

TEATRO CONTEMPORÂNEO DE EXPRESSÃO FRANCESA

Lídia FACHIN*

Oferecer um panorama desprezioso da literatura dramática contemporânea em língua francesa, eis o objetivo deste texto.

Múltiplas tendências delineiam-se, principalmente se tomarmos o século XX inteiro como “contemporâneo”. Tentamos no entanto restringir nossa exposição aos autores e tendências desconhecidos ou pouco conhecidos. Assim, não trataremos de J. Cocteau, J. Giraudoux, J. Anouilh, A. Camus ou J. — P. Sarte; nem dos nomes mais conhecidos do chamado *Teatro do Absurdo*: Arrabal, J. Genet (teatro barroco ou ritual), S. Beckett, Copi, Weingarten, Dubillard, Adamov; excetuamos E. Ionesco por razões que exporemos adiante.

Classificar os autores por tendências pareceu-nos um tanto arbitrário, uma vez que toda classificação torna-se rígida e toda escolha revela-se redutiva. Assim, falar de um **teatro engajado** que privilegia ao mesmo tempo — ou sobretudo — a função poética da linguagem, é fazer injustiça ao texto; é o caso por exemplo de J. Métellus e Aimé Césaire (antilhamos); e há os autores negros africanos que apresentam uma dramaturgia social — essencialmente radiofônica — que nem sempre pode ser rotulada de **engajada**; se Simone Schawarz-Bart (Antilhas) está preocupada com o aspecto social e humano, o que realmente nos interessa em seu teatro é a novidade da escritura cênica e textual.

E. Ionesco, expoente do **Teatro do Absurdo**, trabalhou com a desintegração, a crise da linguagem, o que faz dele um

* Docente do Programa de Pós-Graduação

líder entre outros nomes importantes como Boris Vian, René de Obaldia, J. Tardieu – cuja pesquisa, de cabal importância para o estudo do discurso teatral, ainda não é suficientemente conhecida –, e talvez M. Déon.

Dessa linha da implosão da linguagem desemboca-se em autores mais próximos de nós, cuja obra pauta-se pela metalinguagem auto-referencial, como Marguerite Duras, ou em dramaturgos cujas produções ordenam-se por uma pesquisa da escritura, como as peças de M. Vinaver – também preocupado com aspectos sociais –, a própria M. Duras, Y. Reza, J. Vauthier, F. Billetdoux e Hélène Cixous, estes dois últimos mais atentos aos aspectos freudianos do discurso teatral.

Trata-se, além disso, de um panorama obviamente incompleto, já que não abordamos autores canadenses (Québec), belgas e árabes, para citar apenas povos mais conhecidos dentro da francofonia. Um trabalho que abordasse todos os autores e aspectos do teatro contemporâneo em língua francesa, seria objeto não mais de um artigo, mas certamente de uma publicação mais ambiciosa.

JEAN MÉTELLUS (Haiti – Antilhas)

Com *Anacaona* e *Colomb* Jean Métellus mostra as duas faces do descobrimento da América: se *Colomb* mostra o sonho e a perseguição sofrida por Colombo, *Anacaona* constitui uma denúncia dos males que os espanhóis cometeram contra os nativos haitianos. Anacaona, que em língua caraíba significa “flor de ouro”, é a protagonista da peça que em 1985 mereceu uma leitura dramatizada de Antoine Vitez no **Théâtre National de Chaillot** (Paris).

Com esta peça J. Métellus evoca o destino trágico da rainha Anacaona, queimada viva na cruz pelos companheiros de Cristóvão Colombo; é a história de um genocídio esquecido, que o autor faz emergir muito oportunamente com a aproximação das comemorações dos 500 anos de descobrimento da América. Com efeito, em 1492 a ilha de Ayti tinha uma população

aproximada de um milhão de habitantes (índios Tainos e Carafbas); dez anos depois, estavam reduzidos a apenas algumas centenas.

Se de um lado J. Métellus mostra a grandeza, a inocência e a nobreza dos índios Carafbas em harmonia com os deuses tutelares no meio de uma natureza suntuosa, de outro lado o autor caracteriza muito bem a manha ardilosa, a crueldade e a felonía dos Espanhóis sedentos de ouro e de sangue; para completar, há na peça também uma denúncia da escravidão negra.

O engajamento de um tal tipo de teatro concentra-se na sua mensagem, na função poética da linguagem. A descrição da natureza realiza uma representação verbal que se torna quase visual. Nessa natureza, da qual o homem constitui um dos elementos, a chegada de Colombo e seus companheiros vem operar mudanças radicais caracterizadas por: a) a fundação de Hispaniola; b) a traição a Colombo; c) a presença indelével de Isabel, a Católica; d) o papel hipócrita e ardiloso da Igreja.

Este verbo poético tão forte define-se também — metapoeticamente — pelo elogio da palavra, da retórica como instrumento revolucionário, isto é, o autor discute o poder da linguagem. Com efeito, o verbo é fundador — “No começo era o verbo”, (p. 83/84), Anacaona é “Mãe”/poetisa, salvadora da pátria (p. 77/78) — mas também sedutor, traidor e portanto leva à destruição; Anacaona é traída pelo verbo, seduzida pelo conquistador (p. 146-148).

