

FERNANDA VIEIRA FERNANDES

**UM ESTUDO DE *ROBERTO ZUCCO*, PEÇA TEATRAL DE
BERNARD-MARIE KOLTÈS**

**Porto Alegre
Julho 2009**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
ÊNFASE: LITERATURAS FRANCESA E FRANCÓFONAS
Linha de Pesquisa: Literatura, imaginário e história

**UM ESTUDO DE *ROBERTO ZUCCO*, PEÇA TEATRAL DE
BERNARD-MARIE KOLTÈS**

Mestranda: **Fernanda Vieira Fernandes**

Orientador: **Prof. Dr. Robert Ponge**

Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura (Literaturas Estrangeiras Modernas, Literaturas Francesa e Francófonas), apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre

Julho 2009

**“Je ne veux pas espérer le soir,
car je ne veux pas pleurer le matin.”**
B.-M. Koltès, *Le Retour au désert*

AGRADECIMENTOS

Ao final desta jornada, gostaria de agradecer:

- ao Programa de pós-graduação do Instituto de Letras da UFRGS;
- ao Departamento de Arte Dramática da UFRGS;
- ao CNPq, pela bolsa concedida;
- ao professor Flávio Mainieri, que generosamente me apresentou ao universo de Koltès;
- às professoras Zilá Bernd e Rita Schmidt por me ensinarem novas formas de pensar;
- às professoras da banca examinadora, Mirna Spritzer, Jane Tutikian e Beatriz Gil, pela leitura atenta e comentários preciosos;
- à professora Heloísa Solassi pelos anos de ensino da língua francesa;
- aos colegas que tão afetuosamente me acolheram: Alcione, Camila, Érika, Kizy e Vanessa;
- à Flor, por seu companheirismo ilimitado;
- aos meus pais, Cláudia e Ronaldo, por permitirem escolhas;
- a Mauro Menine, sempre incompreendido e contestador, por me explicar as coisas entre o céu e a terra – poucos que conheço possuem uma intelectualidade tão voraz;
- e, por último, ao personagem central da minha jornada, Robert Ponge, orientador zeloso, por me ensinar a pensar antes de colocar no papel, por sua ironia fina, seu sarcasmo instigante, sua paciência com minhas limitações e seu jeito de fazer parecer que tudo vai dar certo.

SUMÁRIO

RESUMO.....	08
RÉSUMÉ.....	09
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I: BREVE PANORAMA HISTÓRICO DO TEATRO FRANCÊS DO FINAL DO SÉCULO XIX AO FINAL DA DÉCADA DE 1980.....	13
UMA NOVA FUNÇÃO: O DIRETOR.....	13
NATURALISMO.....	14
SIMBOLISMO.....	16
Maurice Maeterlinck.....	17
Paul Claudel.....	18
Alfred Jarry.....	18
JACQUES COPEAU.....	19
O CARTEL.....	21
Louis Jouvet.....	22
Gaston Baty.....	22
Georges Pitoeff.....	23
Charles Dullin.....	23
ALGUNS DRAMATURGOS FRANCESES DO PERÍODO PÓS-PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL.....	25
Jean Cocteau.....	25
André Gide.....	26
Henry de Montherlant.....	26
Jean Anouilh.....	26
Armand Salacrou.....	28
SURREALISMO.....	28
JEAN-PAUL SARTRE E ALBERT CAMUS.....	30
Jean-Paul Sartre.....	31
Albert Camus.....	32
NOUVEAU THÉÂTRE.....	32
Eugène Ionesco.....	33
Samuel Beckett.....	34
Jean Genet.....	35
Arthur Adamov.....	37
Diretores do <i>nouveau théâtre</i>	38
Teatro francês pós <i>nouveau théâtre</i>	39
CAPÍTULO II: PERCURSO DE BERNARD-MARIE KOLTÈS.....	41
INFÂNCIA E JUVENTUDE.....	41
A PRIMEIRA GRANDE VIAGEM.....	43
A DESCOBERTA DO TEATRO: PRIMEIRAS PEÇAS.....	44
ESCRITA PESSOAL: <i>LA NUIT JUSTE AVANT LES FORÊTS</i>	46
O CONTATO COM A ÁFRICA.....	47

A PARCERIA KOLTÈS/CHÉREAU.....	48
<i>QUAI OUEST, TABATABA E DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON</i>	49
OS ÚLTIMOS ANOS DE VIDA: <i>LE RETOUR AU DÉSERTE</i> E <i>ROBERTO ZUCCO</i>	50
O SUCESSO APÓS A SUA MORTE.....	51
CAPÍTULO III: DE ROBERTO SUCCO A <i>ROBERTO ZUCCO</i>	53
GÊNESE DE <i>ROBERTO ZUCCO</i>	53
QUEM FOI ROBERTO SUCCO?.....	56
ALGUNS PONTOS DE CONVERGÊNCIA/DIVERGÊNCIA ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE.....	60
Succo/Zucco.....	60
Características comparadas de Succo e Zucco.....	61
Trajetórias comparadas de Succo e Zucco.....	63
Citações.....	65
CAPÍTULO IV: ANÁLISE DRAMATOLÓGICA.....	67
1. Intriga e organização da ação.....	67
A ESPIRAL DESCENDENTE DA INTRIGA EM <i>ROBERTO ZUCCO</i>	71
2. Tempo e espaço.....	73
TEMPO.....	73
Época.....	73
Duração.....	74
Turnos e passagens de tempo.....	75
ESPAÇO.....	78
País.....	78
Localização das cenas.....	79
Espaço de origem de Zucco.....	82
Espaço preferido e espaço desejado por Zucco.....	82
3. Personagens.....	84
ROBERTO ZUCCO.....	85
Características gerais.....	85
Caracterizações comportamentais.....	87
Aparência física.....	88
A trajetória criminosa.....	88
O desejo pela invisibilidade.....	90
O herói Roberto Zucco.....	91
As metáforas na caracterização de Roberto Zucco.....	94
O percurso de Roberto Zucco até a morte.....	95
Roberto Zucco e a Liturgia de Mitra.....	96
LA GAMINE (A GAROTA).....	98
FAMÍLIA DE ROBERTO ZUCCO.....	101
Sa mère (sua mãe).....	102
FAMÍLIA DA GAROTA.....	103
Sa sœur (sua irmã).....	104
Son frère (seu irmão).....	105

Son père/sa mère (seu pai/sua mãe).....	106
POLÍCIA.....	108
DEMAIS PERSONAGENS.....	113
Le monsieur (o senhor).....	113
La dame élégante/l' enfant (a senhora elegante/a criança).....	114
La patronne (a patroa – dona da casa de prostituição: cenas IV e XI).....	114
La pute affolée (a prostituta transtornada: cena IV)	
Gars (caras: cena VIII)	
Putes (prostitutas: cenas VIII e XIV)	
Le balèze (o fortão: cena VIII)	
Le mac impatient (o proxeneta impaciente: cena XI)	
Hommes/femmes (homens e mulheres: cena X).....	115
Voix de prisonniers (vozes de prisioneiros: cena XV).....	116

CAPÍTULO V: ALGUMAS QUESTÕES DE INTERPRETAÇÃO PARA ROBERTO ZUCCO..... 118

1. <i>Théâtre aujourd'hui</i> , nº 5 – “Koltès, combats avec la scène”.....	118
“KOLTÈS, COMBATS AVEC LA SCÈNE”.....	120
“TERRITOIRES DE L'ŒUVRE”.....	121
“Ellipses et énigmes”.....	122
“Des lieux métaphoriques”.....	123
“Des bateaux sur des mers en tempête”.....	125
“Comme un ange au milieu de ce bordel”.....	127
“DANS LES LABYRINTHES DE ROBERTO ZUCCO”.....	129
“Un Tueur sur scène”.....	129
“Au-delà de toute morale”.....	132
“Dans la tête de Zucco”.....	132
“Un Hamlet du XXe siècle”.....	134
“Une dramaturgie de l'agonie”.....	135
2. <i>Bernard-Marie Koltès</i> , de Anne Ubersfeld.....	138
“LE JEUNE HOMME ET LA MORT”.....	138
“LECTURE DE L'ŒUVRE”.....	139
“La Construction des œuvres”.....	139
“L'espace-temps”.....	142
ESPAÇO.....	142
TEMPO.....	143
PERSONAGENS.....	145
“Les thèmes”.....	146
“Le langage”.....	149
“UN TÉLÉPHONE MUET”.....	149
“ACTES DE LANGAGE”/“LES CONDITIONS D'ÉNONCIATION”.....	150
“LE JEU DES PRONOMS PERSONNELS”.....	151
“LE LANGAGE DE L'AUTEUR”.....	151
“VOCABULAIRE”/“UNE ÉCRITURE DE LA GÉNÉRALISATION”/	
“SYNTAXE”.....	152
“Poétique”.....	153

REFLEXÕES FINAIS.....	155
BIBLIOGRAFIA.....	162

RESUMO

O objeto de estudo desta dissertação de mestrado é *Roberto Zucco* (1988), peça teatral de Bernard-Marie Koltès (1948-1989), dramaturgo francês contemporâneo.

A estrutura do trabalho divide-se em quatro capítulos. No primeiro, um olhar sobre o percurso do dramaturgo na vida e no teatro. O segundo capítulo propõe uma aproximação entre o personagem Roberto Zucco e o criminoso italiano Roberto Succo, dividindo-se em três partes: a gênese da peça em estudo, a trajetória de Succo e uma proposta de aproximação/distanciamento entre os fatos verídicos e os ficcionais. No terceiro capítulo, a análise dramatológica de *Roberto Zucco* a partir de três pontos: intriga e organização da ação; tempo/espaço; e personagens. O quarto capítulo debruça-se sobre algumas questões de interpretação para a peça, através da leitura crítica de duas obras, *Théâtre aujourd'hui*, nº 5, intitulado “Koltès, combats avec la scène”, de autores diversos, e *Bernard-Marie Koltès*, de Anne Ubersfeld. À guisa de conclusão da dissertação, uma reflexão sobre alguns dos caminhos de interpretação propostos para *Roberto Zucco* e breves considerações sobre a peça e o teatro koltésiano como um todo.

O trabalho compreende também um anexo, no qual é traçado um panorama histórico do teatro francês do final do século XIX até o *Nouveau théâtre*. Segue-se a este as referências bibliográficas.

PALAVRAS-CHAVE: teatro francês contemporâneo; Koltès (Bernard-Marie); *Roberto Zucco*.

RÉSUMÉ

Le sujet d'étude de ce mémoire est *Roberto Zucco* (1988), pièce de théâtre de Bernard-Marie Koltès (1948-1989), dramaturge français contemporain.

Ce travail est divisé en quatre chapitres. Dans le premier chapitre, je jette un regard sur le parcours de vie et théâtral de ce dramaturge. Le deuxième chapitre propose, en trois parties, un parallèle entre le personnage de Roberto Zucco et le malfaiteur italien Roberto Succo: d'abord j'étudie la genèse de la pièce; ensuite j'analyse la trajectoire de Succo, puis je propose le rapprochement et l'éloignement entre les faits réels et ceux qui sont fictifs. Dans le troisième chapitre, j'établis l'analyse dramatique de *Roberto Zucco* à partir des éléments qui suivent: l'intrigue et l'organisation de l'action; le temps et l'espace; les personnages. Dans le quatrième chapitre, je me penche sur quelques questions d'interprétation de la pièce, par la lecture critique de ces deux ouvrages: *Théâtre aujourd'hui*, n° 5, intitulé « Koltès, combat avec la scène », plusieurs auteurs; et *Bernard-Marie Koltès*, d'Anne Ubersfeld. En guise de conclusion, je fais une réflexion sur certains chemins d'interprétation possibles en ce qui tient *Roberto Zucco*, outre quelques brèves considérations sur la pièce et le théâtre koltésien en général.

Un annexe est également présenté, dans lequel un panorama historique du théâtre français, depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'au *Nouveau théâtre*, est dressé. Cet annexe est suivi des références bibliographiques.

MOTS-CLÉS: théâtre français contemporain; Koltès (Bernard-Marie); *Roberto Zucco*.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado propõe o estudo da peça *Roberto Zucco* (1988), de Bernard-Marie Koltès, o dramaturgo francês mais comentado do fim do século XX. Várias são as tentativas de compreensão da obra koltésiana: seja em números especiais de revistas, tais como *Alternatives théâtrales*, *Magazine littéraire* e *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*; seja no volume 5 de *Théâtre aujourd'hui* ou em livros, dissertações, teses e ensaios, por autores respeitados como Jean-Pierre Ryngaert, Anne Ubersfeld e François Bon; seja nos palcos, já que suas peças são escolhidas tanto por jovens companhias como por grandes diretores, entre estes Patrice Chéreau, Peter Stein e Heiner Müller.

A presença marcante nas cenas mundiais fez com que chamasse a atenção nas academias, ganhando espaço em livros didáticos e planos de ensino. Hoje, é trabalhado na maioria dos cursos de teatro na França e, no Brasil, já foi montado em diversas universidades – com destaque para Campinas (UNICAMP), São Paulo (USP) e Porto Alegre (UFRGS). Sendo esta última o local que provocou o anseio de desenvolver este estudo.

No curso de artes cênicas desta instituição, onde concluí minha formação em interpretação teatral, o teatro contemporâneo é trabalhado tanto em disciplinas teóricas, quanto em disciplinas práticas. A partir destas é que vieram as leituras de diferentes peças do dramaturgo, além de pesquisas acerca de montagens nacionais e internacionais. Aproximando tais estudos e minha crescente identificação com a pesquisa da literatura dramática, além da proficiência no idioma francês, percebi no Mestrado em Literaturas Francesa e Francófonas a oportunidade de abordar um escritor cujas leituras da obra permanecem repletas de lacunas.

O primeiro ponto de reflexão a ser levantado perante o objeto desta dissertação diz respeito à opção de trabalhar unicamente o texto dramático, sem apegar-se a aspectos de encenação. Com isso, não está sendo negada a tríade que compõe o teatro: texto (que pode ser de origem prévia ou construir-se no processo prático de ensaios), encenação e público.

Analisar o texto é fazer um recorte de um todo composto por inúmeros elementos que se transformam a cada montagem, de acordo com determinadas escolhas

de diretores, atores, iluminadores, figurinistas, cenógrafos, entre outros que participam dos processos de criação.

A escolha de estudar o texto foi feita considerando que o espetáculo tem sua presença primordial, mas a riqueza da literatura dramática sem a verificação prévia dos efeitos na platéia não pode ser ignorada. Cabe ao palco o que é efêmero, à literatura o que é eterno.

Além disso, o quadro de uma dissertação de mestrado, bem como os prazos a que esta é submetida, impossibilitaria a abordagem de todas as questões referentes à peça, inclusive àquelas que concernem à encenação.

O segundo ponto sobre o qual refletir é a escolha do autor. O que ainda pode ser dito sobre Koltès e sua obra por si só já justificariam a escolha do seu nome. Porém, somam-se a isso outros fatores relevantes: um deles, a certeza de que não devemos desaprovar o relativamente novo. Para sublinhar esta afirmação, palavras do próprio Koltès:

“Ce n’est pas vrai que des auteurs qui ont cent ou deux cents ou trois cents ans racontent des histoires d’aujourd’hui [...]. Je suis le premier à admirer Tchekhov, Shakespeare, Marivaux, et à tâcher d’en tirer des leçons. Mais, même si notre époque ne compte pas d’auteurs de cette qualité, je pense qu’il vaut mieux jouer un auteur contemporain, avec tous ses défauts, que dix Shakespeare [...]. Comment voulez-vous que les auteurs deviennent meilleurs si on ne leur demande rien?”¹

Outro fator é que, sobre este dramaturgo reconhecido mundialmente, amplamente estudado pelos seus conterrâneos, praticamente não há bibliografia em português no Brasil. A começar pelas suas peças que nem mesmo possuem tradução aqui. Este trabalho chegou a ser executado por Letícia Coura em 1995, mas foi interdito por François Koltès, irmão do autor e detentor dos seus direitos autorais.

No âmbito dos estudos acadêmicos sobre Koltès em língua portuguesa no Brasil, o destaque encontrado até presente o momento é o paulista Luís Cláudio Machado com a dissertação de mestrado *Em busca de um anjo no meio desse bordel (estudo da dramaturgia de Bernard-Marie Koltès)* e a tese de doutorado *Uma cortina aberta para o caos: Bernard-Marie Koltès, