE FEMME. – Nous mangerons au restaurant de la salade verte dans de grands saladiers bien lavés, et presque propres. Et le serveur sera très laid, étranger et très vieux, et nous nous moquerons de lui et nous lui ferons des farces. Nous lui ferons des croches-pieds, et nous lui donnerons des coups de poing dans le bas-ventre et pour finir, parce qu'il faut bien finir, nous lui cracherons dans les yeux qu'il aura fort bleus et fort tristes.

LE PREMIER HOMME. – Dans le train, il y aura un contrôleur avec une barbe et un bandeau sur l'œil droit. Il nous demandera nos billets dans une langue que nous ne comprendrons pas tout de suite, et nous les aurons perdus ou on nous les aura volés.

LA PREMIÈRE FEMME. – On les aura volés. Les gens sont si malhonnêtes.

LE DEUXIÈME HOMME. – Un de ces porcs aura profité de la bagarre.

LA DEUXIÈME FEMME. – Et ce con de contrôleur puant nous obligera à sauter du train.

um monte de coisas inúteis e, assim mesmo, ridículas. As pessoas são decididamente estúpidas e desorganizadas.

O PRIMEIRO HOMEM. – Naturalmente, todo mundo vai querer ser o primeiro da fila. E será preciso esperar sua passagem, seu número, seu lugar, sua vez para ir ao banheiro, e sua fileira no sentido correto.

E sobretudo, acima de tudo, como de hábito, será necessário ficar atento para não ser roubado.

O SEGUNDO HOMEM. – ... e isso acabará inevitavelmente em confusão, e cacos de vidro e pedradas nos olhos e no nariz. E de toda forma o trem vai partir sozinho, vazio.

A SEGUNDA MULHER. – No trem, no compartimento, haverá aquecimento, e vento, e a gente poderá dormir e ler, ler e dormir. Na minha frente, haverá um senhor bonito e que me dará sorrisos e talvez, no melhor dos casos, me fará gestos obscenos. Ele me perguntará se ele pode fumar, mas eu direi: "Não!" para mostrar que eu tenho personalidade. Eu estarei lendo um livro de amor ou de aventuras, se bem que é tudo a mesma coisa. Quando chegarmos ao mar, porque ele também irá ao mar, como todo mundo, ele carregará minha bagagem e se oferecer para me acompanhar ao hotel. E eu deixarei ele fazer isso, e depois, eu direi: "Não!" para mostrar para ele que eu sou uma pessoa determinada.

O SEGUNDO HOMEM. – Na minha frente, haverá uma mulher muito bonita, com um bigode e olhos pintados. Ela será cheirosa e usará sapatos verdes. Ela irá ao mar, como todo mundo, e eu não carregarei a mala dela. Nós iremos ao hotel e, no dia seguinte, colheremos conchinhas exóticas.

A PRIMEIRA MULHER. – No restaurante nós comeremos salada verde em grandes saladeiras bem lavadas, e quase limpas. E o garçom será muito feio, estrangeiro e muito velho, e nós caçaremos dele e pregaremos peças nele. Daremos rasteiras e socos na barriga dele e, para terminar, porque é preciso terminar bem, cuspiremos nos olhos dele, que serão muito azuis e muito tristes.

O PRIMEIRO HOMEM. – No trem, haverá um inspetor com uma barba e uma venda no olho direito. Ele pedirá nossas passagens em uma língua que não compreenderemos de imediato, e nós teremos perdido ou terão roubado as passagens da gente.

A PRIMEIRA MULHER. – Terão roubado elas da gente. As pessoas são tão desonestas.

O SEGUNDO HOMEM. – Um desses porcos terá se aproveitado da confusão.

A SEGUNDA MULHER. – E esse inspetor idiota fedendo nos obrigará a descer do trem.

A PRIMEIRA MULHER. – Nem vai ter como esquecer as

LA PREMIÈRE FEMME. – Il ne faudra pas oublier les valises dans les filets.

LE PREMIER HOMME. – Les gens nous aideront.

LE DEUXIÈME HOMME. – Ils seront trop heureux d'avoir un peu de place.

LA RADIO. – ... et de partout ruisselle sans fin le sucre délicieux des voyages de la pensée. Partout volent à tire-d'aile les rêves les plus idylliques et dans peu de temps la totale réalisation apportera la félicité générale. Quand la couche épaisse des ruines d'hier aura laissé la place aux créations superbes du renouveau, l'Homme, stupéfait de bonheur surprenant, pourra sourire de toutes ses dents et de son nez, savourant enfin la jouissance extrêmement positive à laquelle il a droit. Sans qu'il soit besoin de se l'expliquer, et pour une éternité fort longue, il fait beau...

LA PREMIÈRE FEMME. – Naturellement, il est stupide de se lamenter.

LE PREMIER HOMME. – Il est toujours stupide de se lamenter.

LA DEUXIÈME FEMME. – Je crois d'ailleurs que c'est dans la doctrine, si mes souvenirs sont exacts.

LA PREMIÈRE FEMME. – Vous avez parfaitement raison, c'est dans la doctrine.

LE DEUXIÈME HOMME. – Qu'est-ce qui n'est pas dans la doctrine ?

LE PREMIER HOMME. – En effet, on peut se le demander. Il n'y manque qu'une bonne critique.

LA PREMIÈRE FEMME. – Et pourquoi pas des recettes de cuisine ?

LE PREMIER HOMME. – Nous parlions, donc, tantôt, il n'y a pas si longtemps, de la stupidité de se lamenter.

LA PREMIÈRE FEMME. – En effet, je disais qu'il était stupide de se lamenter et je crois pouvoir affirmer qu'en cela j'avais particulièrement raison.

LA DEUXIÈME FEMME. – Ça tue le temps.

LE DEUXIÈME HOMME. – Ça parfois tue les gens.

LE PREMIER HOMME. – Nous pourrions parler aussi, entre deux absences de tasse de thé, du bon vieux temps.

LA PREMIÈRE FEMME. – En effet, ce pourrait être, comme chaque fois, très désopilant.

LA DEUXIÈME FEMME. – Vous souvenez-vous de ce chat qui est tombé un jour d'on ne sait où ?

bagagens nos bagageiros.

O PRIMEIRO HOMEM. – As pessoas nos ajudarão.

O SEGUNDO HOMEM. – Elas ficarão muito felizes por ter um pouco de espaço.

O RÁDIO. – ... e de toda parte escorre infinitamente o açúcar delicioso das viagens do pensamento. Por toda parte, num bater de asas, voam os sonhos mais idílicos e em pouco tempo a total realização trará a felicidade geral. Quando a camada espessa das ruínas de ontem tiver dado lugar às criações magníficas de renovação, o Homem, estupefato de felicidade surpreendente, poderá sorrir largamente, saboreando, enfim, o gozo extremamente positivo ao qual ele tem direito. Sem que haja necessidade de explicar, e por uma eternidade bem longa, o tempo está bom...

A PRIMEIRA MULHER. – Naturalmente, é bobagem ficar se lamentando.

O PRIMEIRO HOMEM. – É sempre bobagem ficar se lamentando.

A SEGUNDA MULHER. – Acho, além disso, que isso está na doutrina, se minhas lembranças estiverem exatas.

A PRIMEIRA MULHER. – A senhora tem total razão, está na doutrina.

O SEGUNDO HOMEM. – O que é que não está na doutrina?

O PRIMEIRO HOMEM. – Realmente, a gente pode se perguntar isso. Só está faltando aí uma boa crítica.

A PRIMEIRA MULHER. – E por que não receitas de cozinha?

O PRIMEIRO HOMEM. – Nós falávamos, então, há pouco, não faz muito tempo, da bobagem que é ficar se lamentando.

A PRIMEIRA MULHER. – Realmente, eu dizia que era bobagem ficar se lamentando e acredito poder afirmar que, nesse caso, eu particularmente tinha razão.

A SEGUNDA MULHER. – Isso mata o tempo.

A SEGUNDA MULHER. – Às vezes isso mata as pessoas.

O PRIMEIRO HOMEM. – Poderíamos falar também, entre duas ausências de xícaras de café, dos bons velhos tempos.

A PRIMEIRA MULHER. – Realmente, isso poderia ser, como sempre, bem desopilante.

A PRIMEIRA MULHER. – A senhora se lembra daquele gato que um dia caiu não se sabe de onde?

O SEGUNDO HOMEM. – Ele tinha caído lá de cima, sem querer.

LE DEUXIÈME HOMME. – Il était tombé de là-haut, tout bêtement.

LA DEUXIÈME FEMME. – Ce qui tendrait à prouver, une fois de plus, qu'il y a là-haut...

LA PREMIÈRE FEMME. – Cela prouve qu'il y avait là-haut un chat, et qu'il n'y est plus.

LA DEUXIÈME FEMME. – Dans mon jardin, il y avait un chat. Ce chat était totalement ridicule, mais il avait un air si hautain, avec un chapeau melon et du persil dans les narines, qu'on ne pouvait que l'aimer. Ce chat était très poli, et il a disparu dans les premiers...

LA PREMIÈRE FEMME. – Naturellement, dans un jardin !

LE DEUXIÈME HOMME. – Quelle idée de laisser un chat dans un jardin !

LE PREMIER HOMME. – En effet, c'est stupide ! Quelle idée aussi d'avoir un jardin ! Vous n'aviez que ça ?

LA PREMIÈRE FEMME. – Naturellement ! Elle le bêchait tous les matins, son jardin aussi ridicule qu'elle !

LE DEUXIÈME HOMME. – Elle avait des choux et des carottes. C'était d'un stupide ! Et ce chat innocent comme un chat, qui ne se doutait de rien.

LE PREMIER HOMME. – Pauvre bête ! On le plaindrait.

LA DEUXIÈME FEMME. – Savez-vous que je vous hais ?

LA PREMIÈRE FEMME. – Il y a longtemps que ça ne prend plus.

LE PREMIER HOMME. – Elle dit ça pour nous faire peur.

LE DEUXIÈME HOMME. – Elle est décidément stupide et sans raison.

LA DEUXIÈME FEMME. – ... Et si nous reparlions de cette fameuse brèche ?

LA PREMIÈRE FEMME. – Et si nous moquions totalement de cette brèche ?

LE PREMIER HOMME. – Elle ne nous manquera pas.

LE DEUXIÈME HOMME. – Il suffit de dire qu'elle existe encore.

LA PREMIÈRE FEMME. – Cela paraît, en effet, très simple et ça nous met à l'abri des ennuis.

LE PREMIER HOMME. – Et ça résout le problème des

A SEGUNDA MULHER. – O que tenderia a provar, mais uma vez, que lá em cima tem...

A PRIMEIRA MULHER. – Isso prova que lá em cima tinha um gato e que ele não está mais lá.

A SEGUNDA MULHER. – Em meu jardim, tinha um gato. Esse gato era totalmente ridículo, mas ele tinha um ar tão altivo, com um chapéu-coco e salsa nas narinas, que a gente só podia amá-lo. Esse gato era muito educado, e ele desapareceu nos primeiros...

A PRIMEIRA MULHER. – Naturalmente, num jardim!

O SEGUNDO HOMEM. – Que ideia a de deixar um gato num jardim!

O PRIMEIRO HOMEM. – Realmente, é estúpido! Que ideia também a de ter um jardim! A senhora só tinha isso?

A PRIMEIRA MULHER. – Naturalmente! Ela o carpia todas as manhãs aquele jardim tão ridículo quanto ela!

O SEGUNDO HOMEM. – Ela tinha couves e cenouras. Era de uma estupidez! E esse gato inocente como um gato, que não desconfiava de nada.

O PRIMEIRO HOMEM. – Pobre animal! Lamentamos por ele.

A SEGUNDA MULHER. – A senhora sabia que eu a odeio?

A PRIMEIRA MULHER. – Há muito tempo que não esqueço mais com isso.

O PRIMEIRO HOMEM. – Ela diz isso para nos deixar com medo.

O SEGUNDO HOMEM. – Ela decididamente é estúpida e sem razão.

A SEGUNDA MULHER. – ... E se voltássemos a falar dessa famosa brecha?

A PRIMEIRA MULHER. – E se tirássemos sarro dessa brecha?

O PRIMEIRO HOMEM. – Ela não nos fará falta.

O SEGUNDO HOMEM. – Basta dizer que ela ainda existe.

A PRIMEIRA MULHER. – Isso realmente parece muito simples e nos poupa de aborrecimentos.

O PRIMEIRO HOMEM. – E isso resolve o problema das crueldades a respeito dessa brecha.

A SEGUNDA MULHER. – ... E eu preparei minhas bagagens, minhas bagagens e minhas malas, e partirei

cruautés au sujet de cette brèche.

LA DEUXIÈME FEMME. – ... Et j'ai préparé les valises, mes valises et mes malles, et je partirai demain, seule.

LA PREMIÈRE FEMME. – N'oubliez pas votre ballon !

LE DEUXIÈME HOMME. – Et mes robes en éponge, naturellement.

LE DEUXIÈME HOMME. – Prendrez-vous le train ou l'avion ou le vélo peut-être ?

LE PREMIER HOMME. – Avant de partir, dormez un peu.

LA PREMIÈRE FEMME. – En effet, une bonne nuit de sommeil, et vide de rêve, de serpent et d'escalier sans rampe, il n'y a rien de tel.

LA DEUXIÈME FEMME. – Je prendrai l'autobus, qui va à la gare, et je prendrai le train, j'aurai une place assise dans le sens de la marche...

LA PREMIÈRE FEMME. – En effet, c'est préférable dans le sens de la marche, on a le vent dans la figure et pas dans les reins qui s'enrhument si facilement.

LE PREMIER HOMME. – Dans le sens de la marche, on a moins mal au ventre.

LA PREMIÈRE FEMME. – En face de nous, il y aura un homme.

LA PREMIÈRE FEMME. – Un homme avec des moustaches et du rouge à lèvres bien mis, beau comme Dieu quand il était jeune et souriant...

LE DEUXIÈME HOMME. – Il fumera et lira le journal à l'endroit.

LA PREMIÈRE FEMME. – Et il portera sa valise, naturellement.

LE DEUXIÈME HOMME. – Les hommes sont si polis.

Un temps.

LA DEUXIÈME FEMME. – J'habitais dans une maison rose avec des volets verts, peints en blanc, et avec des barreaux en fer au fenêtrés.

LA PREMIÈRE FEMME. – Ce devait être très joli.

LA DEUXIÈME FEMME. – Sur le toit, il y avait écrit des maximes de la doctrine, très importantes et totalement incompréhensibles, qui intriguaient les aviateurs, les faisaient rire et parfois même tomber. Nous avions un salon Empire, un pick-up et des chaises roses en acier inoxydable.

amanhã, sozinha.

A PRIMEIRA MULHER. – Não se esqueça de sua bola!

A SEGUNDA MULHER. – E minhas saídas de banho, naturalmente.

O SEGUNDO HOMEM. – Você tomará o trem ou o avião, ou irá de bicicleta, talvez?

O PRIMEIRO HOMEM. – Antes de partir, durma um pouco.

A PRIMEIRA MULHER. – Realmente, não há nada como uma boa noite de sono sem sonhos, serpentes e escadas sem corrimão.

A SEGUNDA MULHER. – Eu pegarei o ônibus que vai até a estação, e tomarei o trem. Terei um lugar, sentada, no corredor.

A PRIMEIRA MULHER. – Realmente, é preferível, no sentido do corredor, a gente tem o vento na cara e não nos rins que se resfriam tão facilmente.

O SEGUNDO HOMEM. – Temos menos dor de barriga no corredor.

O SEGUNDO HOMEM. – Na nossa frente, terá um homem.

A PRIMEIRA MULHER. – Um homem com bigodes e batom bem passado, bonito como Deus quando ele era jovem e sorridente...

O SEGUNDO HOMEM. – Ele fumará e lerá o jornal no lugar.

A PRIMEIRA MULHER. – E ele carregará sua mala, naturalmente.

O SEGUNDO HOMEM. – Os homens são tão educados.

Um tempo.

A SEGUNDA MULHER. – Eu morava numa casa rosa com duas persianas verdes, pintadas de branco, e com barras de ferro nas janelas.

A PRIMEIRA MULHER. – Devia ser muito bonito.

A SEGUNDA MULHER. – No telhado estavam escritas máximas da doutrina, muito importantes e totalmente incompreensíveis, que intrigavam os aviadores, faziam eles rirem e até mesmo cair muitas vezes. Tínhamos uma sala de estar estilo Império, um toca-discos e cadeiras rosas, de aço inoxidável.

A PRIMEIRA MULHER. – Devia ser muito bonito.

A SEGUNDA MULHER. – Eu tinha um pai, uma mãe e

LA PREMIÈRE FEMME. – Ce devait être très joli.

LA DEUXIÈME FEMME. – J’avais un père, une mère et des frères et sœurs en nombre suffisant. Mon père travaillait au train et à la postérité de gens inconnus, et ma mère cousait des pantallons. Il pleuvait parfois sur la cour, qui voulait bien ressembler à un parc idyllique et poissonneux ou à une piscine insuffisamment remplie.

LA PREMIÈRE FEMME. – Ce devait être très joli.

LE PREMIER HOMME. – Mon père à moi taillait des canifs dans du bois, et...

LA DEUXIÈME FEMME. – Le dimanche, quand il y en avait, nous allions tous ensemble au restaurant ou chez ma grand-mère, qui sentait très mauvais, mais qui était laide et gentille. On mangeait des haricots verts tendres, et bien sûr de la salade dans des saladiers presque propres.

LE PREMIER HOMME. – Mon père adorait son travail, naturellement, comme tous les pères, et...

LA DEUXIÈME FEMME. – Ma grand-mère riait toute seule.

Elle tricotait tout le temps, même en mangeant, et elle tirait les cartes aux gents qui passaient. Elle racontait des histoires d’amour salaces, où les héroïnes sont maladivement blondes au teint clair, et les héros musclés et jamais vicieux.

Un temps.

Pourquoi avez-vous mangé ce chat ?

LA PREMIÈRE FEMME. – Pourquoi avons-nous mangé ce chat ?

LA DEUXIÈME FEMME. – Vous avez raison. Présentée de cette manière, la question ne se pose plus.

Un temps.

Mon grand-père mort de vieillesse prématurée depuis soixante ou soixante-dix ans déjà, et ma grand-mère ne s’était jamais remariée, mais elle reconnaissait bien souvent elle-même que les occasions auraient pu ne pas manquer. Elle astiquait pourtant tous les samedis son corps, les cuivres et le portrait de son mari néanmoins défunt.

Un temps.

Il est quand même remarquable, si l’on veut, qu’on ne se soit pas demandé d’où venait ce chat...

LE PREMIER HOMME. – On se l’est demandé naturellement.

LA DEUXIÈME FEMME. – Je veux dire : « Ensemble ».

LE PREMIER HOMME. – Ah ! Évidemment, ensemble

irmãos e irmãs em quantidade suficiente. Meu pai trabalhava no trem e na posteridade de pessoas desconhecidas, e minha mãe costurava calças. Chovia às vezes no corredor, que então parecia bem um parque idílico e cheio de peixes ou uma piscina não muito cheia.

A PRIMEIRA MULHER. – Devia ser muito bonito.

O PRIMEIRO HOMEM. – Meu pai amolava canivetes na madeira, e...

A SEGUNDA MULHER. – Domingo, quando tinha domingo, nós íamos todos juntos ao restaurante ou na casa da minha avó, que cheirava muito mal, mas que era feia e gentil. Comíamos feijões verdes macios, e obviamente, salada em saladeiros quase limpos.

O PRIMEIRO HOMEM. – Meu pai adorava o trabalho dele, naturalmente. Como todos os pais, e...

A SEGUNDA MULHER. – Minha avó ria sozinha. Ela tricotava o tempo todo, mesmo enquanto estava comendo, e ela tirava cartas para as pessoas que passavam. Ela contava histórias de amor picantes, em que as heroínas são morbidamente loiras com a tez clara e os heróis musculosos e nunca têm vícios.

Um tempo.

Por que vocês comeram esse gato?

A PRIMEIRA MULHER. – Por que nós comemos esse gato?

A SEGUNDA MULHER. – A senhora têm razão. Apresentada dessa forma a questão nem se coloca mais.

Um tempo.

Meu avô tinha morrido de velhice prematura há sessenta ou setenta anos já, e minha avó nunca mais se casou, mas ela mesma reconhecia bem frequentemente que não teriam faltado oportunidades. E, no entanto, ela lustrava seu próprio corpo, os cobres e o retrato de seu marido, contudo, defunto.

Um tempo.

Ainda assim se quisermos é interessante notar que a gente não tenha se perguntado de onde vinha esse gato...

O PRIMEIRO HOMEM. – Nós nos perguntamos, naturalmente.

A SEGUNDA MULHER. – Quero dizer: “Juntos”.

O PRIMEIRO HOMEM. – Ah! Evidentemente, juntos.

A PRIMEIRA MULHER. – Eu procurei.

A SEGUNDA MULHER. – Todo mundo procurou. Mas nós

LA PREMIÈRE FEMME. – Moi, j’ai cherché...

LA DEUXIÈME FEMME. – Tout le monde a cherché. Mais nous aurions pu, ensemble...

LE DEUXIÈME HOMME. – Ah, Évidemment, ensemble...

LA PREMIÈRE FEMME. – C’est peut-être moins drôle ensemble.

LA DEUXIÈME FEMME. – Chacun espérait trouver seul.

LE PREMIER HOMME. – Naturellement.

LE DEUXIÈME HOMME. – C’est bien compréhensible.

LA DEUXIÈME FEMME. – Mais tout seul, on ne pouvait pas regarder partout. En tout cas, moi, j’ai abandonné.

LA PREMIÈRE FEMME. – Moi aussi, j’ai abandonné. Comme tout le monde.

LE DEUXIÈME HOMME. – Ah ! tout seul, évidemment.

Un temps.

LA DEUXIÈME FEMME. – J’ai dit que je partirai demain.

LA PREMIÈRE FEMME. – Bien sûr, moi aussi, je pars demain.

LE PREMIER HOMME, – Comment ne pas partir demain ?

LE DEUXIÈME HOMME. – Comment faire aujourd’hui, sans vouloir partir demain ?

LA DEUXIÈME FEMME. – Ce n’est pas ça que je voulais dire.

LA PREMIÈRE FEMME. – Non, vous vouliez dire que vous partiez vraiment demain.

LA DEUXIÈME FEMME. – Oui, vraiment.

LE PREMIER HOMME. – Ouim vraiment, c’est naturel.

LE DEUXIÈME HOMME. – Qui ne songerait pas à partir vraiment ?

LA PREMIÈRE FEMME. – En effet, et seule, bien sûr

LA RADIO. – ... et se répand lentement, et sans fin, le murmure agréable des espoirs-nés d’une confrontation difficile, mais pleine d’expérience. Dans toutes les bouches commence à revivre le langage toujours vivant d’un bonheur que rien ne pourra jamais détruire. Loin, très loin, chacun sait qu’existe l’irréel qu’il attend intensément, et on peut deviner, derrière les lieux communs de l’habitude désolée, le chant mélodieux des promesses de joie et de quiétude parfaite. Par-

poderíamos, juntos...

O SEGUNDO HOMEM. – Ah! Evidentemente, juntos...

A PRIMEIRA MULHER. – Talvez fosse menos divertido juntos.

A SEGUNDA MULHER. – Todo mundo esperava encontrar sozinho.

O PRIMEIRO HOMEM. – Naturalmente.

O SEGUNDO HOMEM. – É bem compreensível.

A SEGUNDA MULHER. – Mas sozinho, não podíamos olhar por toda parte. Em todo caso, eu desisti.

A PRIMEIRA MULHER. – Eu também desisti. Como todo mundo, naturalmente.

O SEGUNDO HOMEM. – Ah! sozinho, evidentemente.

Um tempo.

A SEGUNDA MULHER. – Eu disse que irei embora amanhã.

A PRIMEIRA MULHER. – Claro, eu também, vou embora amanhã.

O PRIMEIRO HOMEM. – Como não ir embora amanhã?

O SEGUNDO HOMEM. – Como fazer hoje, sem querer partir amanhã?

A SEGUNDA MULHER. – Não é isso que eu queria dizer.

A PRIMEIRA MULHER. – Não, você queria dizer que você realmente ia embora amanhã.

A SEGUNDA MULHER. – É, realmente.

O PRIMEIRO HOMEM. – É, realmente, é natural.

O SEGUNDO HOMEM. – Quem não pensaria em ir realmente embora?

A PRIMEIRA MULHER. – De fato, e sozinha, claro.

O RÁDIO. – ... e se espalha, lenta e infinitamente, o murmúrio agradável das esperanças nascidas se um confronto difícil, mas cheio de experiência. Em todas as bocas começa a reviver a linguagem sempre viva de uma felicidade que nada nunca poderá destruir. Longe, muito longe, cada um sabe que o irreal existe, que ele espera intensamente, e pode-se adivinhar, por atrás dos lugares comuns do hábito desolado, o canto melodioso das promessas de alegria e de quietude perfeita. Por todo canto, nos álamos de plástico verdejantes, delicadamente sacudidos pelos ventiladores instalados com essa finalidade, pode-se ler o poema

tout dans les peupliers de plastique verdoyants, délicatement secoués par les ventilateurs installés à cet effet, on peut lire le poème merveilleux des rêves de romantisme frénétique. En attendant la réalisation totale, sur tout ce qui vit, ou ne demande qu'à le faire, il fait beau ...

LA DEUXIÈME FEMME. – Evidemment, il a fallu aller au lycée, et apprendre et toujours manger des petits pains au lait à 10 heures. Tout ça pour ridiculement finir vendeuse diplômée en jouet qui crache de l'eau au visage des gens.

LA PREMIÈRE FEMME. – Nous habitons dans le même appartement trop petit, comme tous les appartements trop petits. Sur les murs, on a posé des photos de nous quand nous étions jeunes, et des restes de salades jaunies traînaient un peu partout sur les tapis inusables.

LE PREMIER HOMME. – On plantait des clous dans les murs fragiles et on accrochait des tableaux si laids qu'il fallait les retourner quand on mangeait.

LE DEUXIÈME HOMME. – Et dans la salle de bains, il y avait de l'eau chaude qui fuyait discrètement chez les voisins du dessous, qui étaient très laids également, et qui ne nous aimaient pas.

LA PREMIÈRE FEMME. - Personne ne nous aimait. Personne ne nous aime jamais. À croire que nous sommes très laids.

LA PREMIÈRE FEMME. – Et puis il a fallu changer d'appartement pour des raisons qu'il serait trop cruel de se remettre en mémoire ... Et les appartements étaient trop loin de la piscine et la vie y était impossible. Et, peu à peu, on a commencé à s'en foutre, comme il se doit en pareil cas.

LA DEUXIÈME FEMME. – ... j'ai préparé mes valises, et mes malles, et mon ballon, et mes robes en éponge. Et demain, je prendrai le train, et toute seule je pourrai atteindre la mer qui ne doit plus être si loin, maintenant. Et toute seule je pourrai m'acheter des livres drôles ou tristes, et des glaces à la framboise. J'aurai des chapeaux rouge et jaune, et je resterai au lit des nuits et des nuits, sans rêves, sans souffle, et sans rien. Et un jour, par hasard, sans haine, je ferai l'amour pour le plaisir.

LA PREMIÈRE FEMME. – Nous irons tous les quatre dans une maison qui sent bon ...

LA DEUXIÈME FEMME. – Demain, absolument toute seule, je prendrai le train. S'il y a trop de gens dans le train, j'irai à pied, et j'emporterai mes valises et mon ballon.

LE PREMIER HOMME. – Et si, avant de partir, je te disais: « je t'aime » ? Si je te parlais de la vieille histoire des peupliers romantiques ?

maravilhoso dos sonhos de romantismo frenético. Na espera da realização total, sobre tudo aquilo que vive, ou apenas pede para ser vivido, o tempo está bom...

A SEGUNDA MULHER. – Evidentemente, foi preciso ir até o colégio, e aprender e comer sempre pãezinhos de leite às 10 horas. Tudo isso para acabar ridiculamente como vendedora especialista em brinquedos que cospe água no rosto das pessoas.

A PRIMEIRA MULHER. – Morávamos no mesmo apartamento pequenino, como todos os apartamentos pequeninos. Colocamos nossas fotos de quando éramos jovens nas paredes, e restos de saladas amareladas espalhavam-se um pouco por todo lugar, nos tapetes que não estragavam nunca.

O PRIMEIRO HOMEM. – Púnhamos pregos nas paredes frágeis e pendurávamos quadros tão feios que era preciso virá-los para a parede quando estávamos comendo.

O SEGUNDO HOMEM. – E no banheiro, tinha água quente, que vazava discretamente para a casa dos vizinhos do andar de baixo, que também eram muito feios, e que não gostavam de nós.

A PRIMEIRA MULHER. – Ninguém nunca gostou da gente. Ninguém nunca gosta da gente. É como se fôssemos muito feios.

A SEGUNDA MULHER. – E depois, foi preciso mudar de apartamento por razões que seria muito cruel lembrar. E os apartamentos eram muito longe da piscina e a vida ali era impossível. E, pouco a pouco, começamos a não dar a mínima para isso, como se deve fazer nesses casos.

A SEGUNDA MULHER. - ... preparei minhas bagagens e minhas malas, e minha bola, e minhas saídas de banho. E amanhã, pegarei o trem, e sozinha, poderei chegar no mar, que agora não deve estar mais tão longe. E sozinha, poderei comprar livros engraçados ou tristes, e sorvetes de framboesa. Terei chapéus vermelho e amarelo, e ficarei na cama madrugadas e madrugadas, sem sonhos, sem fôlego, e sem nada. E um dia, por acaso, sem ódio, farei amor por prazer.

A PRIMEIRA MULHER. – Iremos todos os quatro para uma casa que cheira bem...

A SEGUNDA MULHER. – Amanhã, totalmente sozinha, tomarei o trem. Se tiver muita gente no trem, irei a pé, e levarei minhas bagagens e minha bola.

O PRIMEIRO HOMEM. – E se, antes de partir, eu te dissesse: “eu te amo”? Se eu te falasse da velha história dos álamos românticos?

A SEGUNDA MULHER. – Eu terei uma arma, naturalmente, e nunca a daria a quem quer que seja. Meu sobretudo será preto e minhas botas serão novas. Numa

LA DEUXIÈME FEMME. – J’aurai une arme, naturellement, et jamais je ne la donnerai à qui que ce soit. Mon manteau sera noir et mes bottes seront neuves. Dans une station balnéaire, il y aura vraiment du soleil comme à la radio, et je mettrai un maillot de bain pour me tremper dans l’eau qui, dans cette station balnéaire, sera propre et sans couleur.

LE DEUXIÈME HOMME. – Moi, j’irai avec toi. Avec vous. On courra dans les champs pleins de fleurs des champs.

LE PREMIER HOMME. – Si je t’embrasse et je jure absolument que jamais personne d’autre que moi, absolument jamais personne d’autre que toi, pourras-tu prendre tes valises et ne jamais pleurer de regrets ?

LA PREMIÈRE FEMME. – C’est stupide, elle ne peut pas partir.

LA DEUXIÈME FEMME. – Demain, je ne serai plus là.

LE DEUXIÈME HOMME. – Bien sûr, elle ne sera pas là, et nous ne pourrons pas jurer qu’elle n’est pas partie.

LA PREMIÈRE FEMME. – Elle ne partira pas.

LA DEUXIÈME FEMME. – Pourquoi ?

LA PREMIÈRE FEMME. – C’est bien trop difficile.

LA DEUXIÈME FEMME. – Ce n’est pas impossible.

LA PREMIÈRE FEMME. – Avec l’habitude, le difficile devient vite impossible.

LE PREMIER HOMME. – ... Et nous attendrons encore et encore et encore toujours, près des plaques de béton indestructibles, et en clamant des mots d’amour ou des serments, personne ne quittera le voisin, qui nous utilise également comme voisins. À quoi bon, toujours vouloir écrire le mot de la fin ?

LA RADIO. – ... et émus par un même message d’espoir futuriste, les citoyens commencent déjà à oublier l’horreur du passe qui s’éloigne pour empoigner les outils pacificateurs de l’œuvre commune de demain. Sur ce sol immaculé de ciment, les plus braves posent déjà la semence bénie qui sera la récolte de bientôt. Et la fleur superbe de travail et de courage s’épanouira de tous les pétales heureux, comme preuve miraculeuse du renouveau éternel et difficile. Pourquoi sans fin ne ferait-il pas beau ? ...

estação balneária fará realmente sol, como na rádio, e porei um maiô para mergulhar na água que, nessa estação balneária, estará limpa e sem cor.

O SEGUNDO HOMEM. – Eu a senhora. Digo, com você. Correremos nos campos cheios de flores dos campos.

O PRIMEIRO HOMEM. – Se eu te beijar e jurar que absolutamente que nunca, ninguém além de mim, absolutamente ninguém além de você, ainda assim a senhora vai conseguir pegar suas bagagens e nunca chorar de arrependimento?

A PRIMEIRA MULHER. – É estúpido, ela não pode ir embora.

A SEGUNDA MULHER. – Amanhã, não estarei mais aqui.

O SEGUNDO HOMEM. – Claro, ela não estará aqui, e nós não poderemos jurar que ela não foi embora.

A PRIMEIRA MULHER. – Ela não irá embora.

A SEGUNDA MULHER. – Por quê?

A PRIMEIRA MULHER. – É muito difícil.

A SEGUNDA MULHER. – Não é impossível.

A PRIMEIRA MULHER. – Com o hábito, o difícil rapidamente se torna impossível.

O PRIMEIRO HOMEM. – ... E nós esperamos ainda e mais uma vez e ainda sempre, perto das placas de concreto indestrutíveis, e clamando palavras de amor ou sermões, ninguém deixará o vizinho, que também nos utiliza como vizinhos. De que adianta sempre querer escrever a palavra final?

O RADIO. – ... e emocionados por uma mensagem de esperança futurista, os cidadãos já começam a esquecer o horror do passado que se distancia para empunhar as ferramentas pacificadoras da obra comum de amanhã. Neste solo imaculado de cimento, os mais valentes colocam já a semente abençoada que será a colheita de logo em breve. E a estupenda flor de trabalho e de coragem desabrochará com todas suas pétalas, feliz, como prova miraculosa da renovação eterna e difícil. Por que, incessantemente, o tempo não estaria bom?...

Estava em minha casa e esperava que a chuva viesse

J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne

Cette pièce a été écrite sur la commande de Théâtre Ouvert (1994) et a fait l'objet d'une première diffusion pour Théâtre Ouvert sous forme de tapuscrit (n° 81, ISBN 2-904 742-48-4).

Ce texte a été créé en 1997 en Suisse au Théâtre Vidy-Lausanne par Joël Jouanneau, en France à Théâtre Ouvert-Paris, par Stanislas Nordaey.

PERSONNAGES

L'AINÉE

LA MÈRE

LA PLUS VIEILLE

LA SECONDE

LA PLUS JEUNE

L'AINÉE. – J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie Vienne.

Je regardais le ciel comme je le fais toujours, comme je l'ai toujours fait,
je regardais le ciel et je regardais encore la campagne qui descend doucement et s'éloigne de chez nous, la route qui disparaît au détour du bois, *là-bas* .

Je regardais, c'était le soir et c'est toujours le soir que je regarde, toujours le soir que je m'attarde sur le pas de la porte et que je regarde. l

J'étais là, debout comme je le suis toujours, comme je l'ai toujours été, j'imagine cela,
j'étais là, debout, et j'attendais que la pluie vienne, qu'elle tombe sur la campagne, les champs et les bois et nous apaise.

J'attendais.

Est-ce que je n'ai pas toujours attendu?

(Et dans ma tête, encore, je pensais cela: est-ce que je n'ai pas toujours attendu? et cela me fit sourire, de me voir ainsi.)

Je regardais la route et je songeais aussi, comme j'y songe souvent, le soir, lorsque je suis sur le pas de la porte et que j'attends que la pluie vienne,
je songeais encore aux années que nous avons vécues là, toutes ces années ainsi,
nous, vous et moi, toutes les cinq, comme nous sommes toujours et comme nous avons toujours été, je songeais à cela, toutes ces années que nous avons vécues et que nous avons perdues, car nous les avons perdues,
toutes ces années que nous avons passées à l'attendre, celui-là, *le jeune frère* , depuis qu'il était parti, s'était enfui, nous avait abandonnées,
depuis que son père l'avait chassé,

Estava em minha casa e esperava que a chuva viesse

Esta peça foi escrita sob encomenda do Théâtre Ouvert (1994) e foi objeto de uma primeira difusão pelo Théâtre Ouvert na forma de cópia datilografada (n° 81, ISBN 2-904 742-48-4).

Este texto foi encenado em 1997 na Suíça no Théâtre Vidy-Lausanne por Joel Jouanneau e na França no Théâtre Ouvert-Paris, por Stanislas Nordaey.

PERSONAGENS

A PRIMOGÊNITA

A MÃE

A MAIS VELHA

A SEGUNDA

A MAIS NOVA

A PRIMOGÊNITA. – Estava em minha casa e esperava que a chuva viesse.

Olhava o céu como faço sempre, como sempre fiz,
Olhava o céu e olhava ainda o campo, que vai descendo lentamente e se afasta de nossa casa, a estrada que desaparece no desvio do bosque, *lá longe* .

Olhava, era noite e é sempre à noite que fico olhando, sempre à noite que fico no limiar da porta, olhando.

Estava ali, em pé como sempre estou, como sempre estive, imagino isso,
estava ali, em pé, e esperava que a chuva viesse, que ela caísse sobre o campo, as plantações e o bosque e que nos apaziguasse.

Esperava.

Será que eu não esperei sempre?

(E em minha cabeça, ainda, ficava pensando nisso: será que eu não esperei sempre? e isso me fez rir, rir de me ver assim.)

Olhava a estrada e pensava também, como penso sempre, à noite, quando eu fico no limiar da porta e que espero que a chuva venha,
pensava ainda nos anos que tínhamos vivido aqui, todos esses anos assim,
nós, você e eu, nós cinco, como sempre estamos, e como sempre estivemos, estava pensando nisso,
todos esses anos que tínhamos vivido e que tínhamos perdido, pois nós os perdemos,
todos esses anos que tínhamos passado esperando ele, aquele lá, *o jovem irmão* , desde que ele tinha ido embora, tinha fugido, nos abandonado,
desde que seu pai o tinha expulsado,

aujourd'hui , ce jour précis, je pensais à cela, *en ce jour précis*, je pensais à cela,

toutes ces années que nous avons perdues à ne plus bouger, à attendre donc

(et là encore, peut-être, je me mis, une fois de plus, à sourire de moi-même, de me voir ainsi, de m'imaginer ainsi, et de sourire ainsi de moi-même me mena vers *le bord des larmes* , et j'eus peur d'y sombrer)

toutes ces années que nous avons vécues à attendre et perdues encore à ne rien faire d'autre qu'attendre et ne rien pouvoir obtenir, jamais, et être sans autre but que celui-là,

et je songeais, *en ce jour précis*, oui, au temps que j'aurais pu passer loin d'ici, déjà, à m'enfuir,

au temps que j'aurais pu passer dans une autre vie, un autre monde, l'idée que je m'en fais, seule, sans vous, les autres, là, sans vous autres, toutes, tout ce temps que j'aurais pu vivre différemment, simplement, à ne pas attendre, ne plus l'attendre, à bouger de moi-même.

J'attendais la pluie, j'espérais qu'elle tombe, j'attendais, comme, d'une certaine manière, j'ai toujours attendu, j'attendais et je le vis, j'attendais et c'est alors que je le vis, celui-là, *le jeune frère* , prenant la courbe du chemin et montant vers la maison, j'attendais sans rien espérer de précis et je le vis revenir, j'attendais comme j'attends toujours, depuis tant d'années, sans espoir de rien, et c'est à ce moment exact, lorsque vient le soir, c'est à ce moment exact qu'il apparut, et que je le vis.

Une voiture le dépose et il marche les dernières centaines de mètres, son sac jeté sur l'épaule, en ma direction.

Je le regarde venir vers moi, vers moi et cette maison. Je le regarde.

Je ne bougeais pas mais j'étais certaine que ce serait lui, j'étais certaine que c'était lui, il rentrait chez nous après tant d'années, *tout à fait cela* , nous avions toujours imaginé qu'il reviendrait ainsi sans nous prévenir, sans crier gare et il faisait ce que j'avais toujours pensé, ce que nous avions toujours imaginé. Il regardait devant lui et marchait calmement sans se hâter et il semblait ne pas me voir pourtant, et celui-là, *le jeune frère* , pour qui j'avais tant attendu et perdu ma vie

– je l'ai perdue, oui, je n'ai plus de doute, et d'une manière si inutile, *là* , désormais, je sais cela, je l'ai perdue – celui-là, *le jeune frère* , revenu de ses guerres, je le vis enfin et rien ne changea en moi,

j'étais étonnée de mon propre calme, aucun cri comme j'avais imaginé encore et comme vous imaginiez toutes, toujours, que j'en pousserais, que vous en pousseriez, *notre version des choses*,

aucun hurlement de surprise ou de joie,

hoje, este dia preciso, estava pensando nisso, *neste dia preciso*, estava pensando nisso,

todos esses anos que perdemos sem mais nos mexer, esperando portanto

(e ainda aí, talvez, comecei, mais uma vez, a sorrir de mim mesma, de me ver assim, de me imaginar assim, e sorrir assim de mim mesma me levou à beira das lágrimas, e tive medo de afundar)

todos esses anos que tínhamos vivido esperando e perdido ainda sem fazer nada além de esperar

e sem nada poder obter, nunca, viver sem outro objetivo senão aquele,

e pensava, *neste dia preciso*, é, no tempo que eu poderia passar longe daqui, já, fugindo,

no tempo que eu poderia passar numa outra vida, num outro mundo, a ideia que eu faço disso, sozinha, sem vocês, as outras aí, sem vocês outras, todas, todo esse tempo que eu teria podido viver de outra forma, simplesmente, a não esperar, a não mais esperar por ele, a andar por mim mesma.

aguardava a chuva, esperava que ela caísse, esperava, como, de uma certa maneira eu sempre esperei, esperava e eu o vi, esperava e foi então que eu o vi, aquele lá, o jovem irmão, pegando a curva do caminho e subindo na direção da casa, eu esperava sem esperar nada de preciso e eu o vi voltar, esperava como espero sempre, há tantos anos, sem esperança de nada, e foi nesse exato momento que ele apareceu, e que eu o vi.

Um carro o despeja e ele caminha os últimos cem metros, sua bolsa jogada no ombro, na minha direção.

Olho para ele vindo em direção a mim, a mim e à casa. Olho para ele.

Eu não me mexia, mas estava certa que seria ele, estava certa que era ele, ele voltava para casa depois de todos esses anos, exatamente isso, sempre tínhamos imaginado que ele voltaria assim, sem nos avisar, sem avisar e ele estava fazendo aquilo que eu sempre tinha pensado, aquilo que nós sempre sempre tínhamos imaginado.

Ele olhava para frente e caminhava calmamente sem se apressar, mas parecia não me ver, aquele lá, o jovem irmão, por quem eu tinha esperado tanto e perdido a minha vida

– perdi, sim, não tenho dúvida, e de uma maneira tão inútil, aqui, daqui para frente, sei disso, eu a perdi – esse daí, o jovem irmão, retornado de suas guerras, eu o vi enfim e nada mudou em mim,

estava espantada com a minha própria calma, nenhum grito como eu tinha imaginado ainda e que vocês todas imaginavam, sempre, que eu daria, que vocês dariam, nossa

rien,
je le voyais marcher vers moi et je songeais qu'il revenait et
que rien ne serait différent, que je m'étais trompée.

Aucune solution.

(...)

LA MÈRE. – Il dort?

LA PLUS VIEILLE. – Je l'ai mis dans sa chambre, celle-là,
la même que lorsqu'il était enfant.

Les filles m'ont aidée, nous l'avons porté à l'étage et il dort.
Il est arrivé épuisé, je crois cela, il ne pouvait plus marcher,
je le regardais finir les derniers mètres, il avançait vers nous
comme un garçon ivre, je ne le comprenais pas, il était épuisé
et semblait tout près de tomber et s'écrouler.

LA MÈRE. – Il ne dit rien ? À toi, il ne t'a rien dit ? Juste un
mot avant de dormir encore, de sombrer, pas un mot?
J'aurais voulu qu'il parle, qu'il me dise quelque chose,
presque rien, toujours la même histoire, qu'il parle avant de
s'étendre à même le sol, avant de tomber,
j'aurais voulu le son de sa voix
– «Comme je suis, comme j'ai toujours été...» –
il me faisait peur, qu'il reste ainsi silencieux et qu'il ne nous
adresse pas même la parole, cela me faisait peur et qu'il se
couche ensuite sans rien demander, qu'il tombe au sol, je ne
sais pas dire, j'avais mal, le début de la suffocation.
Je me suis trompée, ce n'est pas ainsi que j'imaginai les
choses.

LA PLUS VIEILLE. – Dans sa chambre, nous avons laissé
les persiennes fermées comme elles le sont toujours, laissant
passer, la journée, à peine la lumière et la nuit juste la fraîcheur.

Il est dans son lit, nous avons toujours gardé ce lit, jamais il
ne fut question de s'en débarrasser.

– Est-ce que je n'avais pas raison? S'en débarrasser, c'était
renoncer à ce qu'il revienne –
cette chambre, c'était sa chambre, nous en parlions pas, je la
lavais, je la rangeais sans fin et jamais nous n'aurions imaginé
la vider et la repeindre. À nouveau, il est dans sa
chambre.

LA MÈRE. – Il était là devant moi, je le regarde, je l'attends
depuis de très nombreuses années, ce n'est pas rien, tu peux
faire comme si tu ne savais pas, mais ce n'est pas rien, un
fils, l'unique fils, mon fils qui revient, ce n'est pas rien, et
pour toi non plus ce n'est pas rien,
et pour les filles, celles-là, tu peux les voir depuis qu'il est
revenu, depuis qu'il est couché et qu'il dort, dans sa
chambre, *là-haut*, tu peux les voir, pour les filles non plus
celles-là, ce n'est pas rien.

Il est là devant moi, tout ce temps passé à attendre ce moment,
il est là devant moi,
il a changé, son visage s'est abîmé, il s'est creusé et s'est
durci, je le regardais, c'est comme le visage d'un vieillard,

versão das coisas, nenhum berro de surpresa ou de alegria,
nada.

Eu o via andar em minha direção e pensava que ele estava
voltando e que nada seria diferente, que eu tinha me
enganado.

Nenhuma solução.

(...)

A MÃE. – Ele está dormindo?

A MAIS VELHA. – Coloquei ele no quarto dele, aquele lá, o
mesmo de quando ele era criança.

As meninas me ajudaram, nós o carregamos para cima e ele
está dormindo. Ele chegou exausto, eu acho, não podia mais
andar, eu olhava ele terminar os últimos passos, ele avançava
em nossa direção como um rapaz bêbado, eu não o entendia,
ele estava exausto parecia prestes a cair e desmoronar.

A MÃE. – Ele não diz nada? Para você, não lhe disse nada?
Uma palavrinha antes de dormir de novo, de apagar, nem
uma palavra?

Queria que ele falasse, que ele me dissesse alguma coisa,
uma coisinha de nada, sempre a mesma história, que ele
falasse algo antes de se esparramar pelo chão, antes de cair,
queria o som da voz dele

– “Como sou, como sempre fui”–

Me dava medo, que ele fique assim tão calado e que não nos
dirija sequer a palavra, isso me dava medo e que ele se deite
em seguida sem pedir nada, que ele caia no chão, não sei
como dizer, doía em mim, o princípio de uma falta de ar.
Me enganei, não era assim que eu imaginava as coisas.

A MAIS VELHA. – No quarto dele, deixamos as persianas
fechadas como elas sempre ficam, deixando passar, de dia só
um pouco de luz, e à noite, só um pouco de brisa.

Ele está na cama dele, sempre tínhamos guardado essa cama,
jamais nos ocorreu de nos livrarmos dela.

– Eu tinha ou não tinha razão? Livrar-se dela seria como
renunciar que ele voltasse –

esse quarto, era o quarto dele, não falávamos sobre isso, eu o
limpava, arrumava até não poder mais e nós nunca teríamos
pensado em esvaziá-lo ou pintá-lo novamente.
Novamente, ele está em seu quarto.

A MÃE. – Ele estava ali na minha frente, eu olho pra ele, há
tantos e tantos anos que eu o espero, e isso não é pouca coisa
não, um filho, o único filho, meu filho que volta, não é pouca
coisa não,

e para você também não é pouca coisa,

e para as meninas, essas daí, vai ver só, depois que ele voltou,
depois que ele voltou e dormiu, no quarto dele, lá em cima,
vai ver só, para as meninas também isso não é pouca coisa
não.

Ele está ali na minha frente, todo esse tempo passado
esperando esse momento,

e ele ali na minha frente,

ele mudou, seu rosto está acabado, um rosto mais cavado,
mais duro, eu olhava para ele, é como o rosto de um velho,
um tipo estranho de rosto de velho ou um corpo de um rapaz

une sorte de visage étrange de vieillard ou le corps d'un homme jeune comme devenu vieux trop tôt.
Est-ce que j'ai cru qu'il reviendrait exactement, parfaitement comme il était parti ?
Est-ce que j'avais toujours imaginé cela ?

LA PLUS VIEILLE. – Il dort comme il dormait lorsqu'il était enfant. Il était évanoui à mes pieds, j'ai eu peur, aussitôt, qu'il meure.
Je le regardais et je me suis dit cela : « Il dort comme il dormait lorsqu'il était enfant. »
C'est drôle. Nous l'avons pris, une sous les bras, comme on le voit toujours faire, comme on suppose toujours qu'il faille porter les corps évanouis, je ne sais pas, les gens tombés à terre, les photographies, les tableaux, nous l'avons pris, l'une sous les bras et l'autre empoigna ses pieds – c'est moi qui empoignai ses pieds – et nous l'avons monté à l'étage. Il est devenu léger, son corps est amaigri mais pour nous, c'était lourd encore.
C'est du travail.
La petite a pris le sac, il n'y avait que ça qui l'intéressait. On le lui a laissé.

LA MÈRE. – Il faut le laisser dormir longtemps, je crois qu'il dormira longtemps et lorsqu'il aura si longtemps dormi, un jour, nous le verrons s'éveiller et ce que nous n'avons pas eu aujourd'hui, *aussitôt*, ce que nous n'avons pas obtenu, ce que nous avions espéré, tant espéré toutes ces années, qu'il revienne et aussitôt la porte franchie qu'il nous parle et nous aime et nous dise des choses, exactement cela, qu'il nous dise des choses que nous avions tant espéré entendre, qu'il nous reconnaisse, juste cela, qu'il me reconnaisse et qu'il vous reconnaisse et qu'il fasse le récit de son voyage, tout ce temps perdu, ce que nous n'avons pas eu aujourd'hui, là, à l'instant où il franchit la porte, nous l'entendrons enfin, je ne dois pas m'inquiéter, il s'éveillera, il aura dormi si longtemps, il s'éveillera, il ne saura plus même où il est, sa chambre, il ne la reconnaîtra pas, il faudra lui dire, nous devons lui expliquer, il s'éveillera, exactement cela, comme il s'éveillait lorsqu'il était enfant et nous le verrons nous dire ce qu'il a vécu, nous l'entendrons nous dire ce qu'il a vécu, ce que fut sa vie, son voyage, toutes ces années perdues, car elles furent perdues, toutes ces années perdues. Il s'étonnera

(Elle rit.)

Nous pourrions commencer à nous plaindre et lui faire nos beaux et longs reproches.

LA PLUS VIEILLE. – Et tout ce temps, maintenant, à partir de maintenant, tout ce temps, nous resterons près de lui, endormi, à guetter les signes, c'est ce que tu dis?
Nous relayer l'une l'autre auprès de lui, à guetter les signes de ce réveil ou l'assombrissement de plus en plus doux, de plus en plus lent,
sa disparition sans revenir à nous, la noyade dans le sommeil

que ficou velho cedo demais.

Será que eu sempre acreditei que ele voltaria exatamente, perfeitamente como ele tinha ido?

Será que eu sempre tinha imaginado isso?

A MAIS VELHA. – Ele está dormindo como dormia quando era criança. Ele tinha desmaiado nos meus pés, tive logo medo de que ele morresse.
Olhava para ele e me disse isso: “Ele está dormindo como ele dormia quando era criança”.
É engraçado. Nós o pegamos, uma debaixo dos braços, como a gente sempre vê fazer, como a gente supõe que se deva carregar corpos desmaiados, não sei, gente caída no chão, as fotografias, os quadros, nós o pegamos, uma debaixo dos braços e a outra segurando os pés – fui eu que segurei os pés – e nós o levamos até o andar de cima. Ele ficou leve, seu corpo está emagrecido, mas ainda era pesado.
Uma trabalhadeira.
A pequena pegou a bolsa, só aquilo é que lhe interessava. A gente deixou.

A MÃE. – É preciso deixá-lo dormir muito tempo, acho que ele vai dormir muito tempo e assim que ele tiver dormido todo esse tempo, um dia, nós o veremos despertar e o que a gente não recebeu hoje, tão logo, o que a gente não obteve, aquilo pelo que tínhamos esperado, tanto esperado por todos esses anos, que ele voltasse e tão logo ele atravessasse a porta que nos falasse e nos amasse e nos dissesse coisas, exatamente isso, que ele nos dissesse coisas que nós tínhamos tanto esperado ouvir, que ele nos reconhecesse, só isso, que ele me reconhecesse e que ele reconhecesse vocês, e que contasse a história da sua viagem, todo esse tempo perdido, aquilo que não recebemos hoje, aqui, no momento em que ele atravessou a porta, vamos ouvir finalmente um dia, não tenho que me preocupar, ele vai despertar, vai ter dormido muito tempo, ele vai despertar, ele não vai nem saber onde ele está, o quarto dele, ele não vai nem reconhecer, teremos que lhe dizer, vamos ter que lhe explicar, ele vai acordar, exatamente assim, como ele acordava quando era criança e vamos vê-lo nos contando aquilo que ele viveu, o que foi sua vida, sua viagem, todos esses anos perdidos, porque foram perdidos, todos esses anos perdidos. Ele vai se espantar.

(Ela ri.)

Poderemos começar a nos lamentar e ele vai ter que ouvir nossas belas e longas queixas.

A MAIS VELHA. – E todo esse tempo, agora, a partir de agora, todo esse tempo, vamos ficar perto dele, adormecido, vigiando os sinais, é isso que você está dizendo?
Nos revezar uma após outra junto a ele, vigiando os sinais ou desse despertar ou do seu obscurecimento cada vez mais suave, cada vez mais lento,
seu desaparecimento sem voltar para a gente, afogar-se no

le plus profond ? Sa mort?
Tu veux qu'on ne le quitte plus jamais?

LA MÈRE. – Il faut l'attendre, la même histoire, il faudra rester auprès de lui, oui.
Comme nous l'avons attendu, du jour où il est parti, du jour où il nous quitta pour peut-être ne plus jamais revenir, du jour où son père le chassa.
«Qu'est-ce que je pouvais faire? Vous êtes toutes là à vouloir me reprocher de n'avoir rien fait, de n'avoir pas plus retenu l'un, pas plus retenu l'autre, qu'est-ce que je pouvais faire ?»

Comme nous l'avons attendu ici,
et plus longtemps peut-être, encore, après que son père meurt, après que son père fut mort et que les raisons de rester, *les secrètes raisons de rester* se furent éteintes, comme nous l'avons attendu sans jamais plus croire, peut-être, personne n'avouait mais nous y pensions, toutes, toi-même, tu dis que tu n'as pas bougé, que rien ne faisait jamais changer ton avis, qui peut croire ça?
Toi-même tu te laissais aller au doute, tu imaginais, peu à peu tu l'imaginais, tu imaginais que tu ne le verrais plus avant de mourir à ton tour,
toi-même, tu as beau tricher, toi-même, tu renonçais, peu à peu, qui ne voit pas cela?
Et chacune y pensait, toutes, celles-là tout autant,

comme nous l'avons attendu, en vain, sans jamais plus croire qu'il ne revienne,
désormais,
nous devons attendre encore
– cela ne finira jamais, et je serai vieille à mon tour et tu seras morte déjà que j'attendrai encore –
nous devons attendre encore qu'il se réveille et qu'il revienne à nous, qu'il ouvre les yeux et nous parle et fasse le récit de son voyage, ce dut être un voyage,
nous avons toujours tellement imaginé sa vie ainsi, il ne saura nous décevoir,
un beau et long voyage, *non* ? Un beau et long voyage et si déraisonnable encore, à travers le Monde,
qu'il se réveille et revienne à nous et raconte encore toutes ces années, son histoire
– dut livrer ses batailles, des guerres et des batailles, non? et vainqueur, quoi d'autre ? non ? –
qu'il se réveille et revienne à nous et que nous, chacune,
nous lui racontions enfin la nôtre, toutes semblables et différentes.

Il faut l'attendre, écouter les bruits, tendre l'oreille et chercher à peine, ne serait-ce qu'à peine,
et chercher, à peine, de son lit, à guetter le souffle, et voler les indices, les indices infimes qui nous le ramèneraient à la vie,
l'instant précis,
le même moment exact du temps où il était enfant, où il s'éveillait et commençait à diriger aussitôt la maison, *le jeune fils*, à la faire tourner autour de lui, car toujours elle

sono mais profundo? Sua morte?
Você quer que a gente nunca mais o deixe?

A MÃE. – É preciso esperá-lo, a mesma história, temos que ficar junto a ele, sim.
Como o esperamos, desde o dia em que ele partiu, desde o dia em que nos deixou para talvez nunca mais voltar, desde o dia em que seu pai o expulsou.
“O que é que eu podia fazer? Vocês estão todas aí, querendo me culpar por não ter feito nada, por não ter impedido nem um nem outro, o que é que eu podia ter feito?”

Como o esperamos aqui,
e por mais tempo talvez, ainda, depois que o pai dele morre, depois que o pai dele morreu e que as razões para permanecer aqui, *as secretas razões para permanecer* se extinguíram, como esperamos sem nem mais acreditar, talvez, ninguém confessasse, mas pensávamos isso, todas, mesmo você, que diz nunca ter mudado, que nada podia fazer você mudar de ideia, quem pode acreditar nisso?
Mesmo você se deixava levar pela dúvida, ia imaginando, pouco a pouco ia imaginando, ia imaginando que você não o veria mais antes que chegasse a sua vez de morrer, mesmo você, por mais que você finja, mesmo você, ia renunciando, aos poucos, quem é que não vê isso?
E cada uma de nós pensava isso, todas, essas aí também,

como tínhamos esperado, em vão, sem sequer acreditar que ele voltasse,
e daqui para frente,
vamos ter que esperar ainda mais
– isso não vai acabar nunca, e por minha vez estarei velha, você já estará morta e estarei esperando ainda –
Temos que esperar ainda que ele acorde e que volte para gente, e que abra os olhos e fale com a gente e conte a história da sua viagem, deve ter sido uma viagem, sempre imaginamos tanto a vida dele assim, ele não vai nos decepcionar,
uma bela e longa viagem, não? Uma bela e longa viagem, ainda tão desvairada, pelo Mundo inteiro,
que ele acorde e volte para gente e ainda conte todos esses anos, sua história
– deve ter feito guerras, guerras e batalhas, não? Um vencedor, que mais? não?
que ele acorde e volte para gente e que nós, cada uma de nós,
nós finalmente lhe contemos a nossa história, todas parecidas e todas diferentes.

É preciso esperá-lo, escutar os barulhos, esticar a orelha e apenas tentar, apenas isso,
e tentar, apenas, vigiar, na cama dele, vigiar o seu fôlego, e roubar os indícios, os mínimos indícios que o trariam de volta à vida,
o instante preciso,
o mesmo momento exato do tempo em que ele era criança, em que ele acordava e logo já começava a comandar a casa, *o jovem filho*, fazendo-a girar em torno dele, pois ela sempre girou em torno dele
ou espreitar infinitamente, aos poucos, se for necessário, é o

tourna autour de lui
ou guetter sans fin peu à peu, s'il le faut, tu dis cela,
ou guetter sans fin, et nous détruire,
et je ne crois pas cela, je ne l'imagine pas et tu ne me feras
pas imaginer cela, je ne veux pas, le naufrage, sa démission,
guetter sa mort, la voir venir,
plus jamais ses yeux ouverts et plus jamais un mot,
aucune trace après toutes ces années à l'attendre, toutes ces
années perdues à l'attendre.

«Tu crois ça?»

LA PLUS VIEILLE. – Après toutes ces années, de nouvelles
années, encore, ce que tu dis ? *ici*,
dans la maison à l'attendre encore, sur place,
sans aucun mouvement, sur la pointe des pieds,
attendre le réveil de celui-là comme on attendrait le réveil
d'un enfant malade dans sa chambre là-haut et nous, là, à
nous relayer à l'infini ?
Ce que tu dis?

LA MÈRE. – Nous allons faire ça, oui, je passerai tout mon
temps à attendre qu'il s'éveille.
Nous allons faire ça, et si vous ne le faites pas, si vous ne
voulez plus le faire, si celles-là ne veulent plus, si toi-
même, tu m'abandonnes, si tu ne m'aides pas, oui, je le ferai
seule, je resterai là, et j'attendrai seule, *qu'est-ce que ça
fait?*

(...)

LA SECONDE. – Le jour où il reviendra, je me répète cela,
toutes ces années, me suis répété cela, le jour où il reviendra
–jamais eu de doute qu'il ne revienne –
le jour où il reviendra, je mettrai ma robe rouge, celle-là que
vous toutes détestez, avez toujours détestée, ma robe rouge
dans laquelle j'ai l'air vulgaire des filles du samedi soir, je
cours et j'enfile ma robe rouge et il me retrouve telle qu'il
me quitta.
C'est bien. Il rit.

L'ÂÎNÉE. – Lorsqu'il passa le pas de la porte, il pose son
sac,
lorsqu'il passe le pas de la porte, il entre dans l'ombre de la
maison, on le voit mal, je le vois mal, je le devine,
à contre-jour, on le voit mal, la lumière derrière lui,
j'étais sûre qu'on le verrait mal, et que ses yeux, je ne pour-
rais les deviner, juste la silhouette qui occupe l'entrée de la
maison, et ses yeux dans l'obscurité,

lorsqu'il passe le pas de la porte et laisse glisser son sac, un
sac de marin, un sac comme en utilisent les marins
– j'ai pensé ça: « Ai-je jamais vu un sac de marin de ma
vie ? » j'ai pensé ça –
un sac de marin, ou encore un sac militaire, ces baluchons
ronds, en longueur où jamais, j'ai pensé ça, où jamais les vête-
tements ne doivent se ranger correctement,
ai pensé ça, et j'ai ri encore, je crois bien que j'ai ri encore

que você está dizendo,
ou espreitar infinitamente, e a nossa destruição,
eu não acho isso, não imagino isso e você não vai fazer com
que eu imagine isso, não quero, um naufrágio, sua demissão,
vigiar a sua morte, vê-la chegar, nunca mais ver os seus olhos
abertos e nunca mais uma palavra sua, nenhum sinal seu
depois de todos esses anos a sua espera, todos esses anos
perdidos a sua espera.

“Você acha isso?”

A PRIMOGÊNITA. – Depois de todos esses anos, mais anos,
ainda, o que é que você está dizendo? aqui
em casa à espera dele ainda, no mesmo lugar,
sem nenhum movimento, na ponta dos pés,
esperando o despertar desse aí como se esperássemos o
despertar de uma criança doente no quarto do andar de cima,
e nós aqui num revezar sem fim?
É isso que você está dizendo?

A MÃE. – Nós vamos fazer isso, sim, eu vou passar o meu
tempo todo à espera de que ele desperte.
Nós vamos fazer isso, e se vocês não fizerem, se vocês não
quiserem, se essas daí não quiserem, se até você, você me
abandonar, se você não me ajudar, vou fazer tudo sozinha
sim, vou ficar aqui, e vou esperar sozinha, *qual é o
problema?*

(...)

A SEGUNDA. – No dia em que ele voltar, eu fico repetindo
isso para mim mesma, todos esses anos, eu fiquei repetindo
isso para mim mesma, no dia em que ele voltar – nunca
duvidei que ele voltaria –
no dia em que ele voltar, eu vou colocar o meu vestido
vermelho, aquele que vocês detestam, sempre detestaram,
meu vestido vermelho que me deixa com um ar vulgar de
garota de sábado à noite, eu corro e enfio o meu vestido
vermelho e ele me encontra tal como ele me deixou.
É ótimo. Ele ri.

A PRIMOGÊNITA. – Assim que ele passou a soleira da
porta, ele deixou sua bolsa, assim que ele passa a soleira da
porta, ele entra na sombra da casa, a gente vê mal ele, eu mal
vejo ele, eu adivinho que é ele,
contra a luz, a gente vê mal ele, a luz atrás dele, tinha certeza
que a gente veria mal ele, e que os seus olhos, eu não poderia
adivinhá-los, apenas a sua silhueta ocupando a entrada da
casa, e os olhos dele na escuridão,

assim que ele passa a soleira da porta e deixa sua bolsa
escorregar, uma bolsa de marinheiro, uma bolsa como
aquelas que os marinheiros usam,
– então eu pensei isso: “Será que eu já vi uma bolsa de
marinheiro na minha vida?” eu pensei isso –
uma bolsa de marinheiro ou ainda bolsa de militar, aquelas
roliças, cumpridas, onde nunca, eu pensei isso, onde as
roupas nunca devem ficar corretamente arrumadas,
eu pensei isso, e ri de novo, acho que ri de novo por estar
pensando nesses detalhes,

d'être en train de penser ça, ces détails,
 (et toujours, *le bord des larmes* cherchant à m'emporter)
 lorsqu'il revient,
 lorsque, enfin, il revient, j'ai ri de moi, de l'importance accordée aux détails, l'importance imbecile et terrifiante à la fois que j'accorde aux détails,
 lorsque le jeune frère, *celui-là*, après toutes ces années perdues à l'attendre,
 lorsque le jeune frère, enfin, lorsque le jeune frère revient, ce que peut-être j'ai espéré le plus de ma vie, toutes ces années, lorsque enfin, le jeune frère revient,
 ai ri en moi-même,
 être là à songer à ce sac, l'usage et la forme,
 n'avoir rien de mieux à penser – est-ce un sac de marin? ou sac militaire aussi? – cela me fit rire en moi-même,
 et alors que je tentais encore d'éloigner de moi cette pensée idiote, cette pensée indigne,
 car je la trouvais indigne, j'ai pensé cela, c'est une pensée indigne, une pensée indigne d'un tel moment,
 m'est venue aussi, et ai ri, je crois bien, et ai ri peut-être encore plus de ça,
 m'est venue aussi en tête la question
 – on voudrait songer à des choses nobles, ce mot, *des choses nobles* et on se laisse glisser vers des détails, les détails imbeciles au beau milieu de ce qu'on voudrait être les heures les plus importantes de sa vie, on imagine ça, toujours on imagine ça, les heures les plus importantes de sa vie –
 m'est venue encore en tête la question de savoir si ce sac, *là*, à mes pieds,
 si ce sac qui glisse maintenant de son épaule vers le sol, si ce sac, sac de marin ou sac militaire, si ce sac est le sac qu'il avait lorsqu'il nous quitta, le même exactement,
 et je n'arrive pas à me souvenir, je ne me rappelle pas, et je reste préoccupée par cette question,
 ces détails imbeciles et j'ai tort, et je ris, je crois bien, et je ris d'avoir tort,
 et pourtant de ne pouvoir m'éloigner de cette idée. Il franchit les derniers mètres qui séparent le chemin de la cour de la maison, et il passe les trois marches qui conduisent directement à notre pièce.

Il s'immobilise sur le seuil et il ne nous dit rien, il regarde l'intérieur de la pièce et il s'étonne.
 Il a son regard étonné, ce regard étonné qu'il avait lorsqu'il était enfant et ce regard étonné qu'il avait lorsqu'il partit encore et lorsque son père le chassa, lorsque notre père le chassa et lorsqu'il dut nous quitter, lorsqu'il nous quitta, il avait ce regard étonné, déjà.

Dans les moments les plus brutaux, les plus soudains de la vie, il sembla toujours surpris,
 étonné, oui, je n'ai pas d'autre mot, étonné, *au comble de l'étonnement*,
 et l'étonnement sembla toujours pour lui l'expression de l'injustice, l'expression de la découverte de l'injustice,
 son visage d'enfant est plus encore celui d'un enfant dans ces moments-là, je me rappelle.

Aussitôt, il est à peine entré, il est là, juste devant nous et le

(e sempre *à beira das lágrimas* procurando me levar)
 assim que ele volta,
 assim que, finalmente, ele volta, eu ri de mim mesma, da importância dada aos detalhes, a importância imbecil e assustadora que eu dou aos detalhes,
 assim que o jovem irmão, *aquele ali*, depois de todos esses anos perdidos esperando por ele,
 assim que o caçula, finalmente, assim que o jovem irmão volta, a coisa pela qual talvez eu mais esperei em minha vida, todos esses anos, e assim que finalmente o jovem irmão volta,
 eu ri comigo mesma,
 ficar pensando nessa bolsa, seu uso e sua forma,
 não ter nada melhor para pensar – será que é uma bolsa de marinheiro? ou é uma bolsa de militar? – isso me fez rir comigo mesma,
 e enquanto eu ainda tentava afastar esse pensamento idiota, esse pensamento indigno,
 pois eu o achava indigno, foi o que eu pensei, é um pensamento indigno, um pensamento indigno para um momento como esse, me veio também à cabeça a questão – a gente gostaria de pensar em coisas nobres, essa palavra, *coisas nobres* e a gente se deixa levar por esses detalhes, esses detalhes imbecis bem no meio do que a gente gostaria que fosse as horas mais importantes das nossas vidas –
 me veio de novo na cabeça a coisa da bolsa, de saber se essa bolsa, aí, caída aos meus pés,
 se essa bolsa que nesse momento desliza do seu ombro em direção ao chão, se essa bolsa, bolsa de marinheiro ou bolsa de militar, se essa bolsa é a mesma bolsa que ele tinha quando nos deixou, exatamente a mesma,
 e eu não consigo me lembrar, não me lembro,
 e eu fico preocupada com essa coisa,
 esses detalhes imbecis, é bobagem minha, e fico rindo, acho que sim, fico rindo da minha bobagem
 e de apesar disso não conseguir afastar essa idéia de mim.
 Ele atravessa os últimos metros que levam até o pátio de casa, e sobe os três degraus que dão diretamente na nossa sala.

Ele fica imóvel na entrada, e não nos diz nada, olha a sala por dentro e fica espantado.

Ele tem aquele olhar espantado, aquele olhar espantado que ele tinha quando era criança e aquele olhar espantado que ele tinha quando foi embora ainda e quando o pai dele o expulsou, quando nosso pai o expulsou e quando que ele teve que nos deixar, assim que ele nos deixou, ele tinha esse olhar espantado já.

Nos momentos mais brutais, mais inesperados da vida, ele sempre parecia surpreso,
 Espantado, é, não tenho outra palavra, espantado, no auge do seu espanto.

O espanto para ele era uma maneira de exprimir a injustiça, de exprimir a descoberta da injustiça,
 Seu rosto de criança ficava ainda mais infantil nessas horas, eu me lembro,

Assim que ele entrou, ele está ali, bem na nossa frente, e a lembrança desse olhar me vem e me faz sorrir sem que eu

souvenir de ce regard me revient et me fait sourire sans que
je sache pourquoi
C'était lui, exactement, *le jeune frère*, il avait ce regard
étonné.

Il ne nous dit pas un mot, il reconnaît la pièce. Il sourit à
peine. Il sourit à peine et s'étonne de nous voir, de voir l'in-
térieur de la maison et de nous voir.
C'est tout.

LA SECONDE. – Dans ma robe rouge, je suis la première
qu'il voit, la seule qu'il voit et reconnaît aussitôt,
dans ma robe rouge, je pense ça, je suis celle qu'i reconnaît
le plus vite,
il rit, je le vois rire, il se souvient de cette robe et des danses
répétées péniblement les après-midi,
l'apprentissage,
où chacun voulait conduire l'autre à son pas, la préparation
de nos entrées,
il rit comme lorsqu'il se moquait de moi et je suis heureuse
déjà de l'entendre rire.

LA MÈRE. – Il ne rit pas.
Tu n'as pas eu le temps de te changer, ma pauvre,
on t'imagine – *comme tu seras toujours!* – on t'imagine ca-
valer dans l'escalier et cherchant, tu jures comme un bou-
cher, et cherchant dans tes placards.
Doit être salement enfouie, enfouie et chiffonnée, la robe
rouge d'apparat, si vulgaire, on t'imagine,
il pose à peine le pas sur le seuil qu'il tombe et s'évanouit et
ne nous dit rien, pas un mot,
il s'écroule et je le vois à peine, son regard, je ne l'entrevois
qu'à peine, juste son corps écroulé, *là*, à mes pieds. Tu es là,
comme moi, comme nous toutes, celles-là,
tu es à mes côtés, tu me tiens la main, et tu n'as eu le temps
de rien faire, pas un geste,
rien.
Tu regardes.

(...)

LA PLUS JEUNE. – Lorsqu'il s'est écroulé calmement sur
lui-même, je n'ai pas bougé, je crois bien.
Je l'ai vu tomber et j'ai pensé qu'il tombait et c'est tout.
Chacune est restée à sa place. C'est comme si aucune d'entre
nous ne l'avait vu véritablement glisser
ou si toutes, nous l'avions vu tomber enfin avec lenteur, avec
beaucoup de retard, comme au ralenti, sans qu'on puisse rien
faire, sans qu'on puisse imaginer rien faire. Il est tombé avec
douceur, ce que je crois.
Il est par terre, on le regarde, je ne tiens la main de personne.
Je suis toute seule, un peu à l'écart. *Là*.

LA SECONDE. – Toutes ces années, pourtant, je me souve-
nais du bal,
je me disais cela, lorsqu'il reviendra, je retournerai au bal,

saiba por quê.

Era ele, exatamente, *o jovem irmão*, ele tinha aquele olhar
espantado.

Ele não nos disse nem uma palavra, reconheceu a sala. Mal
sorriu. Sorriu e ficou espantado em nos ver, ver a casa por
dentro e nos ver.
E só.

A SEGUNDA. – Eu com o meu vestido vermelho sou a
primeira que ele vê, a única que ele vê e reconhece
imediatamente,
com o meu vestido vermelho, fico pensando, sou a que ele
reconhece primeiro,
ele ri, vejo que ele ri, se lembra desse vestido e dos ensaios
de dança, dos sofridos ensaios de dança pela tarde a fora, a
aprendizagem,
em que cada um queria levar o outro no seu ritmo, a
preparação das nossa entradas na pista do salão,
ele ri como se ele gozasse de mim e eu fico feliz só de ouvir
o riso dele assim.

A MÃE. – Não ri nada.

Você nem teve tempo de se trocar, coitada,
a gente só imagina – *como você será sempre!* – a gente só
imagina, você cavalgando por essas escadas procurando, com
essa tua boca suja, procurando esse seu vestido no armário.
Deve estar todo sujo enfiado num canto, amassado, aquele
vestido vermelho de aparato, tão vulgar, a gente só imagina,
ele mal pôe o pé na entrada de casa, e cai, e desmaia, e não
nos diz nada, nem uma palavra,
desmorona e eu mal o vejo, seu olhar eu mal o vejo, só vejo o
corpo dele desmoronado, ali, aos meus pés.
E você ali, como eu, como todas nós, essas daí, você do meu
lado, segurando a minha mão, não teve tempo de fazer foi
nada, nem um gesto,
nada.
Você olha.

(...)

A MAIS NOVA. – Quando o corpo dele desmoronou
lentamente, eu nem mexi, eu acho.

Vi o seu corpo cair no chão, e pensei ele está caindo e só.
Cada uma ficou no seu lugar. Como se cada uma de nós não
tivesse realmente visto ele cair, ou como se todas nós
tivéssemos visto ele cair com aquela lentidão, com um certo
atraso, como em câmera lenta, sem que se pudesse fazer
nada, sem que se pudesse imaginar que nenhuma de nós não
faria nada. Ele caiu com uma graça lenta, é a impressão que
eu tenho.

Ele caído no chão, e a gente olhando, eu não seguro a mão de
ninguém. Fico sozinha, meio que a distância. *Ali*.

A SEGUNDA. – Todos esses anos, porém, eu me lembrava
do baile, e me dizia que quando ele voltasse, eu voltaria ao
baile, dá uma bela história, vai saber, irmão e irmã indo
juntos ao baile no vale, aqueles cafajestes que nos olham e
que não acreditam, nunca poderiam acreditar que ele voltaria,

bonne histoire, *allez savoir*,
le frère et la soeur allant au bal dans la vallée, sales types qui nous regardent et n'en reviennent pas, n'auraient jamais cru qu'on le reverrait, l'héritier mâle, n'auraient pas parié!
– ce que nous n'avons pas entendu, toutes ces années Qu'il était mort et qu'il ne reviendrait plus ou qu'il faisait sa vie, refaisait sa vie, à l'autre bout du Monde et n'avait que faire de nous, les Désespérantes Idiotes, à l'attendre, toutes ces insultes, ce qu'on entendait ! –
sales types qui regardent ça comme on regarde les trains, bouches ouvertes imbéciles, le frère et la soeur entrant ensemble dans la salle des fêtes municipale, on se pousse pour rigoler, on se demande d'où elle le sort, celui-là, *cet étranger*,
et la musique se met en route, boule à facettes, j'aime ça, toujours eu des goûts de vendeuse, boule à facettes, on danse,
danse que je n'ai pas apprise et que je danse parfaitement, nous faisons le vide. C'est un couple superbe.
Tout le monde toujours se moquait de moi, les saletés qui se disaient sur lui, me suis battue, battue vraiment, il a fallu que je me batte,
tous ces mensonges, ces ricanements sur son départ, sur notre père qui le chassa,
le mépris de notre orgueil, l'histoire misérable du frère qui devait revenir un jour et qui ne remettra jamais les pieds ici et que cinq pauvres égarées n'en finissent pourtant plus d'attendre.
Aujourd'hui, le frère est là, il est un beau guerrier – *que pourriez-vous comprendre ?* – le frère est là et me fait danser, c'est exactement comme dans mon histoire.
Je le regarde, il est tombé au sol, épuisé, abîmé et je songe que je voulais danser avec lui et cracher au visage des imbéciles et que rien ne se passera, il est comme un cadavre sur qui on ne saurait compter.

LA PLUS JEUNE. – Nous irons toutes les deux, je te ferai danser, ce ne sera pas très bien, ce sera un peu bête, comme deux pauvres filles laides, mais nous irons toutes les deux.

(...)

LA MÈRE. – Désormais, tout le temps où il sera dans sa chambre, tout ce temps qu'il prendra à s'épuiser, à disparaître, tout le temps qu'il prendra à mourir, le temps de l'agonie, tout ce temps
– est-ce que cela durera des semaines, des mois ? –
tout ce temps, les filles, *celles-là*, les filles pourront s'éloigner, nous laisser le garder, prendre soin de lui, nous laisser le protéger et se soucier de sa respiration, de son souffle, craindre pour lui...

LA PLUS VIEILLE. – Tu voudrais le garder pour toi, juste pour toi.

L'AINÉE. – Qu'on parte?

o herdeiro macho, teriam até apostado!
tudo o que a gente ouviu, todos esses anos!
Que ele estava morto, e que nunca mais ele ia voltar ou que ele estava fazendo a vida dele, refazendo a vida dele, do outro lado do Mundo e que não queria nem saber da gente, as Desesperantes Idiotes, a sua espera!
Tanto insulto que a gente teve que ouvir!–
Aqueles cafajestes que vêem a cena como se vissem um trem passar, de boca aberta feito imbecil, o irmão e a irmã entrando juntos na salão de festas municipal, as pessoas se empurram para dar risada, perguntam da onde foi que ela tirou, esse daí, esse estranho, e a música começa, o globo que brilha, adoro isso, esse meu jeito meio brega de ser, o globo que brilha,
a gente que dança,
dança que nunca me ensinaram mas que eu danço perfeitamente bem, só dá a gente. Um casal sensacional. Todo mundo sempre gozava de mim, diziam horrores sobre ele, eu lutei, lutei de verdade, tive que lutar,
todas essas mentiras, essas piadinhas sobre quando ele partiu, quando o pai o botou pra fora de casa,
o desprezo do nosso orgulho, a miserável história do irmão que deveria voltar um dia e que nunca mais botou os pés ali, e de cinco coitadas perdidas que continuarão, apesar de tudo à espera dele.
Hoje, esse irmão está de volta, como um belo guerreiro– dá pra entender? – o mano está aqui e vai me levar pra dançar, exatamente como na minha história.

Olho pra ele, caído no chão, exausto, acabado e sonho em dançar com ele e cuspir na cara daqueles imbecis, mas nada disso vai acontecer, é como um cadáver com quem não se pode mais contar.

A MAIS NOVA. – Nós iremos todas as duas, eu vou levar você pra dançar, não vai ser uma maravilha, vai ser meio sem graça, duas coitadinhas feias no meio da pista, mas iremos as duas juntas.

(...)

A MÃE. – De agora em diante, todo o tempo em que ele estiver no seu quarto,
o tempo do seu desgaste, do seu desaparecer,
todo tempo que ele levar para morrer,
o tempo da sua agonia,
todo esse tempo
– se isso vai durar semanas ou meses...–
todo esse tempo, as meninas, essas daí, as meninas poderão se afastar,
nos deixar tomando conta dele, cuidando dele, protegendo-o,
nos preocupando com a sua respiração, com o seu fôlego, temendo por ele...

A PRIMOGÊNITA. – Bem que você queria, guardá-lo pra você, só pra você.

A MAIS VELHA. – Que a gente fosse embora?

A MAIS NOVA. – Que a gente lhe abandonasse aqui com

LA PLUS JEUNE. – Qu'on te l'abandonne?

LA MÈRE. – Je ne sais pas. Oui, est-ce qu'on peut demander cela, que d'autres qui voudraient être aussi près de la mort à l'oeuvre, que d'autres s'éloignent et donnent un peu de solitude?

Je ne sais pas.

Tu comprends, et celles-là encore, vous toutes et celles-là encore peuvent-elles le comprendre ?

LA PLUS VIEILLE. – Chacune d'entre elles, et moi, encore, chacune d'entre elles souhaite cela. Exactement ce que chacune d'entre nous souhaite.

Ne plus partager, sans se dévorer, non, ne plus devoir partager.

Ce que tu voudrais?

LA MÈRE. – Juste cela, oui. Et ce n'est pas rien, et c'est demander beaucoup.

Juste cela.

L'instant précis.

Elles vont se déchirer, danser leurs danses, chercher l'amour, exiger, vouloir qu'il leur parle, qu'il sorte de son sommeil, elles ne veulent pas comprendre, elles nous détruiront la vie, elles ne songent pas à mal, mais elles nous détruiront la vie, à longueur de journée, essayer d'obtenir je ne sais quelle vérité.

Elles veulent savoir aussi si elles se sont trompées, si toutes ces années furent perdues pour rien. Elles sont terrorisées, tu peux les regarder, elles sont terrorisées par le sacrifice.

LA PLUS VIEILLE. – Tu voudrais juste, tu demandes ça, tu voudrais juste qu'on te le laisse. Comme chacune d'entre nous, mais toi plus encore que les autres. Être seule et le garder.

LA MÈRE. – Je ne l'aurai pas, je crois.

LA PLUS VIEILLE. – Non, *comme il était à craindre...*

LA PLUS JEUNE. – Mal parti.

(...)

LA SECONDE. – Tu as eu des hommes?

L'AÎNÉE. – Des hommes ? Oui. Heureusement. Est-ce que j'ai eu des hommes ? C'est cela la question ? Oui, j'ai eu des hommes. Des hommes m'ont eue. Je ne me souviens plus des paroles de la chanson, mais oui, quelque chose comme ça,

j'ai eu des hommes et des hommes m'ont eue...

C'était assez prévisible, je pense. Pourquoi est-ce que tu me demandes ça?

Je suis restée ici, avec vous, cette campagne, le village là-

ele?

A MÃE. – Eu nem sei. É, não sei se isso são coisas que se possa pedir, pedir àqueles que também gostariam de estar assim tão perto do acontecimento da morte, que se retirem e que me deixem um pouco de solidão?

Não sei.

Você entende, e essas daí também, vocês todas e essas daí também, será que vocês são capazes de entender isso?

A MAIS VELHA. – Cada uma delas, e eu também, cada uma delas deseja isso. É exatamente o que cada uma aqui deseja. Não dividir mais, sem se devorar, não, não ter mais que dividir.

É isso que você queria?

A MÃE. – Era só isso sim. E eu sei que não é pouca coisa, que é pedir demais.

Só isso.

O instante preciso.

Elas vão se despedaçar, dançar essas danças delas, buscar amor, exigir, querer que ele fale com elas, que ele saia do seu sono, elas não querem entender,

Elas vão destruir as nossas vidas, ao longo dos dias, tentando obter toda e qualquer forma de verdade.

Elas também querem saber se elas foram enganadas, se todos esses anos foram perdidos em vão. Elas estão apavoradas, olha pra elas, apavoradas com a idéia do sacrifício.

A MAIS VELHA. – É só isso que você queria, que você está pedindo,

você só quer que a gente lhe deixe. Assim como cada um de nós, mas você ainda mais que todas nós. Ficar sozinha e guardá-lo só pra você.

A MÃE. – Não vai dar, eu acho.

A MAIS VELHA. – Não, como era de se temer...

A MAIS NOVA. – Começou mal.

(...)

A SEGUNDA. – Você teve homens?

A PRIMOGÊNITA. – Homens? Sim, felizmente. Será que eu tive homens? E essa a pergunta? Sim, tive homens. Homens me tiveram. Não me lembro mais das letras das músicas, mas sim, algo assim.

Tive homens e homens me tiveram...

Era bem previsível, eu acho. Por que é que você está me perguntando isso?

Eu fiquei aqui, com vocês, neste campo, o vilarejo lá longe, um ou dois vilarejos, maiores, mais distantes, me olham andar na estrada, eu ando exatamente como eles querem que eu ande, tenho o passo apressado de vagabunda respeitável.

a professorinha

bas, un ou deux autres villages, plus grands, plus loin,
on me regarde marcher sur la route, je marche exactement
comme ils veulent que je marche, j'ai mon pas serré de garce
respectable,
mademoiselle l'institutrice,
je méprise les paysans, ce qu'ils répètent et n'ont pas tort, et
ils me respectent encore, bien obligés, car j'apprends à leurs
gosses imbéciles des rudiments de rien,
ils me méprisent et me saluent.
Je prends l'autocar, je passe la journée en ville à me choisir
des chaussures, ce que je raconte, et je dors dans une
chambre d'hôtel brun sale avec un séducteur un peu encom-
bré de moi.
Il raconte, il parle de sa femme et de ses enfants, toujours ils
font ça, il vend des encyclopédies médicales en souscription
économique.
Parfois, ils pleurent, *c'est dire.*
Tous les deux ou trois mois, on se recroisera par hasard à *La
Grande Brasserie du Commerce et des Voyageurs*, on triche
un peu, on fera mine de ne s'être jamais vus et on recom-
mencera l'amour, appelons ça comme ça, on recommencera
l'amour à l'étage, sans se dire un mot. Des hommes, oui, de
loin en loin, sans les connaître.
Ce que tu voulais savoir?

LA SECONDE. – C'est bien ? C'était bien? Des fois, *par-
fois, c'était bien ?*

L'AÎNÉE. – Non. Je ne sais pas. Je n'en sais rien. Je ne me
posais pas la question.
C'est comme ce doit être. Quel que soit l'homme, c'est tou-
jours un peu la même manière de faire, les mêmes ridicules,
les détails qu'il vaut mieux ne pas regarder, leurs chaus-
settes, cela décourage, les mêmes envies de fou rire.
Et la surprise un peu ennuyeuse d'être attendrie, parfois.

LA SECONDE. – Tu en as aimé certains? C'est ça que je
voulais demander.

L'AÎNÉE. – Des regrets ?

LA SECONDE. – Oui, ça, des regrets...

L'AÎNÉE. – La tendresse pour moi-même, *ces choses-
là ?...*
Non, je ne crois pas. Hygiénique... hygiéniste ?... Bon. Rien
de plus, je ne crois pas.
Je me suis toujours juste à peine méfiée de la tristesse, cette
tristesse égoïste,
ce plaisir qu'on aurait à se plaindre soi-même, à se regretter
avec tant d'émotion,
l'apitoiement qui pourrait doucement me prendre ensuite,
c'est cela que je prenais garde d'éviter,
contre cela qu'il faut veiller.
Il faut des règles et des principes.
Je me lève alors que le type dort encore, il ronfle comme
ronflent les hommes mariés, ceux-là qui savent que l'autre,
la Brave Habituelle, a renoncé,
je me lève et j'enfile mes bas de la veille sur le recoin de la
baignoire, c'est bien, l'heure où on quitte les autres sans leur

eu desprezo os camponeses, o que eles repetem e não estão
errados, e eles me respeitam ainda, bastante obrigados, pois
ensino aos filhos deles, imbecis, rudimentos de nada,
eles me desprezam e me cumprimentam.

Eu tomo o bonde, passo o dia na cidade escolhendo sapatos,
o que estou contando, e durmo num quarto de hotel pardo
sujo com um sedutor um pouco cheio de mim.
Ele conta, fala de sua mulher e seus filhos, eles sempre fazem
isso, ele vende enciclopédias médicas em assinaturas
econômicas.

Às vezes, eles choram, quer dizer.

A cada três meses, a gente vai se cruzar por acaso na Grande
Cervejaria do Comércio e dos Viajantes, trapaceamos um
pouco, faremos como se nunca nos tivéssemos visto e
recomeçaremos o amor, chamemos assim isso,
recomeçaremos o amor no andar de cima, sem dizer uma
palavra. Homens, sim, espaçadamente, sem conhecê-los.
O que você queria saber?

A SEGUNDA. – É bom? Era bom? Por vezes, às vezes, era
bom?

A PRIMOGÊNITA. – Não. Não sei. Não sei nada disso. Eu
não me questionava.

É como deve ser. Qualquer que seja o homem, é sempre um
pouco a mesma maneira de fazer, as mesmas coisas ridículas,
os detalhes que é melhor não olhar, as meias deles, isso
desencoraja, as mesmas vontades de cair na gargalhada.
E a surpresa um pouco entediante de enternecer-se, às vezes.

A SEGUNDA. – Você amou alguns deles? É isso que eu
queria perguntar.

A PRIMOGÊNITA. – Arrependimentos?

A SEGUNDA. – É, isso, arrependimentos...

A PRIMOGÊNITA. – Carinho por mim mesma, *essas
coisas?...*

Não, acho que não. Higiênico... higienista?... Bem. Nada de
mais, eu acho.
Eu sempre mal desconfiei da tristeza, essa tristeza egoísta,
Esse prazer que a gente tem a se queixar de si mesmo, de se
arrepender com tanta emoção,

a auto-piedade que poderia levemente me tomar em seguida,
é isso que eu sempre tomei o cuidado de evitar
contra isso é que é preciso ficar atenta

É preciso regras e princípios;

Eu levanto enquanto o sujeito ainda está dormindo, ele ronca
como roncam os homens casados, aqueles que sabem que a
outra, a Valente de todos os dias, desistiu.

Levando e calço minhas meias da véspera num canto da
banheira, é bem, a hora em que a gente deixa os outros sem
dever nada para eles.

Pela manhã, no bufê do terminal de ônibus – tem que ver
eles, os tímidos de licença! –

De manhã, bem cedo, indiscretamente, isso poderia começar

devoir rien.

Le matin, tôt, au buffet de l'autogare – il faut les voir, les timides en permission – le matin, sitôt, insidieusement, cela pourrait commencer à me faire du mal, ne plus me lâcher pendant tout le voyage du retour mais je suis experte, devenue experte, j'ai une vraie belle absence de sentiments, je me suis entraînée, je ricane en moi-même et je m'évite les désagréments, la nostalgie, *tout ça*, les comptes et les bilans.
Je sais bien prendre garde.

LA SECONDE. – Ce que je voulais dire, des hommes, mais des hommes, je ne sais pas, des hommes plus attachants, moins passagers, des hommes dont on se souvient un peu. Pas ceux-là, d'autres hommes que les miens, une vie différente de la mienne.

L'ÂÎNÉE. – Des histoires? Des hommes dont on fait les histoires?

LA SECONDE. – Oui, c'est ça. Des histoires. Des hommes dont on ferait des histoires.

L'ÂÎNÉE. – Celui dont on souffrira toujours? Qu'on croisa et qu'on ne revit pas, dont on cherche la trace parmi les autres, celui-là, à peine, qui bouleversa tout et ne s'en rendit même pas compte et que parfois encore, je me surprendrais à haïr pour m'avoir abandonnée? *L'indifférent?*
Mon secret?

LA SECONDE. – Un homme comme ça, oui.

L'ÂÎNÉE. – Je ne sais pas, non, j'en ai peur, je ne me rappelle pas, ou je ne veux pas me rappeler.
Est-ce que j'ai décidé, est-ce que cela s'est fait sans moi, naturellement, oui, je ne sais pas.
Pourquoi est-ce que je parlerais de ça, est-ce que je ne dois pas renoncer, ne plus m'en soucier? *Un jour comme celui-ci?*
Jamais je n'en parle?

LA SECONDE. – Non, jamais, je ne t'ai jamais entendue.

Un temps.

L'ÂÎNÉE. – Oui.
Cette phrase, j'embête les élèves, cette phrase-là, toujours « Elle avait eu comme une autre son histoire d'amour... »
C'est ça?

(Un temps.)

Et toi?

LA SECONDE. – Moi? Oh, moi, moi, je ne réponds pas à ces questions-là.

a me faire mal.

não mais me largar durante a viagem de volta, mas eu sou *expert*, virei *expert*, tenho uma verdadeira bela ausência de sentimentos, eu treinei, rio para mim mesma e evito as contrariedades, a nostalgia, *tudo isso*, as contas e os balanços. Eu bem sei tomar cuidado.

A SEGUNDA. – O que eu queria dizer, homens, mas homens, eu não sei, homens mais atraentes, menos passageiros, homens de que a gente se lembra um pouco.
Não esses, homens diferentes dos meus, uma vida diferente da minha.

A PRIMOGÊNITA. – Histórias? Homens com os quem a gente tem histórias?

A SEGUNDA. – Isso, é isso. Histórias. Homens com quem a gente teria histórias.

A Primogênita. – Aquele por quem a gente sempre vai sofrer? Com quem a gente vai cruzar e que a gente não viu, de quem a gente procura as pegadas entre os outros, aquele lá, dificilmente, que bagunçou tudo e sequer se deu conta e que às vezes, ainda eu me surpreenderia em odiar por ter me deixado? *O indiferente?*
Meu segredo?

A SEGUNDA. – Um homem assim, é.

A PRIMOGÊNITA. – Eu não sei, não, tenho medo disso, não me lembro, ou não quero me lembrar. Será que eu decidi, será que isso se faz sem mim, naturalmente, é, eu não sei.
Por que será que eu falaria disso, será que eu não devo abrir mão, não me preocupar mais com isso? *Um dia como esse?*

Eu nunca falo disso?

A SEGUNDA. – Não, nunca, eu nunca te ouvi.

Um tempo.

A PRIMOGÊNITA. – É.
Essa frase, eu encho o saco dos alunos, aquela frase, sempre “Ela tivera como qualquer outra a sua história de amor...”
É isso?

(Um tempo)

E você?

A SEGUNDA. – Eu? Ah, eu, eu, eu nunca respondo esse tipo de perguntas aí;

Elas riem, talvez.

(...)

Elles rient, peut-être.

(...)

LA PLUS JEUNE. – Lorsqu’il est parti, j’étais petite, ai toujours été plus ou moins petite, enfant, *gamine*, enfant sans importance dans mon coin.

Je ne comptais pas, ce que je dis, ce dont je me souviens. Je ne comptais pas. N’ai jamais, plus ou moins, vous ne pouvez pas dire le contraire, c’est à vous que je le dois, n’ai jamais vraiment compté
Je ne sais pas.

Lorsqu’il est parti, nous quitta, nous abandonna à notre triste sort, quitta la maison sans espoir, manière de parler, sans espoir de retour,

lorsqu’il est parti, on ne fit pas attention à moi, n’ai jamais gardé le souvenir qu’on fasse attention à moi, et ce jour-là moins que d’autres jours encore, et ce jour-là, plus que les autres jours encore, lorsqu’il est parti, ai bien le souvenir qu’on ne se soucia pas de moi.

Lorsque le père le chassa, le mit à la porte, vous ne dites jamais cela, vous gardez votre secret, vous croyez que c’en est un, des années entières vous avez chuchoté pour que je n’entende pas, vous vous êtes tues à mon entrée, votre secret...

Lorsque le père le chassa, dans sa colère, sa violente colère, *une de ces colères terribles à faire trembler les murs*, l’expression, je répète ce qu’on me dit, une de ces colères terribles à faire trembler les murs, une colère plus grande encore que toutes les autres colères, une colère de plus, ce jour-là comme tous les autres jours – car je n’ai jamais eu le souvenir, j’étais petite et je ne comptais pas, vous voulez toujours embellir cette vie-là, cette époque, je n’ai jamais eu pourtant le souvenir qu’il y eût des jours sans cette colère et sans ces cris et sans cette violence,

car il s’agit de violence et rien d’autre et toutes ces phrases encore, hurlées, vociférées, tous ces hurlements l’un contre l’autre, le père et le fils cherchant à se battre et s’insultant toujours et se menaçant, car il s’agit de menaces, vous gardez votre secret, vous niez,

mais il s’agissait de menaces, de menaces qu’on peut croire, qu’on imagine, on est enfant, j’étais par là, *ce recoin*,
(*Elle montre.*)

de menaces qu’on craint et qu’on imagine, elles pourraient être exécutées, on est petite, on est enfant et on imagine, et ce ne serait pas des mots, vous voulez ramener ça à des mots, mais des menaces et des coups, et des blessures, des menaces de blessures, *quoi d’autre ?*

La haine et la lueur du crime, un instant. J’étais petite et on ne se souciait pas de moi, mais j’entendais déjà, le père et le fils se haïssant,

A MAIS NOVA. – Assim que ele foi embora, eu era pequena, sempre fui mais ou menos pequena, criança, *moleca*, criança sem importância no meu canto.

Eu não tinha importância, o que estou dizendo, aquilo de que eu lembro. Eu não tinha importância. Eu nunca, mais ou menos, vocês não podem dizer o contrário, é a vocês que eu devo isso, eu nunca tive importância de verdade

Eu não sei

Assim que ele foi embora, nos deixou, nos abandonou à nossa triste sina, deixou a casa sem esperança, maneira de falar, sem esperança de retorno,

assim que ele foi embora, não prestaram atenção em mim, eu não guardei nenhuma lembrança de que tenham prestado atenção em mim,

e naquele dia ainda menos do que nos outros, e naquele dia, ainda mais do que nos outros, assim que ele foi embora, eu lembro bem que não se preocupavam comigo.

Assim que o pai o expulsou, o pôs para fora, vocês nunca dizem isso, vocês guardam o segredo de vocês, vocês acham que isso é um segredo, anos inteiros vocês cochicharam para que eu não ouvisse, vocês se calavam quando eu entrava, o segredo de vocês...

Assim que o pai o expulsou, na sua cólera, sua violenta cólera,

uma dessas cóleras terríveis que fazem as paredes estremecer, eu repito o que me disseram,

uma dessas cóleras terríveis que fazem as paredes estremecer, uma cólera maior ainda que todas as outras cóleras, uma cólera a mais, aquele dia como todos os outros – pois eu nunca tive a lembrança, eu era pequena e eu não contava, vocês queriam sempre embelezar aquela vida, aquela época, entretanto eu nunca tive a lembrança de que tenha tido dias sem essa cólera e sem esses gritos e sem essa violência pois era violência e nada mais que isso e todas essas frases ainda, berradas, vociferada, todos aqueles berros um contra o outro,

pois eram de ameaças, vocês guardam o segredo de vocês, vocês negam,

mas eram ameaças, ameaças que a gente não podia acreditar, que a gente imagina, a gente é criança, eu estava por ali, *aquele canto*,
(*Ela mostra.*)

ameaças de que a gente tem medo e que a gente imagina, elas poderia ser executadas, a gente é pequena, a gente é criança e a gente imagina, e não seriam só palavras, vocês querem reduzir isso a palavras, mas ameaças e socos, feridas, ameaças de feridas, *o que mais?*

O ódio e a fâsca do crime, um instante.

Eu era pequena e não se preocupavam comigo, mas eu já ouvia,

o pai e o filho odiado,

eu era pequena, eu não tinha importância, não prestavam atenção em mim, esqueciam de mim como se esquecem sempre de mim, mas eu nunca terei outras lembranças daquele tempo, eu acho, eu não imagino,

eu nunca terei outras lembranças desse tempo a não ser dessas cóleras e desses gritos e dessa violência, não, e o ódio,

j'étais petite, je ne comptais pas, on ne prenait pas garde à moi, on m'oubliait comme on m'oublie toujours, mais jamais je n'aurai d'autres souvenirs de ce temps-là, je crois, je n'imagine pas, jamais je n'aurai d'autres souvenirs de ce temps-là que ces colères et ces cris et cette violence, non, et la haine, et cette peur du crime qui me reste –
une de ces colères terribles à faire trembler les murs,
et plus grave encore, plus définitive et plus dure encore qu toutes les autres colères que nous avons connues...

LA MÈRE. – Tu te souviens de ça, toi ? Tu te souviens de tout ça, tu l'as vu, tu n'étais pas endormie, loin de nous, tu l'as vu et tu t'en souviens ? Tu inventes.
Où est-ce que tu étais ?

LA PLUS JEUNE. – Et lorsque le père le chasse, *ce jour-là*, je compris aussi qu'il le chassait pour toujours, pourquoi est-ce que je n'aurais pas compris ?
(Vous toutes, vous avez compris, vous voulez vous mentir mais vous toutes aussi, vous aviez compris.)
Lorsque le père le chassa et ordonna que plus jamais il ne revienne, qu'il quitte la maison et ne puisse jamais, plus jamais, y revenir, lorsqu'il le chasse, qu'il le maudit, ces phrases-là, étranges,
la Malédiction,
ces phrases qui dans la voix d'un autre, dans un livre, le cinéma, nous feraient peut-être rire, ou seraient sans importance, et qui, ce jour-là, résonnent et me font peur, lorsqu'il le maudit et que je le crois, on est enfant, que je crois cette malédiction, ce qui jamais n'arrive, ou juste chez les autres, ou dans d'autres pays, encore, incompréhensibles, ou dans le lointain passé, des milliers d'années plus tôt que nous, les phrases définitives toujours, un peu ridicules et qui me mettent pourtant, je ne le comprends pas, et qui me mettent pourtant, à mon tour – comment est-ce que tu as dit ? – *au bord des larmes*, lorsque le père le chasse, le poing levé, je crois l'avoir vu, le poing levé – est-ce que j'imagine ? – lorsqu'il le chasse et lui hurle encore, et c'est bien de hurlements qu'il est question, lorsqu'il le chasse, le maudit, et lui hurle encore que plus jamais il ne le laissera revenir ici, je le vois, celui-là, si jeune, *le jeune frère*, on dit toujours ça, je dis toujours ça, il est plus âgé que moi et moi aussi, je dis comme vous, je dis *le jeune frère*, cela les fait sourire, peut-être lorsqu'il le chasse, *le jeune frère*, je le vois s'en aller, il est de dos, il part, il descend la route et s'éloigne de la maison, *là-bas*, vers le virage où au-delà du petit bois, on disparaît, et rien, je sais cela, ou j'imagine aujourd'hui que j'y ai songé, et rien ne le retient, aucune d'entre nous, ni l'une ni l'autre qui pourrait le faire, qui aurait pu le faire et pas même moi, trop petite, enfant, gamine, enfant sans importance, personne ne le retient.

e esse medo do crime que permanece comigo,
uma daquelas cóleras terríveis que fazem as pareces estremecer,
e mais grave ainda, mais definitiva e mais dura ainda do que todas as outras cóleras que nós tínhamos presenciado...

A MÃE. – *Você* se lembra disso? Você se lembra de tudo isso, você viu, você não estava caindo de sono, longe de nós, você viu e você se lembra disso? Você está inventando. Onde é que você estava?

A MAIS NOVA. – E assim que o pai o expulsa, *aquele dia*, eu entendi também que ele o expulsava para sempre, por que é que eu não teria entendido?
(Vocês todas, vocês também entenderam, vocês querem mentir para si mesmas, mas vocês todas, vocês entenderam)
Assim que o pai o expulsou e ordenou que ele nunca mais voltasse, que ele vá embora de casa e que não possa nunca, nunca mais voltar assim que ele o expulsa, que ele o amaldiçoa aquelas frases, estranhas,
a Maldição,
essas frases que na voz de um outro, num livro, no cinema, nos fariam talvez rir, ou não teriam importância, e que naquele dia, ressoam e me dão medo, assim que ele o amaldiçoa e que eu acredito nisso, a gente é criança, que eu acredito nessa maldição, o que nunca acontece, ou só com os outros, ou nos outros países, ainda, incompreensíveis, ou num passado distante, milhares de anos antes de nós, eu não entendo isso e que me levam no entanto por minha vez – como é que você disse? – *à beira das lágrimas,*
assim que o pai o expulsa, o punho em riste, eu acredito ter visto isso, o punho em riste – será que estou imaginando? – assim que ele o expulsa e berra com ele ainda, e é bem de gritos que estamos falando, assim que ele o expulsa, o amaldiçoa, e berra com ele ainda que ele nunca vai deixar ele voltar aqui, eu vejo ele, aquele lá, tão jovem, *o jovem irmão*, dizem sempre isso, eu sempre digo isso, ele é mais velho que eu e eu também digo como vocês, eu digo *o jovem irmão*, isso faz elas rirem talvez, assim que ele expulsa, *o jovem irmão*, eu o vejo ir embora, ele está de costas, ele sai, desce a estrada e se afasta da casa, *lá longe*, na direção da curva onde, depois do bosquezinho, a gente desaparece e nada, eu sei disso, ou imagino isso hoje que eu estive pensando nisso, e nada o impede, nenhuma de nós, nem uma nem outra que poderia fazer isso, que teria podido fazer isso e nem mesmo eu, muito pequena, criança, moleca, criança sem importância, ninguém o impede.
A gente não vai revê-lo.
Se a gente me escutasse saberíamos que não voltaremos a vê-lo, se me escutassem, vocês o segurariam

A MAIS VELHA. – Ele não vai embora sempre. É fácil, hoje, mas naquele dia, ele vai embora como ele frequentemente ia embora e ele voltará.

On ne le reverra pas.
On m'écouterait qu'on saurait que nous ne le reverrons pas,
on m'écouterait, vous le retiendriez.

LA PLUS VIEILLE. – Il ne part pas pour toujours.
C'est facile, aujourd'hui, mais ce jour-là, il part comme il
partait souvent et il reviendra.
Ils se disputaient toujours, chaque jour, oui, c'était de dis-
putes qu'il s'agissait, ils se disputaient toujours,
j'ai pensé que c'était une fois encore comme les autres fois,
pas un crime plus grand que les autres crimes.
Son père criait très fort, oui, toujours été ainsi,
et le maudissait, des mots oui, des mots
mais combien de fois, déjà, il l'avait chassé et lui avait or-
donné de ne jamais revenir et combien de fois, encore,
l'autre, celui-là, *le jeune frère*,
l'autre était revenu, quelques heures ou quelques jours plus
tard, et avait repris sa place sans que rien ne change?
C'était plus violent encore, aujourd'hui, c'est facile, on ne se
souvient que de cette journée-là, et on oublie toutes les
autres journées, nous ne voulons garder que ce moment-là,
c'était plus violent peut-être, je ne sais pas, je suis perdue,
c'est loin,
ils se disaient des choses si dures l'un à l'autre, si haineuses
sur leurs vies que je pensais qu'il serait mieux qu'ils se sé-
parent un jour ou deux comme il arrivait parfois. J'ai souhai-
té cela. Un peu de temps.
Mais je ne l'ai pas regardé partir comme s'il partait toujours.
Tu nous accuses, nous n'avons rien fait, je n'ai rien fait et
n'avoir rien fait, tu peux nous en accuser,
mais je n'imaginai pas cela, non, je ne pouvais pas croire
que c'était le début de toutes ces années perdues.
Tu nous accuses.
Je n'aurais pas laissé faire, et celle-là, *ta mère*, celle-là non
plus, et les autres, si faibles qu'elles soient, et les autres non
plus, personne, nous n'aurions pas laissé faire.
Nous aurions pu nous battre avec l'un ou nous battre avec
l'autre, nous battre vraiment, tu nous accuses, mais nous
nous serions battues.
Nous serions sorties dans la cour, sur le chemin, nous ne
nous serions pas très bien comportées, on aurait tiré les
vestes, des choses qu'on fait.

LA MÈRE. – Il partait toujours et toujours il revenait. Com-
ment est-ce que je pouvais penser cela ? Comment aurais-je
pu penser cela, le début de toutes ces années d'attente?

LA PLUS VIEILLE. – Ils se criaient l'un à l'autre des juge-
ments si terribles sur leur vie, chacun détruisant l'autre, cha-
cun voulant détruire l'autre, espérant lui faire mal et le
mettre à terre, chacun jugeant l'autre sur ce qu'il était ou ce
qu'il voulait être, chacun cherchant à gagner ce combat, j'es-
pérais qu'il s'éloigne. J'ai espéré ça.
Et j'entendais et j'avais peur aussi qu'ils ne puissent plus se
retrouver et se pardonner encore, comme ils se pardonnaient
toujours
– ai toujours voulu imaginer qu'ils se pardonnaient, qu'ils fi-
nissaient toujours par se pardonner –
j'avais peur, mais je ne voyais pas, je ne crois pas, je l'ai
imaginé, je me suis arrangée toutes ces années,

Ele brigavam sempre, todo dia, sim, se tratava de brigas, eles
brigavam sempre,
Eu pensei que era mais uma vez como as outras, não um
crime maior que os outros crimes.
Seu pai gritava alto, sim, sempre foi assim,
e o amaldiçoava, palavras, sim, palavras,
mas quantas vezes, já, ele não tinha expulsado ele e tinha
ordenado a ele de nunca mais voltar e quantas vezes, ainda, o
outro, aquele lá, *o jovem irmão*,
o outro voltava, algumas horas ou alguns dias mais tarde, e
retomava seu lugar sem que nada mudasse?
foi ainda mais violento, hoje, é fácil, a gente se só se lembra
daquele dia, e esquece de todos os outros dias, só queremos
guardar aquele momento,
foi talvez mais violento, eu não sei, eu me perdi, está longe,
eles diziam coisas tão duras um ao outro, tão odiosas sobre
suas vidas que eu pensava que seria melhor que eles se
separassem um dia ou dois como acontecia às vezes. Eu
desejei isso. Um pouco de tempo.
Mas eu não o vi ir embora como se ele fosse embora para
sempre.
Você está nos acusando, nós não fizemos nada, eu não fiz
nada e não ter feito nada, você pode nos acusar disso,
Mas eu não imaginava isso, não, eu não podia acreditar que
era o começo de todos aqueles anos perdidos.
Você está nos acusando.
Eu não teria deixado de lado, e aquela ali, *sua mãe*, também
não, e as outras, tão fracas como são, e as outras também não,
ninguém, nós não teríamos deixado de lado.
Nós poderíamos ter lutado com um ou lutado com o outro,
lutado de verdade, você nos acusa, mas nós teríamos lutado.
Nós teríamos saído no quintal, no caminho, nós não teríamos
nos contido muito bem, a gente teria rasgado as roupas,
coisas que se faz.

A MÃE. – Ele ia embora sempre e sempre voltava. Como é
que eu podia pensar nisso? Como eu poderia pensar nisso, o
começo de todos esses anos de espera?

A MAIS VELHA. – Eles gritavam um com o outro,
julgamentos tão terríveis sobre a vida um do outro, cada um
destruindo o outro, cada um querendo destruir o outro,
esperando machucar e derrubar o outro, cada um julgando o
outro sobre aquilo que ele era ou aquilo que ele queria ser,
cada um procurando ganhar o combate, eu esperava que eles
se afastassem. Eu esperei isso.
E eu ouvia e tinha medo também que eles não pudessem mais
se encontrar e se perdoar ainda, como eles se perdoavam
sempre
– eu sempre quis imaginar que eles se perdoavam, que eles
acabavam sempre se perdoando –
eu tinha medo, mas eu não via, eu não achava, não imaginei
isso, eu dei um jeito todos esses anos,
eu tinha medo, sim, mas eu sempre tive medo da violência
entre eles
– o ódio? Ah não, não isso, eu não quero, não o ódio, não –
eu tinha medo, mas eu não estava vendo ele ir embora para

j'avais peur, oui, j'ai toujours eu peur de la violence entre eux
– la haine ? Oh non, pas cela, je ne veux pas, pas la haine, non –
j'avais peur mais je ne le voyais pas partir pour toujours, partir pour ne plus remettre les pieds dans cette maison, ne plus se soucier de nous, ne plus avoir à faire avec nous. Je ne l'ai pas pensé.

LA PLUS JEUNE. – Et quand est-ce que tu t'en es rendu compte ? Pour toujours, rendu compte ?

LA PLUS VIEILLE. – Nous l'avons attendu. On ne disait rien à son père, on ne parlait pas et son père encore jamais ne nous disait un mot de ça, son départ, l'absence, jamais il ne nous disait un mot de cette disparition. Il vieillissait, peu à peu, il se laissait glisser vers la vieillesse, c'était son désir, *maintenant*, il ne voulait rien de plus, ne plus être que vieux.
Il marchait silencieux lorsqu'il devait venir ici, son bruit de pas dans l'escalier, l'ouverture de la porte, je tendais l'oreille, ta mère, *celle-là*, ta mère encore il ne lui parlait pas non plus de cette disparition, je ne crois pas, elle ne répond pas, je ne crois pas, de cette disparition, l'absence, à ta mère, il ne parlait pas non plus, et le reste du temps, la journée, il marchait dehors, les bois, la campagne, j'imagine, il partait le matin, il revenait le soir et souvent, presque rien, une semaine pleine, il ne nous parlait pas, il n'en éprouvait pas la nécessité.
On ne demandait rien, on attendait ce garçon, on se relayait sur le pas de la porte à regarder la route, cette route qui toujours s'éloigne de nous et disparaît, *là-bas*, vers le bois, on cherchait à deviner, on écoutait les voitures qui passent au bas de la côte et qui pourraient s'arrêter, on écoutait des indices, le bruit d'un pas dans la nuit.
Nous n'en parlions pas, on restait là à espérer, c'est le mot, nous n'en parlions jamais, à espérer, ce mot-là, encore un mot, comme ça, un peu ridicule, rien d'autre.
Toutes ces années, nous les avons passées ainsi, nous les avons perdues ainsi, sans imaginer qu'elles puissent durer aussi longtemps, cela nous ne le savions pas, nous ne pouvions pas le savoir, nous l'aurions su, qu'est-ce que tu crois ? nous l'aurions su que nous l'aurions empêché, nous l'aurions retenu, son père et lui, nous les aurions empêchés d'agir, nous ne pouvions pas imaginer la vie de cette manière, qui pouvait imaginer cela.
Tu sembles vouloir, j'entends, tu sembles vouloir nous le reprocher, nous accuser comme si nous devions être coupables, comme si nous n'avions rien vu, nous serions coupables, tu sembles nous reprocher cela, oser nous reprocher cela, et ce n'est pas bien, ce n'est pas juste, j'entends, ce n'est pas une chose juste car personne ne pouvait imaginer que jamais il ne revienne ou encore, qu'il ne revienne

sempre, ir embora para nunca mais pôr os pés nessa casa, nunca mais se preocupar conosco, nunca mais estar conosco. Eu não pensei nisso.

A MAIS NOVA. – E quando é que você se deu conta disso? Para sempre, se deu conta?

A MAIS VELHA. – Nós o esperamos. Não dizíamos nada ao seu pai, a gente não falava e seu pai nunca nos dizia uma palavra sobre isso, da ida dele, a ausência .
ele nunca nos dizia uma palavra sequer sobre esse desaparecimento. Ele estava envelhecendo, pouco a pouco, ele foi indo suavemente para a velhice, era o seu desejo, *agora*, ele não queria nada mais, nada mais do que ser velho. Ele andava quieto assim que tinha que vir aqui o barulho de seus passos na escada, o abrir da porta, eu esticava a orelha, sua mãe, *aquela ali*, sua mãe ainda ele também não falava com ela desse desaparecimento, eu acho que não, ela não responde, eu acho que não desse desaparecimento, a ausência, com a sua mãe, ele também não falava, e o resto do tempo, o dia, ele andava lá fora, os bosques, o campo, eu imagino, ele saía de manhã, ele voltava à noite e frequentemente, quase nada, uma semana cheia, ele não falava conosco, ele não sentia necessidade.
Não me pediam nada, esperávamos esse menino, a gente se revezava na soleira da porta olhando a estrada, essa estrada que sempre se afasta de nós e desaparece, *lá longe*, na direção do bosque, a gente procurava adivinhar, escutávamos os carros que passam embaixo da costa e que poderiam parar, a gente escutava indícios, os barulhos de um passo na madrugada.
Nós não falávamos disso, ficávamos ali esperando, é a palavra, nós não falávamos nunca disso, esperando, essa palavra aí, ainda uma palavra, assim, um pouco ridícula, nada mais do que isso.
Todos esses anos, nós os passamos assim, nós os perdemos assim, sem imaginar que eles poderiam durar tanto tempo, disso nós não sabíamos, nós não podíamos saber, nós saberíamos, o que é que você acha? se nós soubéssemos nós o teríamos impedido, nós o teríamos segurado, seu pai e ele, nós os teríamos impedido de agir, nós não podíamos imaginar a vida dessa maneira, quem podia imaginar isso.
Você parece querer, quero dizer, você parece querer nos reprovar, nos acusar como se nós devêssemos ser culpadas, como se nós não tivéssemos visto nada, nós seríamos culpadas, você parece nos reprovar por isso, ousar nos reprovar por isso, e isso não é legal, isso não é justo, quero dizer, não é uma coisa justa pois ninguém podia imaginar que ele não voltasse ou ainda, que ele voltasse somente hoje, na hora de sua morte, pois ele está morrendo e nós sabemos que ele está morrendo, ninguém podia imaginar que ele nos deixasse assim, que ele nos abandonasse, pois ele nos abandonou

qu'aujourd'hui, à l'heure de sa mort, car il meurt et nous savons qu'il meurt, personne ne pouvait imaginer qu'il nous laisse ainsi, qu'il nous abandonne, car il nous abandonna et que jamais il ne donne de nouvelles, que jamais, lorsque son père est mort, mais pouvait-il le savoir? – quelqu'un aurait-il pu le lui dire ? aurait-il pu l'apprendre ? – même lorsque son père est mort, jamais il ne fit signe, nous ne pouvions l'imaginer, non, et que juste, là, aujourd'hui, au bout de sa course, *à la fin*, il vienne mourir, comme s'il voulait démontrer quelque chose, et prouver encore quelque chose qui puisse faire mal, car cela nous fera mal, personne jamais, aucune d'entre nous, tu sembles nous accuser, mais personne, aucune d'entre nous, ne pouvait l'imaginer et le comprendre.

LA MÈRE. – Laisse-la. Elle veut nous reprocher ça. Elle n'y sera jamais pour rien, elle sera toujours innocente. Ce qu'elle aimerait.

(...)

LA PLUS VIEILLE. – Ce n'était pas vraiment le jour des adieux. Est parti brutalement, a claqué la porte, a insulté son père et son père l'insulta, et a claqué la porte. Ne me souviens pas qu'il m'ait embrassée, qu'il en ait pris le temps, qu'il se soit soucié de moi ou d'elle, *celle-là*, sa mère, ne me souviens pas, même de sa mère, ne me souviens pas. Et pas plus encore, pas le souvenir que j'en garde et pas plus un mot, ou un sourire, il ne nous voit pas, il ne se soucie pas de nous, et jamais, ce que nous avons toujours pensé, depuis, et jamais il ne parut se soucier de nous, jamais nous n'avons paru avoir de l'importance, un quelconque intérêt pour lui.

L'ÂÎNÉE. – Il nous quitte, il nous laisse, c'est nous qui toujours, *là*, toutes les cinq, c'est nous, toutes, qui l'attendrons, toutes ces années perdues, restées bloquées, épuisées, *là*, mais c'est son père qu'il quitte, c'est leur histoire à tous les deux, leur séparation et la violence de leur séparation et nous ne comptions pas et nous n'avons plus jamais compté, nous attendions, toutes ces années, nous attendions mais nous ne comptions pas.

LA SECONDE. – Il n'a jamais eu de souci de nous, il n'avait que faire de nous.

LA PLUS JEUNE. – On découvre ça.

LA MÈRE. – Taisez-vous, ne dites pas cela, laissez cela. Je ne veux pas entendre ça.

LA SECONDE. – Tout ce temps, jamais il ne donne de nouvelles, tout ce temps, il n'a que faire de nous, il n'écrit pas, pas un mot, un message, est-ce que nous ne

e que nunca mais ele desse notícias, que nunca, assim que seu pai morreu, mais como ele podia saber? – alguém poderia ter dito para ele? poderia ter feito ele saber disso? – mesmo assim que seu pai morreu, ele nunca deu sinal, nós não podíamos imaginar isso, não, e que apenas, ali, hoje, no final de sua corrida, *no fim*, ele venha morrer, como se ele quisesse demonstrar alguma coisa, e provar ainda alguma coisa que possa machucar, pois isso vai nos machucar, ninguém nunca, nenhuma de nós, você parece nos acusar, mas ninguém, nenhuma de nós, podia imaginar e compreender isso.

A MÃE. – Deixa ela. Ela quer nos reprovar por isso. Ela nunca estará aí para nada, ela sempre será inocente. O que ela gostaria.

(...)

A MAIS VELHA. – Não foi realmente um dia de despedidas. Ele foi embora brutalmente, bateu a porta, insultou seu pai e seu pai o insultou, e bateu a porta. Não me lembro que ele tenha me dado um beijo, que ele tenha tomado tempo para fazer isso, que ele tenha se preocupado comigo ou com ela, *aquela ali*, a mãe dele, não me lembro, mesmo com a mãe dele, não me lembro. E ainda não mais, não a lembrança que eu guardo disso e nem mais uma palavra, ou um sorriso, ele não nos vê, ele não se preocupa conosco, e nunca, aquilo que eu sempre pensei, desde então, e ele nunca pareceu se preocupar conosco, nós nunca parecemos ter importância, algum interesse para ele.

A PRIMOGÊNITA. – Ele nos abandona, ele nos deixa, e somos nós que sempre, *ali*, toas as cinco, somos nós, todas, que o esperaremos, todos esses anos perdidos, ficando bloqueadas, esgotadas, *ali*, mais é o pai dele que ele deixa, a história dos dois, a separação e a violência da separação deles e nós não tínhamos importância, mas nós não temos importância.

A SEGUNDA. – Ele nunca se preocupou conosco, ele nos desdenhava.

A MAIS NOVA. – Estamos descobrindo isso.

A MÃE. – Calem-se, não digam isso, deixem isso. Eu não quero ouvir isso.

A SEGUNDA. – Todo esse tempo, ele nunca deu notícias, todo esse tempo, ele não se interessou por nós, ele não escreve, uma palavra sequer, uma mensagem, será que nós não importávamos mais do que isso? Será que não tínhamos mais valor do que isso, em sua vida? nada, será que todo esse tempo, ele pensou em nós, em nosso desassossego?

comptions pas plus que cela ? Est-ce que nous n'avions pas plus de valeur que cela, dans sa vie ?
rien,
est-ce que tout ce temps, il ne pensa jamais à nous, à notre désarroi?
car nous étions dans le désarroi, nous étions dans le désarroi et il ne peut ignorer que nous sommes perdues, et que nous l'attendions,
lorsqu'il partait, lorsqu'il était plus jeune encore,
les autres fois,
lorsqu'il partait, et qu'il revenait quelques heures plus tard ou après plusieurs jours, parfois,
il ne pouvait pas se tromper, il savait, il nous voyait, il voyait nos visages lorsque enfin, il repassait la porte, il voyait nos visages,
il nous voyait l'attendre, il savait notre inquiétude.

L'ÂÎNÉE. – Son père même, à peine, d'une manière imperceptible,
son père encore lui disait cela, son père même lui faisait comprendre, je crois cela,
je ne me souviens pas très bien, mais je crois que même son père s'inquiétait de ses disparitions, et lui disait son soulagement de le voir de retour,
il ne pouvait pas l'ignorer,
il voyait la fête que nous faisons, le bonheur que nous pouvions avoir à son retour, il savait cela, et il ne pouvait ignorer l'inquiétude où nous étions, il ne pouvait ignorer cela,
Il savait cela, il sait cela, et il l'a toujours su,
notre grand souci de lui .

LA SECONDE. – Et tout ce temps, toutes ces années, jusqu'à ce jour, son retour, le temps qu'il passe loin de nous, il ne peut ignorer notre inquiétude, il ne peut s'en moquer, oui, il sait cela,
il ne peut ignorer combien nous sommes perdues, et arrêtées, là , sur nous-mêmes, et désespérées de l'attendre, il ne peut pas ne pas savoir
et ne jamais donner de nouvelles, pas un message, jamais, c'est un crime de sa part, je dis cela, *une sorte de crime* , n'avoir que faire de la vie de ceux qui vous aiment, c'est une sorte de crime, je ne sais pas, je crois cela,
il me semble soudain que c'est une sorte de crime, je ne suis pas certaine, vous devriez m'aider,
oui, mon inquiétude, mon désarroi, toutes ces années perdues, le temps que moi, et vous toutes là – vous devriez m'aider – le temps que j'ai détruit à l'attendre et à m'inquiéter de lui,
et ne le voir revenir encore, qu'au dernier instant, juste ce dernier instant et le voir s'écrouler, laisser glisser son sac, son sac de marin ou sac militaire,
– revenir et se laisser tomber au sol et mourir encore sans avoir rien à justifier de sa vie, et me laisser dans l'ignorance, et ne rien me donner ! –
nous laisser tout ce temps,
c'est une sorte de crime, je pense cela, je le pense vraiment, soudain, je le pense vraiment, *une sorte de crime* , oui, aussi grave qu'un crime.

L'ÂÎNÉE. – Ou du mépris encore de nous, je dis cela, ou le

pois estavamos em desassossego e ele não pode ignorar que estamos perdidas, e que o esperávamos, assim que ele ia embora, quando ele era mais jovem ainda, *as outras vezes,* assim que ele ia embora, e que voltava algumas horas mais tarde ou depois de vários dias, às vezes, ele não podia se enganar, ele sabia, ele nos via, ele via nossos rostos assim que enfim, ele passava novamente pela porta, ele via nossos rostos, ele nos via esperar por ele, ele sabia de nossa inquietação.

A PRIMOGÊNITA. – O próprio pai dele, com dificuldade, de uma maneira imperceptível, eu não me lembro muito bem, mas eu acho que mesmo o pai dele ficava preocupado com as desapareções dele, e lhe dizia do seu alívio de vê-lo de volta, ele não podia ignorar isso, ele via a festa que nós fazíamos, a felicidade que nós podíamos ter quando ele voltava, ele sabia disso, e ele não podia ignorar a inquietação em que nós estavamos, ele não podia ignorar isso, Ele sabia disso, ele sabia disso, e ele sempre soube disso, *nossa grande preocupação com ele.*

A SEGUNDA. – E todo esse tempo, todos esses anos, até este dia, o retorno dele, o tempo que ele passa longe de nós, ele não pode ignorar nossa inquietação, ele não pode caçoar disso, sim, ele sabe disso, ele não pode ignorar como nós estamos perdidas, e paradas, *ali*, sobre nós mesmas, e desesperadas por esperá-lo, ele não pode não saber e nunca dar notícias, uma mensagem sequer, nunca, é um crime da parte dele, eu digo isso, *uma espécie de crime*, desdenhar a vida daqueles que amam você, é uma espécie de crime, eu não sei, eu acho isso, me parece de repente que é uma espécie de crime, não tenho certeza, vocês deveriam me ajudar, sim, minha inquietação, meu desassossego, todos esses anos perdidos, o tempo que eu, e vocês todas aí – vocês deveriam me ajudar – o tempo que eu destruí esperando por ele e me preocupando com ele, e ainda só o ver voltar, no último instante, apenas nesse último instante e vê-lo desmoronar, deixa sua bolsa escorregar, sua bolsa de marinheiro ou bolsa militar, – voltar e se deixar cair por terra e morrer ainda, sem ter que justificar nada de sua vida, nos deixar todo esse tempo, é uma espécie de crime, eu penso isso, eu realmente penso isso, de repente, eu penso realmente isso, *uma espécie de crime*, sim, tão grave quanto um crime.

A PRIMOGÊNITA. – Ou ainda desprezo por nós, eu digo isso, ou ainda o desprezo por nossas vidas, o desprezo por aquilo que nós somos, o desprezo por aquilo que eu sou, por aquilo que vocês são, o desprezo por aquilo que nós somos, ali, todas, vocês não respondem, mas vocês estão ouvindo, ainda o desprezo por aquilo que nós somos. Uma recusa, asco.

mépris encore de nos vies, le mépris de ce que nous sommes, le mépris de ce que je suis, de ce que vous êtes, le mépris de ce que nous sommes, là, toutes, vous ne répondez pas, mais vous entendez, le mépris encore de ce que nous sommes. Un rejet, du dégoût.

LA SECONDE. – Il n'avait que faire de nous, je dis cela, vous avez peur de l'entendre, nous ne comptons pas pour lui et c'est un grand crime de nous avoir ignorées tout ce temps, c'est être coupable. Et mourir, s'il meurt, et mourir ne lui donne pas le pardon.

(...)

LA PLUS VIEILLE. – Et pas plus d'effusions, non, pas plus pour ces deux-là – la petite est cachée sous l'escalier, *ce recoin*, elle regarde et personne ne se soucie d'elle, elle ne compte pas – pas plus d'effusions pour ces deux-là, au beau milieu de la pièce, pas plus d'effusions pour elles, de tendresse. Les adieux, non.

LA MÈRE. – Et elles étaient présentes, on ne l'oublie pas, présentes et bien présentes, et toutes vociférantes, comme déjà elles savaient l'être, et hurlantes encore comme elles l'apprirent, et tentant de retenir l'un et tentant d'empêcher l'autre, et s'interposer dans la bataille...

L'AÎNÉE. – M'a embrassée. Furtivement.

LA PLUS VIEILLE. – Rien du tout. On l'aurait vu.

L'AÎNÉE. – M'a embrassée, à peine esquissé, presque rien, m'a embrassée...

LA SECONDE. – M'a prise brutalement contre lui, à peine serrée dans ses bras, à peine embrassée, et aussitôt rejetée violemment, voulu m'éloigner et m'emporter avec lui, les deux à la fois, en même temps.

LA PLUS VIEILLE. – Rien du tout. C'est de l'arrangement. Vous inventez un peu plus chaque fois.

LA PLUS JEUNE. – Chaque fois.

L'AÎNÉE. – Voulait nous empêcher de le suivre. Comme on se bat, le même mouvement, comme on se bat-trait, le même sentiment, la même violence, il m'empoigne, m'attire contre lui et me rejette encore.

LA SECONDE. – On gueule. On gueulait. Le père nous donne des gifles...

LA MÈRE. – Il ne vous a pas touchées, n'a jamais touché personne.

LA PLUS VIEILLE. – C'était ça le pire, il parlait très fort et rien d'autre.

A SEGUNDA. – Ele nos desdenhava, eu digo isso, vocês tinham medo de ouvir, mas nós não importávamos para ele e é um grande crime de ter nos ignorado todo esse tempo, é ser culpado. E morrer, se ele morrer, e morrer não lhe confere o perdão

(...)

A MAIS VELHA. – E sem mais efusões, não, sem mais para aquelas duas ali – a pequena está escondida embaixo da escada, *esse canto*, ela olha e ninguém se preocupa com ela, ela não tem importância – sem mais efusões para essas duas ali, bem no meio desse cômodo, sem mais efusões para elas, de ternura. As despedidas, então.

A MÃE. – E elas estavam presente, não se esqueça, presentes e bem presentes, e todas vociferantes, como elas já sabiam ser, e berrando ainda como elas aprenderam, e tentando deter um e tentando impedir o outro, e se colocar no meio da briga...

A PRIMOGÊNITA. – Me beijou. Furtivamente.

A MAIS VELHA. – Não mesmo. A gente teria visto.

A PRIMOGÊNITA. – Me beijou, quase um esboço de beijo, quase nada, me beijou...

A SEGUNDA. – Me pegou brutalmente contra ele, me abraçou com dificuldade, mal me beijou, e imediatamente me rechaçou violentamente, quis me afastar e me levar com ele, as duas simultaneamente, ao mesmo tempo.

A MAIS VELHA. – Não mesmo. Isso é arranjo. Vocês estão inventando um pouco mais a cada vez.

A MAIS NOVA. – A cada vez.

A PRIMOGÊNITA. – Queria nos impedir de seguir ele. Como a gente luta, o mesmo movimento, como a gente lutaria, o mesmo sentimento, a mesma violência, ele segura, me traz para perto dele e me rechaça ainda.

A SEGUNDA. – A gente grita. A gente gritava. O pai nos dá uns tapas...

A MÃE. – Ele não tocou em vocês, ele nunca tocou em ninguém.

A MAIS VELHA. – E isso era o pior, ele falava muito alto e nada além disso.

A MÃE. – Nunca vi um soco passar.

A SEGUNDA. – A gente gritava. Ele nos dava tapas, ele nos dava socos, ele balançava os braços diante dele, com toda

LA MÈRE. – Jamais vu un coup passer.

LA SECONDE. – On gueulait. Il nous donnait des gifles, il nous donnait des coups, il balançait ses bras devant lui, à toute volée et nous prenions des coups.

LA PLUS JEUNE. – Cela leur plaît aujourd’hui : des souvenirs de batailles rangées. Ont la belle imagination, et fertile.

LA MÈRE. – Personne n’a vu ça. Vous vous arrangez. Celle-là, sous son escalier, *ce recoin*, peut dire la vérité, celle-là n’a rien vu. Cela se fit dans la violence, je ne veux pas parler de ça, cela se fit dans la violence, des mots violents, mais juste des mots et rien d’autre. Personne ne peut dire qu’il donna des coups, ce n’est pas vrai.

L’AÎNÉE. – Il nous gifle et nous frappe et nous ne pouvons retenir le jeune frère, il quitte la maison, nous n’avons rien fait. On se sépare.

LA SECONDE. – Par la porte, on ne voit plus rien, à nouveau, c’est fini, juste la route qui descend vers le bois, *là-bas* et disparaît dans le virage. On aurait dû courir derrière lui. Sortir dans la cour, devant la maison et s’empoigner les uns les autres, et ne pas rester si dignes, comme nous voulons toujours l’être.

L’AÎNÉE. – On pouvait s’enfuir avec lui, cela qui aurait été le mieux, toutes ces années sur les routes, cela m’aurait plu. *Cela fait rire les trois plus jeunes.*

LA SECONDE. – Il s’en fichait, il avait son sac, il n’allait pas s’encombrer plus.

L’AÎNÉE. – Le temps que tu mettes ta robe rouge, il était déjà dans le train.

LA PLUS JEUNE. – Pour le coup, c’est lui qui nous aurait mis des baffes pour qu’on le lâche

(...)

L’AÎNÉE. – Ce que nous faisons, le reste de la nuit, toute cette nuit, aujourd’hui, la nuit de son retour, *le jeune frère*, ce qu’on fait, on ne se couche pas, on chante notre chanson, on danse notre danse un peu lente, toutes les cinq, toutes toujours comme nous avons toujours été, comme nous avons toujours appris à le faire, toutes ces années perdues, notre pavane pour le jeune homme, cette histoire-là. Nous ne trouvons pas le sommeil, nous restons dans notre pièce, la chambre où nous vivons, cet endroit-ci, nous guettons les bruits qui pourraient venir de son lit, il repose, nous disons cela, nous surveillons le moindre mouvement, nous voudrions tant qu’à peine, il bouge, se retourne en dormant, ou parle dans ses rêves.

força e nós levávamos socos.

A MAIS JOVEM. – Isso agrada vocês hoje: lembranças de batalhas frontais. Têm uma bela imaginação, e fértil.

A MÃE. – Ninguém viu isso. Vocês estão dando uma ajeitada. Aquela ali, debaixo de sua escada, *aquele canto*, pode dizer a verdade, aquela lá, não viu nada. Isso foi feito violentamente, eu não posso falar disso, isso foi feito violentamente, palavras violentas, mas apenas palavras e nada mais. Ninguém pode dizer que ele deu socos, isso não é verdade.

A PRIMOGÊNITA. – Ele nos estapeia e bate em nós e nós não podemos conter o jovem irmão, ele deixa a casa, nós não fizemos nada. A gente se separa.

A SEGUNDA. – Pela porta, a gente não vê mais nada, de novo, acabou, apenas a estrada que desce na direção do bosque, *lá longe* e desaparece na curva. Deveríamos ter corrido atrás dele. Sair no quintal, na frente da casa e segurar uns e outros, e não permanecer tão dignas, como nós sempre quisemos ser.

A PRIMOGÊNITA. – A gente podia fugir com ele, isso é que teria sido melhor, todos esses anos nas estradas, isso me agradaria. *Isso faz rir as mais novas.*

A SEGUNDA. – Ele estava pouco ligando, ele tinha sua bolsa, ele não ia se estorvar mais.

A PRIMOGÊNITA. – O tempo que você demora para colocar seu vestido ele estava já no trem.

A MAIS NOVA. – Dessa vez, é ele quem teria dado tabefes para que a gente largasse ele

(...)

A PRIMOGÊNITA. – O que estamos fazendo, o resto da noite, toda essa noite, hoje, a noite da volta dele, *o jovem irmão*, o que a gente está fazendo, a gente não se deita, a gente canta nossa música, a gente dança nossa dança um pouco lenta, todas as cinco, todas sempre como nós estivemos, como nós aprendemos a sempre a fazer, todos esses anos perdidos, nossa pavana para o jovem rapaz, aquela história.

Nós não encontramos o sono, permanecemos em nosso cômodo, o quarto onde vivemos, este endereço, espreitamos os barulhos que poderiam vir de sua cama, ele repousa, nós dizemos isso, nós vigiamos o mínimo movimento, nós queríamos tanto que ele ao menos se mexa, se vire enquanto dorme, ou fale em seus sonhos. Esperamos, permanecemos ali.

A MÃE. – Eu escuto, eu me aproximo, eu escuto, como eu escutava atrás da porta quando ele era criança, hoje a mesma

On attend, on reste là.

LA MÈRE. – J’écoute, je m’approche, j’écoute, comme j’écoutais à la porte lorsqu’il était enfant, aujourd’hui la même chose. Je cherche à deviner, on ne me donne rien.

LA SECONDE. – Longtemps, j’ai cru cela, qu’est-ce que j’en sais ? chose que j’ai lue, les livres que tu me lis ou me racontes, longtemps j’ai cru cela, l’idée que j’ai, longtemps j’ai pensé ne pas survivre et me faire dévorer peu à peu par l’inquiétude et la douleur, que je serai vieille, que je vieillirai à cause de lui, l’attendre, longtemps j’ai cru cela, que cela me détruira, le mot, que cela me détruira, longtemps, j’ai cru cela, ce qui arrive, aujourd’hui, ce retour, je le craignais et j’en avais peur, longtemps, j’imaginai que la mort de celui-là, la mort du jeune frère, longtemps j’ai cru, et voulu croire que sa mort m’emporterait avec lui.

L’AÎNÉE. – Non?

LA SECONDE. – Non. Ce n’est pas bien ou mal, ou rassurant encore. Ce n’est pas vrai, c’est ainsi, ce n’est pas vrai, on imagine et on s’arrange avec ce qu’on imagine, mais ce n’est pas vrai. Je ne sais pas, je ne crois pas, je ne mourrai pas de chagrin, je ne m’imagine déjà plus, il ne me semble pas, je ne m’imagine déjà plus mourir de chagrin. Pourquoi est-ce que je mentirais? On voulait la tragédie, la belle famille tragique mais nous n’aurons pas cela, juste la mort d’un garçon dans une maison de filles. Tu peux sourire, rien d’autre. C’est un peu excessif, on rêvait, on voudrait cela, on aurait voulu cela, ce serait beau et douloureux et noble encore et laisserait la lippe pendante aux imbéciles du village – *elle ne survécut pas à son frère, elle l’aimait tant qu’elle mourut avec lui, de détresse, comme ça*, la mâchoire qui se décroche – mais je ne crois pas cela, c’est un mensonge, j’ai beau le regretter, c’est un mensonge. Je ne sais pas même, cela encore c’est un mensonge, je ne sais pas même si je le regrette sincèrement, si je le regretterai sincèrement. Toujours, elle a raison, *celle-là*, ce qu’elle dit toujours: nos arrangements. Je ne crois pas que je regrette de ne pas mourir, avoir honte de survivre à ceux qui meurent, je ne crois pas que je me le reproche, ou honte à peine, et très peu de temps, si peu de honte, rien de plus. Mon corps ne m’abandonnera pas, on croit toujours cela, non, toi, tu ne croyais pas cela ? on voudrait imaginer, mon corps ne m’abandonnera pas, il ne se laissera pas glisser, la tristesse ou la douleur lorsqu’il sera mort définitivement, la tristesse sera immense, et j’aurai mal, là, dans le ventre et les bras et les jambes, j’aurai mal comme si on m’avait battue, je n’aimerais pas cela, avoir été battue,

coisa. Eu procuro adivinhar, não adianta nada.

A SEGUNDA. – Por muito tempo, acreditei nisso, o que é que eu sei disso? algo que eu li, os livros que você me lê ou me conta, por muito tempo acreditei nisso, a ideia que eu tenho, pouco a pouco pela inquietação e a dor, que eu ficarei velha, que eu envelhecerei por causa dele, esperando ele, por muito tempo acreditei nisso, que isso me destruirá, a palavra, que isso me destruirá, por muito tempo, acreditei nisso, o que acontece, hoje, esse retorno, eu receava e tinha medo disso, por muito tempo, eu imaginava que a morte daquele ali, a morte do jovem irmão, por muito tempo eu acreditei, e quis acreditar que sua morte me levaria com ele.

A PRIMOGÊNITA. – Não?

A SEGUNDA. – Não. Não é bem ou mal, ou ainda tranquilizador. Não é verdade, é assim, não é verdade, a gente imagina e a gente dá um jeito, mas não é verdade. Eu não sei, eu acho que não, eu não morrerei de desgosto, eu já não me imagino mais, não me parece, eu já não me imagino mais morrer de desgosto, não me parece, eu já não me imagino mais morrer de desgosto.

Por que é que eu mentiria?

A gente quer a tragédia, a bela família trágica, mas nós não teremos isso, apenas a morte de um garoto numa casa de mulheres.

Você pode sorrir, nada mais.

É um pouco excessivo, a gente sonhava, a gente queria isso, a gente teria quisto isso, seria bonito e doloroso e nobre ainda, e deixaria os imbecis do vilarejo de cara amarrada – *ela não sobreviveu a seu irmão, ela o amava tanto que ela morreu com ele, de aflição, assim*, com o queixo caído – mas não acredito que não, é uma mentira, embora eu lamente, é uma mentira.

Eu não sei mesmo, isso ainda é uma mentira, eu não sei mesmo se eu lamento isso sinceramente, se eu lamentarei isso sinceramente.

Ela sempre tem razão, *aquela lá*, o que ela diz sempre: nossos arranjos.

Eu não acho que ele eu lamente por não morrer, ter vergonha de seguir aqueles que morrem, eu não acho que eu me reprovo por isso, ou dificilmente vergonha, e muito pouco tempo, tão pouco tempo, nada além disso, Meu corpo não me abandonará,

A gente sempre acha isso, não, você não acha isso? a gente queria imaginar, meu corpo não me abandonará, ele se deixará ir, a tristeza ou a dor assim que ele estiver morto definitivamente, a tristeza será imensa, e vai doer em mim, ali, a barriga e os braços e as pernas, vai doer em mim como se tivessem me golpeado, eu não gostaria disso, ter sido golpeada, a tristeza tomará totalmente conta de mim, ela devorará meu pensamento, ela me consumirá, eu sei disso e eu tenho medo, eu sei disso, eu vejo isso acontecer, e eu receio tanto, tenho medo, medo de sentir dor, e o tempo que eu tiver dor, eu tenho medo,

la tristesse me prendra toute, elle me dévorera la pensée, elle me brûlera, je sais cela et j'ai peur, je sais cela, je vois cela arriver, je le crains tellement, j'ai peur, la peur d'avoir mal, et le temps que j'aurai mal, j'ai peur, il faudra m'aider encore, vous m'aidez, dans votre tristesse, il faudra encore songer à la mienne, car la mienne sera plus grande encore, je dis cela, il faudra m'aider, vous me le devez, ma tristesse sera toujours plus triste que la vôtre – lorsque j'étais enfant, encore, lorsque j'étais enfant, j'avais si mal déjà pour des chagrins infimes, j'avais si mal, je voulais mourir et n'en plus parler et je le pensais sincèrement, je le désirais avec sincérité, je voulais mourir, *j'appelais la mort de mes vœux*, c'est comme ça? et avec surprise, je n'obtenais rien, aucune réponse, je souffrais et rien de plus, ce pourrait être pourtant si facile et si limpide, disparaître, la solution – mon corps ne m'abandonnera pas, et je n'en aurai pas de honte. Je continuerai de marcher et de vouloir marcher, je continuerai de manger et de vouloir manger et j'irai de-main sur la route, je m'inquiéterai du temps qu'il fait et je m'habillerai en conséquence, toi aussi, tu feras cela, tu te soucieras de la pluie ou de la chaleur, et la semaine prochaine, je retournerai en ville, et j'aurai mon travail, et je sortirai d'ici. Je n'ose pas le dire et vous toutes, nous trois surtout, et probable que toutes, vous n'osiez imaginer cela, je n'osais pas le dire mais nous recommencerons les tâches quotidiennes, rien de plus, ces choses-là qui viennent après la mort, les tâches quotidiennes.

L'ÂÎNÉE. – Et ensuite, plus tard encore, nous nous sentirons coupables?

On se dira que nous n'étions pas si désespérées que cela les cinq fières éplorées sur leur colline, nous nous le reprochons peut-être, nous serons déçues de nous-mêmes, et les autres, ceux-là, ils se moqueront de nous, mes braves élèves raconteront ça à leurs braves parents, ils me verront reprendre ma place et tenir, l'air de rien, mine de rien, tenir mon rôle, ne jamais laisser glisser le chagrin, le retenir, ne pas en faire état.

Je ne serai pas plus aimable, c'est un signe, cela ne m'aura pas attendri le caractère.

Ils nous accuseront de nous être moquées d'eux, toutes ces années, cette solitude, la vie de recluses, nos belles mines de veuves, de n'avoir vécu ainsi que pour les éviter, si hautaines et si fières,

d'avoir voulu nous éloigner d'eux, les autres, *les gens*, ne pas fréquenter les imbéciles.

Ils nous accuseront de mensonge. De mensonge et d'orgueil.

LA PLUS JEUNE. – Et désormais, le dimanche, sur la place municipale, *celle-là*, notre mère, *celle-là* devant et la vieille à son côté,

et nous trois en régiment, troupeau de corbeaux, si belles et désagréables dans nos habits de deuil, on nous jugera en chuchotant.

ainda será preciso me ajudar, vocês me ajudarão, na tristeza de cada uma, será ainda preciso pensar na minha, pois a minha será maior ainda, eu digo isso, será preciso, vocês me devem isso, minha tristeza será sempre mais triste que a de vocês

– quando eu era pequena, ainda, quando eu era pequena, eu já sentia tanta dor por tristezas mínimas,

Eu sentia tanta dor, eu queria morrer e nunca mais falar disso e eu pensava nisso sinceramente, e *eu desejava a morte*, é assim?

e com surpresa, eu não conseguia nada, nenhuma resposta, eu sofria e nada além disso, isso poderia no entanto ser fácil e límpido, desaparecer, a solução –

meu corpo me abandonará e eu não terei vergonha dele. Eu continuarei a caminhar e de quer caminhar, eu continuarei a comer e a continuar querer comer e eu irei amanhã de manhã na estrada, e me preocuparei com o tempo que estiver fazendo e me vestirei de acordo, você também fará isso, você se preocupará com a chuva ou com o calor, e na semana seguinte, eu voltarei na cidade, e eu terei meu trabalho, e sairei daqui.

Eu não ousou dizer isso e vocês todas, nós três sobretudo, e provavelmente todas, vocês não ousavam imaginar isso, e eu não ousava dizer isso mas nós recomeçaremos as tarefas cotidianas,

Nada além disso, aquelas coisas que vêm depois da morte, as tarefas cotidianas.

A PRIMOGÊNITA. – E depois, mais tarde ainda, nós nos sentiremos culpadas?

Diremos a nós mesmas que não estávamos tão desesperadas e as cinco orgulhosas inconsoláveis em sua colina, nós nos reprovaremos talvez,

Nós ficaremos decepcionadas consigo mesmas,

E os outros, aqueles lá, eles caçoarão de nós, meus corajosos alunos contarão isso a seus corajosos pais, eles me verão retomar meu lugar e manter, sem dar na cara, como se nada tivesse acontecido, manter meu papel, nunca deixar a tristeza me levar, contê-la, não mencionar isso.

Eu não serei mais amável, é um sinal, isso não terá amolecido meu temperamento.

Eles nos acusarão de termos caçoado deles, todos esses anos, essa solidão, a vida de reclusas, nossas belas caras de viúvas, de não ter vivido assim como para evitá-los, tão altivas e tão orgulhosas,

de querermos nos afastar deles, os outros, *as pessoas*, não conviver com os imbecis.

Eles nos acusarão de termos mentido. De termos mentido e de orgulho.

A MAIS NOVA. – E daqui para frente, aos domingos, na praça municipal, *aquela lá*, nossa mãe, *aquela ali*, na frente da velha e do seu lado,

e nós três em regimento, tropa de corvos, tão belas e desagradáveis em nossas roupas de luto, vão nos julgar cochichando.

A PRIMOGÊNITA. – Se levantam. Escapam. (É o que eles dizem.)

L'ÂÎNÉE. – S'en relèvent. En réchappent. (Ce qu'ils disent.)

LA PLUS JEUNE. – Reprennent goût.

LA SECONDE. – Ils surveilleront désormais nos voyages en autocar,
et dès le premier retour de ma robe rouge au bal le plus minable, nous pourrions entendre à nouveau le ricanement paysan. Veulent toujours le chagrin définitif, la destruction. Celles-là qui ne meurent pas de chagrin, ou ne se recouvrent pas encore la tête de cendres, ou vont dans les montagnes et finissent couvertes sous des branches, celles-là, aussitôt, ils les jugent, les jugent et les condamnent, et pourquoi les jugeraient-ils en définitive si ce n'était pas les condamner qui devait les conduire?

(...)

L'ÂÎNÉE. – Ce sera drôle cela, mon premier été sans faire l'amour.

L'année dernière encore, j'ai dû avoir quelques hommes et depuis plus jamais, tout cet automne et cet hiver, non, cela ne m'est pas arrivé, j'ai été seule et je n'étais pas triste d'être seule et peu à peu, cela devint sans importance, sans importance ou sans intérêt, je ne sais plus et peu à peu, la pensée même a disparu et j'ai dû renoncer – *tu peux comprendre ça ?* – j'ai renoncé. J'étais bien.

Désormais, depuis qu'il est là, *le jeune frère*, j'ai dû penser ça, depuis qu'il est revenu et le temps qu'il vivra et le temps que nous devons attendre,

désormais je ne me soucierai plus de personne d'autre que lui, je ne chercherai rien de plus dans ma vie, je crois. Nous allons le soigner, nous allons prendre soin de lui et nous relayer à son lit, le prendre en charge et ne jamais plus l'abandonner,

être à chaque heure, le jour et la nuit,
être à chaque heure, à quelques pas à peine, toujours, et surveiller la vie et la mort, le combat qui se mène.

Je n'aurai rien d'autre.

Nous serons juste là, tendues, le corps en avant, sans autre attention que de voir passer le moment imperceptible, l'heure exacte, juste la respiration, et nous serons épuisées pourtant de ne rien voir, détruites par les infimes détails, l'apaisement, tout ce silence à guetter le souffle,

ces journées entières à marcher à pas lents et à s'inquiéter de notre propre violence et abîmées enfin par la lenteur, abîmées enfin par l'agonie.

Je ne serai rien d'autre que cela.

Et après encore, je serai vide.

Lorsque tout sera terminé, je serai vide.

Je serai sans force, j'aurai perdu et je n'aurai plus aucun désir, aucun souhait, la simple bonne idée d'aller sur la grand-route, de partir en ville chercher un homme et revenir le lendemain,

je crois bien que cela me passera, je n'y penserai même pas, et lorsqu'il mourra,

le jeune frère,

A MAIS NOVA. – Voltam a tomar gosto.

A SEGUNDA. – Eles vigiarão daqui para frente nossas viagens de ônibus, e a partir do primeiro retorno de meu vestido vermelho ao baile mais chinfrim, nós poderemos ouvir novamente o risinho caipira. Querem sempre a tristeza definitiva, a destruição. Aquelas que não morrem de tristeza, ou não ainda não estão grisalhas, ou vão nas montanhas e terminam cobertas de galhos, aquelas, imediatamente, eles as julgam e as condenam, e por que não as julgariam em definitivo se não fosse para condená-las quem devia conduzi-las?

(...)

A PRIMOGÊNITA. – Será engraçado isso, meu primeiro verão sem fazer amor.

No ano passado ainda, eu devo ter tido alguns homens e, desde então, nunca mais, esse outono e esse inverno inteiros, não, isso não me aconteceu, eu fiquei sozinha e eu não estava triste por estar sozinha e pouco a pouco, isso se tornou sem importância, sem importância e sem interesse, não sei mais e pouco a pouco, o próprio pensamento desapareceu e eu tive que abrir mão – *você pode entender isso?* – eu abri mão. Eu estava bem.

Daqui para frente, desde que ele está aí, *o jovem irmão*, eu tive que pensar nisso, desde que ele e o tempo que ele viverá e o tempo que nós teremos que esperar,

Daqui para frente eu não me preocuparei mais com ninguém além dele, eu não procurarei nada mais na minha vida, acho eu.

Nós vamos tratar ele, vamos cuidar dele e nos revezar em sua cama, vamos tomar conta dele e nunca mais abandoná-lo, estar a cada hora, dia e noite, estar a cada hora, a alguns passos se muito, sempre, e vigiar a vida e a morte, o combate que se conduz ali.

Eu não terei nada além disso.

Nós estaremos apenas ali, tensas, o corpo à frente, sem outra atenção a não ser ver passar o momento imperceptível, a hora exata, apenas a respiração, e nós ficaremos esgotadas no entanto de não ver nada, destruídas pelos ínfimos detalhes,

o apaziguamento, todo aquele silêncio espreitando a respiração, esses dias inteiros andando a passos lentos e se preocupando com nossa própria violência acabadas enfim pela lentidão, acabadas enfim pela agonia.

Eu não seria nada além disso.

E depois ainda, eu estarei vazia.

Assim que tudo estiver terminado, eu estarei vazia.

Eu estarei sem força, terei perdido e não terei mais nenhuma vontade, nenhum desejo, apenas a simples boa ideia de ir na estrada principal, de ir embora para a cidade e procurar um homem e voltar no dia seguinte,

Eu acho precisamente que isso acontecerá comigo, eu sequer pensarei mais nisso,

E assim que ele morrer,

o jovem irmão,

assim que ele estiver morto,

lorsqu'il sera mort,
je serai en deuil, j'imagine cela, toutes nous aurons perdu,
nous n'aurons plus rien, je serai devenu grise et noire,
en deuil,
oui, exactement cela,
en deuil,
j'aurai perdu tout désir – *c'est ça que je te raconte* – j'aurai
perdu tout désir et tout désir même d'avoir le début d'un désir.
J'en aurai fini.
Je ne croirai plus en rien, j'ai songé souvent que cela me
prendrait un jour sans que je l'aie deviné,
je ne croirai plus en rien, je serai définitivement dans mon
deuil, *là*, et ce deuil me suffira, il suffira à ma vie,
je serai morte aussi, et morte, cela me reposera, je ne lutterai
pas, et je ne souffrirai pas, ma solitude et mon oubli, belle et
secrète,
j'aurai fière allure, je ne voudrai rien d'autre.
J'aurai des souvenirs, cela suffira à ma vie, cela devrait suf-
fire à ma vie, j'aurai des souvenirs et mes souvenirs me fe-
ront une vie paisible.
Et plus tard, encore, de nombreuses années plus tard
– *à l'âge que j'ai* –
et de nombreuses années plus tard, quelques années encore
après sa mort, *le jeune frère*, son retour ici et sa mort, après
que ce frère soit définitivement sorti de nos vies,
car vous ne voulez pas imaginer cela, il n'est pas encore
mort et vous ne voulez pas imaginer cela, trop peur de dé-
choir,
les Belles Éplorées,
inquiètes de votre douleur et de ses qualités,
vous ne voulez pas imaginer cela mais il sortira définitive-
ment de nos vies, on l'oubliera, tu peux rêver, on l'oubliera,
toi-même tu l'oublieras,
et celles-là aussi, elles l'oublieront,
nous nous en arrangerons, vous pourrez résister, ne pas rater
les anniversaires, peu à peu, entretenir la tombe,
laver et laver encore le carrelage de la pièce, et ne rien vou-
loir toucher
et ne rien, jamais, ne rien vouloir changer de place, ne rien
jeter, ne rien donner, le musée, votre mausolée campagnard,
nous nous en arrangerons, on l'oubliera.
L'une fera un enfant,
toi, tu feras un enfant, tu finiras par ramener un enfant, tu ris,
on en reparle,
tu feras un enfant, *mon jeune neveu*,
un de ces imbéciles qui t'insultent sur la grand-place, un de
ces imbéciles te fera un enfant, on en reparle,
tu vas nous revenir du bal avec ta robe rouge de travers et tu
nous feras un enfant,
et la chambre de l'enfant sera cette chambre-là, la chambre
si bien entretenue du jeune frère mort, un bel après-midi net-
toyage et les fenêtres ouvertes et l'air qui entre l'odeur de la
lessive sur le sol et l'odeur de l'encaustique sur les meubles
– tu te souviens de ça, aussi, *l'odeur de l'encaustique*? – et
les dernières traces, le sac marin montés dans la soupente...
Vous ne voulez pas l'admettre, aujourd'hui, un jour comme
celui-ci, vous ne voulez pas l'admettre, c'est trop tôt,
regarder son cadavre, car déjà c'était son cadavre, regarder
son cadavre se laisser glisser devant nous,

eu estarei de luto, eu imagino isso, todas nós teremos
perdido, nós não teremos mais nada, eu ficarei grisalha e
soturna,
de luto,
terei perdido todo desejo – *é isso o que eu estou te falando* –
terei perdido todo desejo e todo desejo de ter o começo de um
desejo.
Eu terei terminado.
Eu não acreditarei em mais nada, pensei frequentemente que
isso começaria a acontecer comigo um dia sem que eu tenha
adivinhado,
eu não acreditarei em mais nada, eu ficarei definitivamente
no meu luto, *ali*, e esse luto será suficiente para mim, e ele
será suficiente para a minha vida.
eu estarei morta também, e morta, isso me fará repousar, eu
não lutarei, e eu não sofrerei, minha solidão e meu
esquecimento, bela e secreta,
terei um jeito orgulhoso, eu não vou querer nada mais.
Eu terei lembranças, isso bastará para a minha vida, isso
deveria bastar para a minha vida, eu terei lembranças e
minhas lembranças me darão uma vida serena.
E mais tarde, ainda, muitos anos mais tarde
– *com a idade que eu tenho* –
e muitos anos mais tarde, alguns anos ainda depois da morte
dele, *o jovem irmão*, retorno e a morte dele aqui, depois que
esse irmão tiver definitivamente saído de nossas vidas,
pois vocês não querem imaginar isso, ele ainda não está
morto e vocês não querem imaginar isso, muito medo de
desabar,
as Belas orgulhosas,
preocupadas com a própria dor e qualidades,
vocês não podem imaginar isso, mas ele sairá definitivamente
de nossas vidas, não esqueceremos, você pode sonhar, a
gente esquecerá, você mesma esquecerá ele,
e aquelas ali, elas também esquecerão ele
nós daremos um jeito, vocês podem resistir, não faltar nos
aniversários, pouco a pouco, cuidar da sepultura,
lavar e lavar ainda o azulejo do lugar, e nunca querer tocar
e nada, nunca, nunca querer mudar nada de lugar, não jogar
nada fora, não dar nada, o museu, o mausoléu campestre de
vocês, nós vamos dar um jeito nisso, a gente o esquecerá.
Uma terá um filho,
você, você terá um filho, você acabará por trazer de volta
uma criança, você está rindo, a gente conversa mais tarde,
você terá um filho, *meu jovem sobrinho*,
um desses imbecis que te insultam na praça principal, um
desses imbecis te fará um filho, a gente conversa mais tarde,
você vai voltar do baile com seu vestido vermelho
atravessado e você nos dará uma criança, e o quarto da
criança será aquele quarto, o quarto tão bem cuidado do
jovem irmão morto, uma bela tarde de limpeza e as janelas
abertas e o ar que entra o cheiro da roupa no sol e o cheiro da
encáustica nos móveis – você se lembra disso, também,
o odor da encáustica? – e os últimos vestígios, a bolsa de
marinheiro que vão subir para o sótão...
Vocês não querem admitir, hoje, um dia como este, vocês
não querem admitir, é muito cedo,
olhar seu cadáver, pois já era seu cadáver, olhar seu cadáver
escorregar diante de nós
ali, em nossos pés,

là, à nos pieds,
tomber à terre à peine la porte franchie et ne pas vouloir l'admettre,
tu ne veux pas entendre, cela vous est impossible, c'est au-dessus de vos forces, vous refusez de l'admettre mais nous nous arrangerons.
Il le faudra.
Nous nous arrangerons.
Et plus tard encore
– à l'âge que j'ai –
de nombreuses années plus tard,
à l'âge où je serai une vieille femme à mon tour, lorsque je lui ressemblerai à mon tour, celle-là, la Mère, notre mère si solide, lorsque j'aurai pris son port, son allure, lorsque ce sera moi cette statue, celle-là qui ne pleure jamais et ne nous dit rien, jamais, de ce qu'elle éprouve, de ce qu'elle ressent,
lorsque ce sera moi qui discuterai des factures avec les fournisseurs,
lorsque je serai au début de ma vieillesse, ces quelques mois très courts, l'âge du renoncement,
lorsque ce sera fini,
plus tard encore
– à l'âge que j'ai –
de nombreuses années plus tard,
si le désir devait soudainement me reprendre,
si la volonté de l'amour, la volonté d'aimer et d'être aimée me traversait, le désir que quelqu'un vienne à son tour, enfin, et m'emporte
–je l'aurai bien mérité, non, tu ne crois pas ? –
j'imaginerai cela comme une telle douleur, une si cruelle catastrophe, un tel drame
et surtout, surtout, une ironie si méchante, une blague de la vie, non ? que je m'enfuirai, que je trouverai, je l'espère, la force de m'enfuir, de pousser un cri de colère et de m'enfuir, que j'arriverai à m'en éloigner,
que je chasserai celui-là qui viendra, qui dira qu'il m'aime et qui voudrait que je l'aime aussi et qui commettra un crime si grand de venir si tard.

(...)

L'ÂÎNÉE. – Tu partiras?

LA SECONDE. – Je ne sais pas. Est-ce que je peux décider? Comme disait celui-là, notre bon petit jeune homme, dans son lit d'enfant, *le jeune frère*, comment disait-il et d'où tenait-il sa phrase, elle lui faisait tant de profit:
" Qui n'a pas quitté son pays à trente ans ne le quittera plus jamais..."
Je ne sais pas.
Atteinte par la limite d'âge, à peine. Pourrais, en courant, espérer m'en échapper.
Il meurt cette nuit et en belle désolation, je pars à l'aube, le premier autocar jusqu'à la nouvelle gare, je ne sais pas, il me faudrait de la force.

cair por terra mal tendo atravessado a porta e não querer admitir
você não quer ouvir isso, isso é impossível para vocês, está além das suas forças, vocês se recusam a admitir isso, mas nós daremos um jeito.
Vai ser preciso.
Nós vamos dar um jeito.
E mais tarde ainda
– com a idade que eu tenho –
muitos anos mais tarde,
com a idade em que for a minha vez de ser uma velha, assim que minha vez de ficar parecida com ela chegar, aquela ali, a Mãe, nossa mãe tão sólida, assim que eu tiver adquirido o seu porte, seu jeito, assim que eu for essa estátua, aquela que não chora nunca e não nos diz nada, nunca,
do que ela está passando, do que ela sente,
assim que for eu quem irá discutir sobre as contas com os fornecedores,
assim que eu estiver no começo de minha velhice, esses poucos meses muito curtos, a idade da renúncia
assim que isso acabar,
mais tarde ainda
– com a idade que eu tenho –
muitos anos mais tarde,
se o desejo devia repentinamente me tomar de novo,
se a vontade do amor, a vontade de amar e de ser amada me atravessar, o desejo de que alguém venha por sua vez, enfim, e me leve daqui
– eu terei merecido, né, você não acha? –
eu imaginarei isso como uma tal dor, uma dor tão cruel e catastrófica, um tal drama e sobretudo, sobretudo, uma ironia tão maldosa, uma piada da vida, né? que eu fugirei, que eu encontrarei, espero, a força para fugir, de soltar um grito de raiva e de fugir,
que eu chegarei a me distanciar daqui
que eu expulsarei aquele que vier, que disser que me ama e que gostaria que eu o amasse também e que cometeria um crime tão grande de vir tão tarde

(...)

A PRIMOGÊNITA. – Você vai embora?

A SEGUNDA. – Não sei. Será que eu posso decidir? Como dizia aquele lá, nosso bom homenzinho, em sua cama de criança, *o jovem irmão*, como dizia ele e de onde ele extraía sua frase, ele tirava tanto proveito dela:
"Quem não deixou sua terra aos trinta anos não o deixará nunca..."
Eu não sei.
Mal atingi o limite de idade. Poderia, correndo, espera escapar daqui.
Ele está morrendo esta noite e em bela desolação, eu vou embora de manhazinha, o primeiro ônibus até a nova estação, eu não sei, precisaria de força.
Você?

A PRIMOGÊNITA. – Eu, como é que você diz, a cifra, trinta bons anos, o limite de idade, é grosseiro, você é uma menina

Toi?

L'ÂÎNÉE. –Moi, comment est-ce que tu as dit, le chiffre, trente bonnes années, la limite d'âge, c'est grossier, tu es une fille grossière,

Elles rient peut-être l'une et l'autre.

moi, je resterai, tu ne crois pas cela ? Je resterai définitivement là, à garder mon rang, me soucier de ces deux-là, les deux plus vieilles et moi les rejoignant, aurons nos vies toutes les trois, ensemble, passerai, j'imagine, passerai sans jamais pouvoir l'empêcher, passerai en douce, en douce oui, du groupe des filles à celui des vieilles, non, je ne sais pas – ils doivent bien nous appeler d'une manière ou d'une autre, les autres, *les gens*, doivent bien nous nommer –je deviendrai vieille, doucement, sans révolte, apaisée, je voudrais cela, et j'irai continuer mes leçons, *mademoiselle l'institutrice*, me garderai de la vie, des choses qu'on croit, les choses qu'on se promet. Désormais, elles n'auront plus envie, ces deux-là, elles renonceront, j'ai peur qu'elles ne s'engloutissent avec lui, j'ai peur et je me soucierai d'elles. Je prendrai garde.

LA PLUS JEUNE. – Je ne sais pas, la plus jeune, je ne sais pas, *celle-là, la seule, qui puisse encore avoir sa chance*, pour qui les choses peuvent commencer enfin, je ne sais pas, je m'en irai, probable, j'imagine, je m'en irai Vous ne me demandiez pas?

LA SECONDE. – Non, on ne te demande pas.

LA MÈRE. – Elles ne te demandent pas, non, mais elles s'en inquiètent.

LA PLUS JEUNE. – J'attendrai mon heure, et m'en irai, probable, ce que je disais, partirai à mon tour et referai ma vie, ferai ma vie, j'imagine...

LA SECONDE. – On ne te demande pas, imagine, oui, exactement cela, imagine, on ne te demande pas et tu t'en iras, comme tu dis, imagine, mais on ne te demandait pas...

L'ÂÎNÉE. – Ou toutes les trois, encore, sur le seuil de la maison, attendant encore, toutes les trois, ne sachant plus rien, là, sans jamais se quitter ... Tenues l'une à l'autre, et racontant notre histoire. Toutes les trois, encore. Je voyais cela, aussi. Ou toutes les cinq, possible, pourquoi non ? toutes les cinq aussi, c'est bien...

(...)

grosseira.

Elas riem talvez uma e outra.

eu ficarei, você não acha isso? Eu ficarei definitivamente ali, mantendo o meu lugar, me preocupar com aquelas duas ali, as duas mais velhas e eu me juntando a elas teremos nossas vidas todas as três, juntas, passarei, eu imagino, passarei sem nunca mais poder impedir isso, passarei discretamente, discretamente, sim, do grupo das meninas ao das velhas, não, eu não sei – eles bem devem nos chamar de uma maneira ou de outra, os outros, *as pessoas*, bem devem nos chamar – eu ficarei velha, lentamente, sem revolta, apaziguada, eu gostaria disso, e iria continuar minhas aulas, *senhorita professora*, me preservarei da vida, das coisas em que a gente acredita, as coisas que a gente se promete. Daqui para frente, elas não terão mais vontade, essas duas aí, elas abrirão mão, tenho medo de que elas afundem com ele, tenho medo e me preocuparei com elas. Eu tomarei conta.

A MAIS NOVA. – Eu não sei, a mais nova, eu não sei, *aquela ali, a única que possa ainda ter sua oportunidade*, Eu não sei, eu irei embora daqui, provável, eu imagino, eu irei embora daqui Vocês não estavam me perguntando?

A SEGUNDA. – Não, a gente não estava te perguntando.

A MÃE. – Elas não estão te perguntando, não, mas elas ficam preocupadas com isso.

A MAIS NOVA. – Esperarei minha hora, e vou embora daqui, é provável, o que eu dizia, vou embora quando for minha vez e refarei minha vida, refarei minha vida, eu imagino...

A SEGUNDA. – A gente não está perguntando, imagine, sim, exatamente isso, imagine, a gente não está perguntando e você vai embora daqui, como você diz, imagine, mas a gente não estava te perguntando...

A PRIMOGÊNITA. – Ou todas as três, ainda, na soleira da casa, esperando ainda, todas as três, não sabendo mais nada, ali, sem jamais se deixar... Amparadas uma à outra, e contando nossa história. Todas as três, ainda.

Eu via vendo isso, também.

Ou todas as cinco, é possível, por que não? todas as cinco também, é bom...

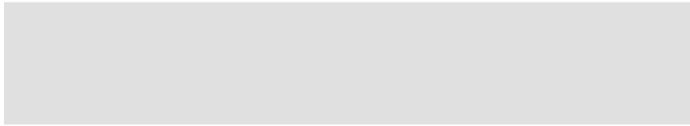
(...)

A MAIS VELHA. – O que é que você tem?

A MÃE. – Nada, achava que tinha ouvido um barulho.

LA PLUS VIEILLE. – Qu'est-ce que tu as ?

LA MERE. – Rien, j'avais cru entendre un bruit.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia

- ABIRACHED Robert : *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.
- ACKERMAN, Alan e PUCHNER, Martin. *Against Theatre*. Nova York, Palgrave Macmillan, 2006.
- AMIGO PINO, Claudia. *Criação em debate*: São Paulo, Humanitas, 2007.
- ARISTÓTELES. *Poética*: São Paulo, Nova Cultural, 1999.
- ARSAC, Louis. *Le Théâtre Français du XIXè siècle* : Paris, Ellipses, 1996.
- AUSTIN, John Longshaw. *Quand dire, c'est faire* : Paris, Seuil, 1994.
- AUSLANDER, Philip. *From acting to performance*. Londres, Routledge, 1997.
- BARTHES, Roland. *Inéditos* (Vol. 2 - Crítica): São Paulo, Martins Fontes, 2004.
_____. *Escritos sobre teatro*: São Paulo, Martins Fontes, 2007.
_____. *Œuvres complètes – Volume II (1962-1967)*: Paris, Seuil, 2002.
- BERGSON, Henri. *O riso*: São Paulo, Martins Fontes, 2007.
- BERNARD, Michel. *L'expressivité du corps*. Paris, Ed. Chiron, 1976.
- BERREUR, François. « Jean-Luc Lagarce » in *Apenas o fim do mundo* (ed. bilíngüe): São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2006.
- BIRINGER, Johannes. *Theatre, theory, postmodernism*. Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*: São Paulo, Editora 34, 2003.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 1989.
_____. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo, Perspectiva, 1998.
- DANAN Joseph et RYNGAERT Jean-Pierre, *Eléments pour une histoire du texte de théâtre*, Dunod, 1997
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição* (1962): Rio de Janeiro, Graal, 2006
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. “Como criar para si um corpo sem órgãos”. In *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia 3*: São Paulo, Editora 34, 1999, p.9-29.
_____. “O corpo sem órgãos”. In *O Anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*: Lisboa, Assírio & Alvim, 1966.
- DERRIDA, Jacques. “A palavra soprada” e “O teatro da crueldade e o fechamento da representação”. In *A escritura e a diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 107-

- _____. “Artaud, oui”. *Europe* n.873-874, jan.fev.2002, p. 23-38.
- _____. *Artaud le Moma*. Paris, Galilée, 2002.
- DEUTSCH, Michel. *Le théâtre et l'air du temps*. Paris, L'Arche, 1999.
- Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (Versão 1). Editora Objetiva, São Paulo, 2001.
- DORT, Bernard. *La représentation émancipée*. Paris, Actes Sud, 1988, p. 171-184.
- Enciclopédia Virtual Universalis*: Paris, 1993.
- FERNANDES, Silvia. *Teatraliades contemporâneas*: São Paulo, Perspectiva, 2010.
- FÉRAL, Josette (org). *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Québec, Ed.Hurtubise, 1985. _____ . *Mise en scène et jeu de l'acteur*. T.2. Québec, Ed.Jeu/Lansman, 1998.
- _____. “Performance et théâtralité: le sujet démythifié”. In FÉRAL, Josette. *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Québec, Hurtubise, 1985, p. 125-139.
- _____. “Un corps dans l'espace: perception et projection”. In HAMON-SIRÉJOLS, Christine e SURGERS, Anne. *Théâtre: espace sonore, espace visual*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p.127-155.
- _____. *Teatro, teoria y práctica: más Allá de las fronteras*. Buenos Aires, Galerna, 2004.
- FERRAZ, Silvio. *Música e repetição*: São Paulo, PUC/FAPESP, 1998
- FINGERMANN, Dominique. “O tempo de uma análise” in *Heteridade 7*: São Paulo, 2010.
- FINGERMANN, Sergio. *Fragmentos de um dia extenso*: São Paulo, BEI, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*: Paris, Gallimard, 1966.
- GRÉSILLON, Almuth (coord). *Genesis Théâtre*: Paris, IMEC, 2005
- HAY, Louis. *Poétique*: Paris, Seuil, 1985.
- HUME, David. *Tratado da natureza humana*: São Paulo, Ed. UNESP, 2009.
- LAGARCE, Jean-Luc. *Théâtre Complet I, II, III et IV* : Besançon, Les solitaires intempestifs, 2000.
- _____. *Du luxe et de l'impuissance* : Besançon, Les solitaires intempestifs, 2004.
- _____. *Journal (1977-1990)* : Besançon, Les solitaires intempestifs, 2007.

- _____. *Journal (1990-1995)* : Besançon, Les solitaires intempestifs, 2008.
- _____. *Journal vidéo* : Besançon, Les solitaires intempestifs, 2007.
- _____. *Théâtre et pouvoir en Occident* : Besançon, Les solitaires intempestifs, 2000.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosac & Naif, 2007.
- MAGALHÃES DOS REIS, Maria da Glória. *A tradução do texto teatral contemporâneo - A tradução do sopro em "Lettre Aux Acteurs"* (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, 2003.
- MARTINEZ, Arianne. "Repetition-variation" in *Nouveaux territoires du dialogue* : Actes Sud-Papiers, Paris 2005, p. 46-50.
- MONOD Richard : *Les Textes de théâtre*, Paris, Cedic, 1977
- NOVARINA, Valère. *Vous qui habitez le temps* : Paris, P.O.L. Éditeur, 1989.
- _____. *Lettre aux acteurs: Paris*, P.O.L. Editeur, 1989.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*: São Paulo, Perspectiva, 2003.
- _____. "La théâtralité en Avignon". In *Vers une théorie de la pratique théâtrale*. Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 317-337.
- PICON-VALLIN, Béatrice (org.) *Les écrans sur la scène*. Paris, L'Age D'Homme, 1998, p. 171-205.
- _____. "La mise en scene: vision et images". In PICON-VALLIN, Béatrice (org.) *La scène et les images*. Paris, CNRS, 2001, p. 11-31.
- _____. "A encenação: visão e imagens" in *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda – Meyerhold e a cena contemporânea* (org. Fátima Saad): Rio de Janeiro, 2006, Teatro do Pequeno Gesto/Letra e imagem,
- PIEMME, J.M. e CORVIN, Michel. "Théâtralité". In CORVIN, Michel (org.) *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris, Bordas, 1991, p. 820-821.
- PINO, Cláudia A. (org.). *Criação em Debate*: São Paulo, Humanitas, 2007.
- REVISTA EUROPE 2010 (Dossier Jean-Luc Lagarce): Paris, Europe, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*: São Paulo, Perspectiva, 1985.
- RIGEL, Martin; PELLAT, Jean-Christophe e RIOUL, René. *Grammaire méthodique du français* : Paris, PUF, 1994.
- RYNGAERT Jean-Pierre et DANAN Joseph (dirigé par) : *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000)*. *L'avenir d'une crise*, Etudes théâtrales, 24-25/ 2002.

- RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie : *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Théâtrales, 2006.
- RYNGAERT Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*: São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- _____. *Lire le théâtre contemporain* : Paris, Dunod, 1993.
- _____. *Ecritures théâtrales contemporaines : état des lieux* : Pratiques « Les Ecritures théâtrales », N°119-120, Décembre 2003.
- _____. (org.) *Nouveaux territoires du dialogue*, Actes Sud-Papiers, Paris 2005.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões* : São Paulo, Nova Cultural, 1999.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. “L’invention de la théâtralité” e “La leçon des maîtres” . In *Critique du théâtre. De l’utopie au désenchantement*. Paris, Circé, 2000, p. 53-71 e 113-139.
- _____. *L’Avenir du Drame*, 2ème ed. Circé poche, 1999.
- _____. *Poétique du drame moderne et contemporain; Lexique d’une recherche*, Etudes théâtrales, 22/ 2001.réed. Circé poche, 2005.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*: São Paulo, Cosac & Naif, 2001.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*: São Paulo, Cosac & Naif, 2004.
- TACKELS, Bruno. *Les Castellucci (Écrivains de plateau I)* : Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005,
- THIBAUDAT, Jean-Pierre. *Le roman de Jean-Luc Lagarce* : Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.
- _____. *Théâtre français contemporain*: Paris, Ministère des Affaires Étrangères, s/d.,
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III*. Paris, Belin, 1996.
- VIALA, Alain. *Le théâtre en France des origines à nos jours*: Paris, PUF, 1997.
- VINAVER Michel (sous la direction de, Ecritures dramatiques. *Essais d’analyse des textes de théâtre*, Actes Sud, Arles, 1993.
- ZARAGOZA, Georges. “Jean-Luc Lagarce, une langue faite pour le théâtre” in *Traduire Lagarce. Langue, culture, imaginaire* (Colloque de Besançon) : Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*: São Paulo, Cosac Naif, 2007.

Sites

- Jean-Luc Lagarce <http://www.lagarce.net/> (consulta em 12/10/2007)

- Scielo: <http://www.scielo.br> (consulta em 13/10/2007)

- Théâtre Contemporain: <http://www.theatre-contemporain.net> (consulta em 25/10/2007).

- Théâtre Online: <http://www.theatreonline.com> (consulta em 12/10/2007).

- Item: <http://www.item.ens.fr> (consulta em 01/08/08)

- Le théâtre du Soleil: <http://www.theatre-du-soleil.fr/> (consulta em 04/03/09)

- TACKELS, Bruno. “A síndrome KLG” in *Artistas unidos* (Revista nº 15): Porto, Tradução de Joana Frazão http://www.artistasunidos.pt/revista_15_brunotackels.htm (acesso em 17/08/2008).

- THIBAUDAT, Jean-Pierre. *Parcours de Jean-Luc Lagarce* in www.lagarce.net/auteur/biographie (consulta em 12/10/2007)