A proposta de J. Métellus remete pois a uma gênese que se faz pelo verbo: pela escritura, pela palavra poética, registrar a história de uma resistência e de uma sedução/traição pela **palavra**.

ÉDOUARD GLISSANT (Martinica — Antilhas)

A versão cênica de *Monsieur Toussaint* é montada pela primeira vez em 1977 e depois em 1985/86, no Théâtre International de la Cité universitaire (Paris) pela **Troupe du**

Théâtre Noir. Na peça o autor faz uma recomposição da atmosfera revolucionária em Santo-Domingo (futuro Haiti), no período entre 1788 e 1803 e mostra a morte de Toussaint Louverture no forte de Joux, na França. Toussaint Louverture comandou a revolta dos escravos da ilha e fundou o primeiro governo negro; em 1804 Dessalines proclamou a independência do Haiti.

AIMÉ CÉSAIRE (Martinica – Antilhas)

O criador do termo **negritude** enquanto **aceitação, reconhecimento e orgulho de ser negro** é certamente o nome mais conhecido entre os autores negros francófonos, pelo menos desde seu encontro com A. Breton e os surrealistas, época em que já produzia sua mais bela e forte poesia.

Mas o que situa e define melhor A. Césaire é seu forte engajamento pela causa negra, seu desejo de mostrar os malefícios do colonialismo cujos efeitos perduram indefinidamente. O *Discours sur le colonialisme* (1955) coloca as bases de seu pensamento e o transforma, juntamente com Léopold Sédar Senghor, na voz que clama pelos direitos e afirma a identidade negra.

Nesse sentido, seu teatro constitui a melhor arma que ele poderia ter escolhido para sua causa:

- *Et les chiens se taisaient* (1956)
- *La tragédie du Roi Christophe* (1963)
- *Une saison au Congo* (1967)
- *Une tempête* (1969)

Em *La tragédie du Roi Christophe* A. Césaire trata da liberação política da Ilha de Santo Domingo (na qual se encontra o Haiti), depois da morte de Dessalines; Christophe torna-se rei depois de luta sangrenta com um rival, Pétion. Entretanto, quer instalar no Haiti uma monarquia à francesa, obrigando os haitianos a vestir-se e a comportar-se como europeus, a “dominar sua preguiça” e assumindo ele próprio a postura do

dominador europeu; é disso que nasce seu malogro, porque é mais facilmente dominado e vencido pelo colonizador.

Une saison au Congo foi encenada no Théâtre de l'Est-Parisien, pela **Compagnie Serreau-Perinetti**, com mise en scène de Jean-Marie Serreau e direção de Guy Rétoré. Patrice Lumumba, historicamente conhecido pela sua resistência à ONU e ao dominador belga no Congo, transforma-se aqui no herói quase messiânico da peça de Césaire; como Christophe, ele também não logra seu intento.

Tomando o hipotexto de Shakespeare, A. Césaire reescreve agora *Une tempête*, que mostra a luta de Caliban para retomar ao dominador atual – Próspero – a ilha que pertencera a seus antepassados.

A África nos apresenta muitos outros dramaturgos francófonos engajados ou não, dos quais citaremos apenas alguns:

MAOUNDÉ NAÏNDOUBA (Chade), que faz teatro radiofônico:

– *L'étudiant de Soweto* (1987), em que o presidente do Sindicato dos Estudantes de Soweto recusa-se a fazer o jogo do apartheid; seu heroísmo e seu martírio servirão de exemplo para os de sua raça e evidentemente farão tremer as bases do racismo.

PROTAIS ASSENG (Camarões) (teatro radiofônico) escreve para teatro desde 1969, mas é *Trop c'est trop* que vai desencadear a fúria de feministas e anti-feministas: é a história de um homem que fica grávido; entretanto, com essa peça o autor propõe uma reflexão sobre o estatuto da mulher no mundo contemporâneo:

*J'ai toujours pensé que la prochaine révolution qui marquerait profondément notre monde, si elle devait se faire, serait tiers-mondiste ou féministe
Comme toutes les majorités, silencieuses parce qu'oprimées, les femmes demeurent une des plus grandes inconnues des nos*

declara o autor no prefácio da peça (NAÏNDOUBA, 1981, p. 88)

AMADOU KONÉ (Costa do Marfim) tem muitas peças radiofônicas, das quais pelo menos duas foram premiadas no **Concurso Teatral Interafricano**:

– *De la chaire au trône* (1972) e

– *Le Respect des morts* (1974), que conta o drama de uma aldeia cuja população vai se dividir diante da decisão do governo de construir uma barragem para tirar a região do sub-desenvolvimento; trata-se de fato do confronto de duas gerações, do novo e do velho, da tradição e dos mitos que devem ser respeitados.

– **SENOUVO AGBOTA ZINSOU (Togo)** é atualmente diretor da **Troupe nationale togolaise** que faz apresentações de teatro, balé e música. Suas peças:

La tortue qui chante

La Femme du blanchisseur

Les Aventures de Yévi au pays des monstres

foram todas premiadas em edições do Concurso Teatral Interafricano desde 1972 e revelam um dramaturgo que é também um observador dos mecanismos da sociedade e um moralista que aplica à sua produção o lema clássico: **castigat ridendo mores**.

SIMONE SCHWARZ-BART (Guadalupe)

Com *Ton beau capitaine* (1987) o discurso teatral apresenta uma novidade de concepção na relação entre espaço mimético e espaço diegético.

Wilnor, agricultor haitiano, vai para Guadalupe onde trabalha loucamente para mandar dinheiro e presentes para sua mulher; em meio à solidão e ao trabalho excessivo aos quais se

entrega para melhorar de vida, recebe de certa feita, em vez de uma carta, uma fita-cassete enviada por Marie-Ange, sua mulher; muito sutil e suavemente ela lhe conta então que o traiu com o amigo que fora entregar-lhe os presentes e o dinheiro que o marido lhe enviara.

Se de uma lado a peça mostra a condição humana, as condições de envolvimento emocional, os problemas de ausência e de carência, por outro lado é altamente original no tratamento dado aos espaços mimético e diegético: temos Wilmor em cena, ouvindo a cassete e tendo todas as reações nele provocadas por algo que vem do espaço diegético: a voz de Marie-Ange e o relato de sua traição; é quase um relato de viva voz, como se estivesse no espaço mimético. Em *A Voz humana* J. Cocteau faz algo parecido: uma mulher abandonada pelo amante, fala com ele pelo telefone; apenas se imagina as réplicas ausentes pelas falas e pelas reações da personagem em cena; não se ouve a outra voz; no entanto trata-se de um diálogo, embora apenas parcialmente audível. Em *Ton beau capitaine*, o relato atualizado pela voz saída da fita-cassete chega até o espectador de maneira bem viva, mas através de algo que não permite o diálogo. Essa originalidade de construção da escritura textual e cênica transmite ao público a consciência da dificuldade e/ou impossibilidade da comunicação humana.

YASMINA REZA, filha de pai iraniano e de mãe húngara, é uma dramaturga de língua francesa que tem tido suas peças encenadas invariavelmente por Patrice Kerbrat; *La Traversée de l'hiver*, em 1989 pelo **CADO – Centre National de Créations d'Orléans** – no teatro de Orléans; e *Conversations après un enterrement*, em 1987 no **Théâtre Paris-Villette** e em 1988 no **Théâtre du Port de la lune**, em Bordeaux.

Em *Conversations après un enterrement* a autora põe em cena seis personagens que vivem as primeiras horas da ausência provocada pela morte do pai; a conversa entre eles mostra a vida superando a morte. Trata-se de seis personagens em busca de si mesmos – talvez à maneira de paródia de Pirandello – : procuram um sentido para o próprio passado e o futuro,

enfrentam-se, agridem-se, brigam, têm ciúmes uns dos outros, consolam-se, tudo isso carregado pela banalidade das conversas e situações da vida corriqueira; é a própria história da vida de seres comuns.

No desenlace, Natham leva Elisa – depois de duas tentativas – para a estação afim de que ela tome o trem; mas os dois voltam para casa. E quando Nathan fala, temos a novidade de concepção, de escritura textual da peça: ele levou Elisa à estação, ela comprou o bilhete, subiu no trem, que fechou as portas e partiu; aqui a focalização concentra-se em Elisa: Nathan desapareceu na velocidade do trem e com ele a estação; a voz enunciadora volta a ser Nathan que afirma:

j'ai fermé le contact, éteint les lumières et nous avons fait le chemin en sens inverse, en courant... (REZA, 1988, p. 62) [Desliguei o contato, apaguei as luzes e fizemos o caminho inverso, correndo...]

Eles tiveram duas possibilidades: ir ou ficar; os que ficaram tiveram igualmente duas possibilidades. Isso significa que há sempre várias possibilidades de desenlace para uma ficção. É por isso que Alex não escreve: por causa das múltiplas possibilidades de escritura.

Escrever é isso: ir a alguma lugar onde não se vai. (...) ... há a volta e o fim da aventura já na página branca [c'est exactement ça écrire, aller quelque part où on ne va pas... Et quoi qu'on fasse déjà, sur la page vide déjà, il y a le retour et la fin de l'aventure...]. (REZA, 1988, p. 62).

Trata-se, é óbvio, da aventura da escritura, auto-referenciada pela metalinguagem, característica do que se convencionou chamar de “pós-moderno”.

E. IONESCO

Em *A cantora careca*, peça escrita em 1948 e representada pela primeira vez em 1950 – e que continua em cartaz no **Théâtre de la Huchette** até hoje – Ionesco empenha-se em demolir a linguagem através de vários processos: repetições, enumerações, encadeamento fônico de palavras, automatismos,

provérbios truncados, jogos sonoros, etc. De um lado ele explora todas as possibilidades lingüísticas à maneira de R. Quéneau (cf. *Exercices de style*) e de outro denuncia a crise da linguagem, que traduz no fundo a crise do pensamento.

Ionesco denuncia a **tragédia da linguagem** também em *A lição* (1950), *Jacques ou la soumission* (1950), *L'Impromptu de l'Alma* (1955); em toda essa produção considerada “antiteatro” ocorre uma explosão da linguagem que, de uma forma ou de outra, será constatada e denunciada na década de 50 por autores da mesma linhagem de Ionesco: Tardieu, Obaldia, B. Vian. É o que confirma Michel Corvin:

Silence alors, indifférenciation généralisée des concepts et des sentiments, réduction à l'organique et au pulsionnel, tel est le lot tragique qui résulte de la crise du langage chez Ionesco et qu'on retrouve avec une touche plus ludique ici, plus poétique là, voire plus didactique là encore chez Weingarten, Obaldia, B. Vian ou Tardieu.
(CORVIN 1988, p. 417).

Em *Genousie* (1960), de **RENÉ DE OBALDIA**, a crise da linguagem concentra-se no drama da incomunicabilidade: o drama de toda linguagem é que ela não serve para comunicar. Hassingor e sua mulher, Irene, têm que falar outra língua, sempre diferente daquela que seu interlocutor fala: só assim poderão se comunicar. A criação do “genousien”, língua que as personagens de Obaldia falam, mostra quanto a linguagem está vazia e enfadonha. Nesse sentido *Genousie* constitui também uma crítica do discurso intelectual — falacioso, empolado e vazio; as discussões intelectuais desvendam sua superficialidade e seus chavões.

Mas não é só da derrisão da linguagem que trata *Genousie*. Através de uma metalinguagem, Obaldia mostra em cena duas possibilidades de montagem da peça, dois registros do discurso dramático. As múltiplas possibilidades da linguagem são entrevistas pelo autor, que as demonstra em *Genousie* — 1) o morto que não morreu e 2) o amor, a fascinação, mas sem drama “espanhol”, sem assassinato, como alternativa ao primeiro discurso dramático.

Nesse sentido, Obaldia será um dos primeiros a manifestar o que posteriormente será conhecido como discurso “pós-moderno”.

JEAN TARDIEU criou inúmeros sketches poéticos que posteriormente reuniu em uma publicação única sob o título de *Théâtre de Chambre* (1955 – 1960), os quais constituem de fato experimentações dramáticas mais do que peças propriamente ditas; esse teatro experimental testa em forma metateatral o que pode ou não ser feito com esta ou aquela convenção teatral e discute a relatividade da linguagem, a arbitrariedade do signo lingüístico e teatral ao mesmo tempo em que revela a filosofia de Tardieu. Em *Uma peça por outra* o metateatro desvenda os mecanismos da comunicação no teatro ao se concentrar na comunicação intraficcional, numa verdadeira amputação da comunicação extraficcional, como se o público não fosse o destinatário do espetáculo.

Um gesto por outro questiona as convenções teatrais, mas também testa as possibilidades de novas convenções: numa recepção social os homens beijam o pé direito das senhoras em vez de beijar a mão, põem chapéus em vez de tirá-los, os convidados apertam-se mutuamente os narizes em vez de aplaudir, encham bexigas em vez de aspirar rapé, etc.

Uma palavra por outra questiona a arbitrariedade do signo lingüístico e teatral e experimenta novos significados para antigos significantes. Vejamos o encontro de duas amigas:

Madame – Ah! Querida, queridinha pelúcia! Há quanto tempero, há quantas pedrinhas eu não tenho o doceiro de te açucarar!

Condessa – Nem queiras saber, querida! Eu andei tão envidraçada! Meus três filisteuzinhos tiveram limonada, um depois do outro. Passei todo o começo do corsário chocando moínhos, correndo do rufião para o tamborete ... (...). Enfim, não tive um só minueto livre!

Madame – Pobrezinha! E eu que nem descongelava de nada! (...) Não posso nem molhar nisso sem escurecer. (...) Mas que revoada que sou! Não queres flutuar alguma coisa? Uma bolha de zulu, dois dedos de víspora?

Condessa – Obrigada, com muito esplendor.

Madame – Mary!... Mary!... Oh, essa calçada! É turca como uma porca! Com licença, preciso ir à magistratura, esconder esse chinelo. Solto dentro de um minueto (tradução de Manuel Bandeira, Pina Coco e Renato Icarahy – Adaptado pelo Grupo Tapa)

O apresentador da peça fornece as razões de J. Tardieu para uma tal experimentação:

- em geral, falamos para não dizer nada;
- se, por acaso, temos algo a dizer, podemos fazê-lo de mil formas diferentes; (...)
- as palavras não têm em si outro sentido a não ser o que nos apraz atribuir-lhes, ... (...)

Entretanto, como se pode verificar, o sentido fica garantido pela semelhança fônica dos significantes, pela distribuição sintática e pela atuação de alguns outros signos do espetáculo: tom, expressão facial, gesto, marcação, etc. Como afirma M. Corvin, a desvalorização da linguagem acarreta, como compensação, a revalorização do material verbal:” *Son corps sonore fait sens par le simple jeu des intonations et de l’articulation avec les silences*”; *Conversação-Sinfonieta*, por exemplo, é construída em cima deste princípio (CORVIN, 1989, p. 418).

Uma voz sem pessoa constitui uma pesquisa sobre o poder da palavra e conclui pela sua nulidade; a palavra é inútil, não comunica.

Em *Monsieur Moi* não há trocas verbais, o parceiro nem tem nome, como a indicar a solidão trágica do homem. J. Tardieu conclui que é preferível o silêncio a palavras que não conseguem estabelecer o contato, a comunicação. *Monsieur Moi* expressa também a condição de nosso tempo, em que se fala tanto, usa-se tanto os meios de comunicação para não conseguir nenhuma comunicação.

O que falar quer dizer discute a imprecisão e a insegurança geradas pela polissemia.

Em *Oswaldo e Zenaide* os apartes tomam conta do espetáculo a tal ponto que liquidam a comunicação intraficcional; cada protagonista apenas consegue comunicar-se com o público, ao contrário do que acontece em *Uma peça por outra*.

Havia uma multidão no solar tem por objetivo realçar o caráter artificial e cômico dos monólogos de teatro.

J. Tardieu sempre refletiu, quase desde a infância, sobre o poder e os limites da linguagem, sua força de ilusão; para ele a linguagem oscila entre um nascer e um morrer perpétuos. Sua função não seria simplesmente a de comunicar, ser discurso, mas também a de introduzir desordem e perturbação no pensamento e na forma estabelecida. A linguagem literária pode saciar nossa sede de renovação, nossa permanente necessidade de transgressão. Assim, o questionamento de Tardieu atinge um patamar que vai muito além da linguagem e das convenções teatrais: ele propõe uma discussão a respeito de todas as convenções, especialmente as sociais, os condicionamentos que a sociedade impõe.

A atualidade das discussões de J. Tardieu traduz-se nas múltiplas representações de seus textos dramáticos, reunidos em uma versão cênica sob o título *L'Archipel sans nom*, co-produzida em 1983 pelo **Théâtre du Barouf**, o **Carré Silvia Montfort**, o **Maillon de Strasbourg**, e os **Tréteaux de France**; a 2ª versão, encenada por Gilles Guillot, foi co-produzida pelo **Théâtre du Barouf**, o **C.A.C. de Saint-Cyr-l'École**, e o **Théâtre 14/Jean-Marie Serreau**.

Da mesma geração e trilhando os mesmos caminhos de Ionesco, **BORIS VIAN** escreve *Os construtores de Império ou O Schmöürz*, encenado em 1959 pelo **Théâtre Récamier**, na sala experimental de Jean Vilar.

Boris Vian é uma das figuras mais notáveis do período do pós-guerra em Paris: engenheiro, trompetista, chansonnier, ator de cinema, romancista, crítico de jazz, um dos grandes tipos da

boêmia existencialista de Saint-Germain-des-prés, iconoclasta, pornógrafo, dramaturgo.

Os construtores de Império constitui uma imagem poética da mortalidade e do medo da morte; trata-se de uma família que está sempre mudando de casa para fugir de um barulho misterioso que se torna uma obsessão; a cada mudança eles vão para um apartamento menor, sendo aos poucos oprimidos pelo espaço que diminui dramaticamente. Mas para se descarregarem de toda essa opressão eles a exercem por sua vez em cima do Schmürz, um ser semi-humano, vestido de trapos, coberto de ataduras, que claudica, sangra, é feio e não fala; ele é o próprio bode expiatório da família, que nele descarrega todos os seus ódios, pulsões, malogros, decepções e desilusões.

Aqueles que, como Georges Lerminier, não vêm originalidade nesta ficção de B. Vian, afirmam que Adamov teria gostado desse personagem onírico, encarnação de nossa necessidade de transferir nossos erros e faltas para um tertius místico (VIAN, 1987, p. 88); além disso, a aproximação da morte, como uma inundação precedida pelo Barulho apocalíptico, a falência dos Dupont, o suicídio do pai, “ce bâtisseur dérisoire” (VIAN, 1987, p. 88/89), tudo isso evoca o universo sombrio de Beckett (“Le Parisien Libéré”, 25 décembre 1959).

MICHEL DÉON

Em *Ma vie n'est plus un roman* (1986) M. Déon mostra o ser humano prisioneiro da burocracia, da lógica do poder e da estupidez. A loucura que atinge o protagonista é provocada pelos entraves da lógica burocrática; sua carteira de identidade — signo mais loquaz do espetáculo em questão — torna-se o instrumento da escravidão do homem em sociedades burocratizadas; privado de seus papéis de identidade pela burocracia, acaba sendo detido por falta de documentos e enredando-se absurdamente nas malhas da preguiça e da estupidez de funcionários que lhe mostram a impotência do ser humano.

Com efeito, a carteira de identidade aqui significa o aprisionamento do homem, a perda da liberdade individual, numa lógica absurda que nos coloca diante do paradoxo de uma razão irracional. Não é pois de se estranhar que com essa peça M. Déon quisesse homenagear Marcel Aymé, que tratou magistralmente do tema da escravidão e da liberdade.

MICHEL VINAVER escreveu inúmeras peças, quase todas representadas; entre as mais importantes, temos:

Les Huissiers (1958)

Les travaux et les jours (1979)

La Demande d'emploi (1988)

Théâtre de chambre (1988)

L'Émission de télévision (1990), encenada por Jacques Lassalle no **Théâtre National de l'Odéon** em 1990.

L'Émission de télévision é sua peça mais próxima de Molière, e conta uma desgraça contemporânea: o desemprego. Ironicamente, dois homens de 50 anos, desempregados, são candidatos para **ilustrar a condição do desempregado num programa televisivo**; duas jornalistas concorrentes transformam os dois homens em rivais: qual deles será o herói na TV? A brutalidade do mundo contemporâneo delinea-se completamente diante dos espectadores com o assassinato de um dos homens.

Les travaux et les jours, encenado em 1979 no **Théâtre Éclaté d'Annecy**, por Alain Françon, parodia o título de Hesíodo e explora o território afetivo que se constitui entre a empresa, seus empregados e seus clientes.

Na seção onde se localiza o serviço de assistência ao consumidor do moedor de café Cosson, estabelece-se uma forte ligação afetiva entre os empregados e entre estes e o patrão; além disso, vê-se desenvolver uma fidelidade, uma mística dos consumidores. Os amores, as afeições não são entretanto necessariamente felizes; e as tensões e os conflitos chegam ao ponto de deslocar-se e dissolver-se.

Enredo banal e corriqueiro, ao final do qual se percebe que uma história foi contada. Com efeito, a escritura de M. Vinaver constitui uma tentativa de penetrar o território do cotidiano: um cotidiano vibrante, precário até o limiar do proibido. Nada existe antes de escrever; escrever é tentar dar consistência ao mundo: M. Vinaver trata com palavras quaisquer da banalidade na desordem e gostaria de não ter nem mesmo que contar uma história.

Sua escritura, que tem a ver com o “assemblage”, a colagem, a montagem, a tessitura, constitui o sempre inacessível objeto de pesquisa.

JEAN VAUTHIER

A força e a atualidade de Jean Vauthier, presentes em muitas de suas peças, estabelecem-se com *Capitaine Bada* encenada pela primeira vez em 1952 pela **Compagnie du Myrmidon**, com direção de André Reybaz e cenários de René Allio e retomada até em 1987 no **Théâtre National de Chaillot** (Théâtre Gemier) por Marcel Maréchal, numa criação do **Théâtre National de Marseille – La Criée**.

Em *La Quinzaine littéraire* de dezembro/1967, Gilles Sandier afirma que Bada, D. Quixote, D. Juan e Ubu são mitos do mundo ocidental.

Capitaine Bada constitui uma verdadeira ópera falada para duas personagens, um mundo, uma peça-oceano; o assassinato do casal enquanto instituição aí se presentifica através do fabuloso combate entre Adão e Eva; numa palavra: J. Vauthier provoca a destruição solene do paraíso.

Bada, criança sonhadora e tonitruante é também um poeta em busca do verbo – que ele confunde com Deus; no lugar do verbo, entretanto, só encontra Alice, para torturar. Bada é um ator, um histrião do verbo; ele interpreta sua própria vida falando: mimetizando-a, gritando-a, vociferando-a. Esse palhaço do verbo deixa-se engolir pelo seu destino de poeta frustrado, numa verdadeiro dilúvio de palavras. Ator lúcido e desesperado,

instala o teatro no teatro — metateatro — , a derrisão de si mesmo e do teatro.

Com a decretação da morte do teatro, da linguagem e do casal, a própria ordem do mundo é questionada, reduzida ao caos; Vauthier é um verdadeiro elisabetano.

FRANÇOIS BILLETDOUX

Uma das mais belas peças deste autor, *Réveille-toi, Philadelphie!* (1988) recebeu o Grand Prix de l'Académie Française (1989) e o Prêmio Molière do melhor autor dramático (1989). Encenada por Jorge Lavelli no **Théâtre National de la colline**, *Réveille toi, Philadelphie!* conta a história de uma garota de 9 anos (que logo vai fazer 12!), carente, e que acha que o lobo que anda fazendo estragos na região, vem vindo da Suíça para se casar com ela. Seu pai, guarda-florestal e prefeito da cidade, recusa-se a entender o segredo das coisas: quer apenas cumprir seu dever de prefeito e matar o lobo. Philadelphie começa então a envelhecer rapidamente: envelhece 71 anos em 3 dias. Os adultos, de seu lado, tornam-se crianças e em seguida animais, chegando a uivar.

No fundo, na cena inicial a menina quer a atenção do pai, que por sua vez está preocupado com um encontro amoroso. Na cena final, quando o pai a beija, ela retoma os 9 anos do início: a criança permanece intacta. Sua imaginação também: o lobo veio, casou-se com ela, ela arrancou-lhe a pele, o pai veio e matou o lobo, o lobo quebrou-lhe um pé, etc.

Esse verdadeiro conto de fadas não escapa a muitas conotações freudianas, onde Eros está presente de várias maneiras: ser comida pelo lobo, buscar a afeição do pai (mito de Electra), guardar um monte de fezes secas, etc. A presença do irracional e da metamorfose enquanto subversão, transpõe para a linguagem o desejo, o instinto sexual; aqui presentificam-se todos os elementos da narrativa primordial de uma fábula: Chapeuzinho Vermelho enquanto mulher que se inicia, a floresta enquanto família e sociedade, o lobo enquanto forças instintivas.

Mas o mais notável em *Réveille-toi Philadelphie!* é o trabalho com a linguagem, muito original, feito de repetições (obsessões) canções infantis, fragmentos de canções e de poesias, provérbios, jogos de palavras infundáveis num verdadeiro bric-à-brac intertextual. Todas as palavras ditas pelo pai e pela governanta, a partir do momento em que se tornam lobos, terminam em – ou [u] – aou [au], que representam fonicamente os uivos do lobo e significam a irrupção do instinto na sociedade racionalmente organizada.

Aqui o autor privilegia a função poética da linguagem, com um belíssimo trabalho em cima do verbo poético, mas deixa patente a função metalingüística através do trabalho de construção evidente: o autor mostra e tematiza todo o material de construção, o que confere a F. Billetdoux o estatuto de autor contemporâneo.

MARGUERITE DURAS

L'Eden Cinéma emblematiza e resume toda a vasta produção de Marguerite DURAS. Em 1977 a **Compagnie Renaud-Barrault** encena a peça no **Théâtre d'Orsay**, sob a direção de Claude Régy.

A Produção metateatral característica da pós-modernidade, mas que em nosso século manifestou-se inicialmente com Pirandello, tem em M. Duras um dos seus expoentes, que já compusera *Agatha*, *Savannah Bay*, *Le Square*, *La Musica* e tantos outros exemplos.

L'Eden Cinéma narra a construção/desconstrução da peça, que se compõe de:

1. uma narrativa do passado feita pelas personagens (Suzanne e Joseph), portanto no espaço diegético;
2. cenas intercaladas, **representadas** por todas as personagens dentro dessa narrativa: espaço mimético.

Suzane e Joseph funcionam como narradores do ato de criação e ao mesmo tempo tomam parte na encenação; são cenas em abismo (*mise en abyme*) com relação à narrativa, o que em si já constitui um emblema do modernismo e do pós-moderno.

Além disso, verifica-se aqui a implosão, a ruptura do próprio conceito de teatro, no qual normalmente o espaço diegético completa e fica circunscrito ao espaço mimético; aqui fica subvertida essa premissa.

A mãe — geradora da vida — é o **objeto** da narrativa: ela “n’aura jamais la parole sur elle — môme” (DURAS, 1986, p. 12); construída principalmente a partir das didascálias (paratexto), ela pertence ao passado: paralizada, congelada (“figée”), imóvel, como uma estátua sem expressão, longínqua, separada de sua própria história, mumificada, longe da vida. Como no **Nouveau Roman**, a personagem se vê dentro da história, objetivamente, distanciada de si mesma; vê-se fazendo parte da história, mas alheia a ela; tem consciência da ficção.

Aqui temos como no **Nouveau Roman** o olhar frio e objetivo da câmera cinematográfica, a ruptura da ilusão, como em Brecht ou Pirandello: a ficção se **vê fazer fazendo**.

O tempo passado, imobilizado, é contado, tornado presente, vivificado, pela narrativa de Joseph e Suzanne.

As didascálias (“texto secundário” para R. Ingarden, “paratexto” para J. — M. Thomasseau) mostram a montagem, a construção do texto dramático, num duplo papel metateatral: o paratexto passa a ter uma função metadramática.

Além disso, *L’Éden Cinéma* assemelha-se a um filme: as didascálias + a narrativa parecem mais um roteiro de filme, o que está explícito no título da peça e é característica marcante da produção durassiana, onde peças retomam romances que se tornam filmes num processo autotextual constante (intertextualidade autárquica).

HÉLÈNE CIXOUS

Portrait de Dora mereceu uma encenação de Simone Benmussa em 1976, no **Théâtre d’Orsay**, da **Compagnie Renaud-Barrault**; a direção introduziu seqüências filmadas por Marguerite Duras e a participação de Carolyn Carlson para a dança; o audio-visual foi produzido pelo Centre Beaubourg.

Em forma metateatral, *Portrait de Dora* metaforiza o fazer poético; uma voz, enunciando a peça, funciona como consciência do fazer poético, orienta a construção das cenas e interpreta a “narrativa”, que é constituída na verdade por sessões de psicanálise onde se explora a dificuldade de expressão de Dora, a protagonista .

O texto é montado por trechos (cenas) não numerados, que correspondem às sessões de psicanálise; cada sessão constitui uma cena de uma peça de teatro, metaforiza a ficção e auto-referencializa a construção do sentido.

Há certos momentos que apresentam duas cenas paralelas e simultâneas:

1. constitui o presente da narrativa (espaço mimético).
2. o passado evocado (espaço diegético):
a novidade aqui é que o espaço diegético é mimetizado (trazido para dentro da cena, para o presente) e rivaliza com o espaço mimético propriamente dito. Trata-se na realidade de vozes que falam em eco: uma que conta e outra que vive, em cenas paralelas, o que dá superposição de falas e cenas.

A voz de longe traduz o inconsciente, a voz de perto é policiada pela educação. A voz de Freud interpreta os signos, decodifica a mensagem do inconsciente, explica o que Dora não compreende – sonhos, desejos, complexos inconscientes, etc.

Tudo isso faz a escritura textual e cênica de *Portrait de Dora*. As frases muitas vezes retomadas reproduzem o esquema repetitivo semelhante ao das sessões, refletem as obsessões de Dora e das outras personagens.

A presença de Freud como força dramatúrgica (actante), ajuda a compor o texto dramático: através dele Dora **produz** um texto; durante as cenas de psicanálise, Freud orienta a ficção: ele é a um só tempo destinador e sujeito da ficção, com certeza um dos orquestradores (destinadores) da ficção contemporânea. O que nos remete a Lacan, para quem a principal forma de mediação entre o paciente e o analista é a palavra; o inconsciente tem a ver com a ordem da linguagem e a dimensão simbólica. Daí a famosa fórmula pela qual ele afirma que o inconsciente é

estruturado como uma linguagem. Nada a estranhar, se pensarmos que Hélène Cixous preocupa-se com a psicanálise há muito tempo; e com o teatro igualmente, conforme atestam suas palavras, na contracapa do livro que encerra a peça:

Houve uma vez, em 1899, em Viena, uma moça de 18 anos chamada Dora. De seu combate mítico com os homens e os demônios, nasceu a psicanálise, parente disfarçada do teatro. Quando a encontrei, reconheci-a imediatamente. É que ela era o que restava de Sakuntala, depois de milênios, de cenas entre pais, filhas, amantes e destinos. Ela era também um pouco eu e um pouco toda mulher... (janeiro de 1986) (contracapa).

Se quiséssemos poderíamos continuar indefinidamente, mas as contingências espaço-temporais não o permitem. Que nos seja permitido citar mais uma vez H. Cixous, para sintetizar a essência do teatro:

Houve uma vez, há três mil anos e para sempre, Sakuntala, filha entre as filhas, mulher entre todas as mulheres, mãe deliciosa do teatro. Ela nasceu em sânscrito pela pena do imenso Kalidasa. Sua história se passa na Índia do Norte, às margens do Ganges. É de lá que ela desce eternamente os degraus do tempo e vem até nós sorrindo. Nesse meio tempo tudo mudou aqui, a não ser a alma do teatro (contracapa).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CIXOUS, H. *Portrait de Dora – La Prise de l'école de Madhubaï*. Paris: des femmes, 1986.
- CORVIN, M. Une écriture plurielle. In: __ JOMARON, . de *Le Théâtre en France – 2* Paris: Colin, 1989.
- DURAS, M. *L'Éden Cinéma*. Paris: Mercure de France, 1986.
- MÉTELLUS, J. *Anacaona*. Paris: Hâtier, 1986 (Monde noir-poche).
- NAÏNDOUBA, M.; ASSENG, P. *L'Étudiant de Soweto-Trop c'est trop*. Paris: Hâtier, 1981 (Monde noir-poche).
- REZA, Y. *Conversations après un enterrement*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1988.
- TARDIEU, J. *L'Archipel sans nom*. L'Avant-scène-théâtre n. 881 – 1er. janvier 1991.
- VIAN, B. *Les Bâtisseurs d'empire ou Le Schmörlz*. Paris: L'Arche, 1987.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMOV, A. *Théâtre IV*. Paris: Gallimard, 1968.
- AUDIBERTI, J. *Théâtre I*. Paris: Gallimard, 1979.
- BEAUVOIR, S. de. *Les Bouches inutiles*. Paris: Gallimard, 1972 (*Le Manteau d'Arlequin*).
- BELLON, L. *Une Absence*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1988.
- _____. *De si tendres liens*. Paris: Gallimard (*Le Manteau d'Arlequin*), 1984.
- BILLETDOUX, F. *Réveille-toi, Philadelphie*. Paris: Actes Sud – Papiers, 1988.
- CÉSAIRE, A. *Et les chiens se taisaient*. Paris: Présence Africaine, 1958.
- _____. *La tragédie du roi Christophe*. Paris: Présence Africaine, 1963.
- _____. *Une saison au Congo*. Paris: Seuil, 1973.
- _____. *Une tempête*. Paris: Seuil, 1969.
- DÉON, M. *Ma vie n'est plus un roman*. Paris: L'Arche, 1986.
- DURAS, M. *Savannah Bay*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.
- FESTIVAL D'AVIGNON 89. Paris: Actes Sud-Papiers, 1989.
- GHELDERODE, M. de. *Théâtre III*. Paris: Gallimard, 1982.
- GOLL, Y. *Mathusalem. Les Immortels*. Paris: L'Arche, 1963.
- GLISSANT, E. *Monsieur Toussaint*. Paris: Seuil, 1986.
- GUILLOUX, L. *Cripure. L'Avant-scène-Théâtre* n. 619 – 15 novembre 1977.
- JOMARON, J. de. *Le Théâtre en France*. Paris: Colin, 1989.
- KOLTÈS, B. M. *Le Retour au désert*. Paris: Ed. de Minuit, 1988.
- _____. *Dans la solitude des champs de coton*. Paris: Ed. de Minuit, 1986.
- KONÉ, A. *Le respect des morts*. Paris: Hâtier, 1980.
- OBALDIA, R. de *Genousie*. Paris: L'Arche (scène ouverte), 1987.
- SCHWARZ-BART, S. *Ton beau capitaine*. Paris: Seuil, 1987.
- TARDIEU, J. *La Cité sans sommeil* et autres pièces. Paris: Gallimard, 1984.
- VAUTHIER, J. *Capitaine Bada*. Paris: Gallimard, 1987.
- VINAVER, M. *Les travaux et les jours*. Paris: L'Arche, 1988.
- _____. *L'Émission de télévision*. Paris: Actes Sud – Papiers, 1990.
- YOURCENAR, M. *Théâtre I*. Paris: Gallimard, 1987.
- _____. *Théâtre II*. Paris: Gallimard, 1988.
- ZINSOU, S. A. *La tortue qui chante*. Paris: Hâtier, 1987.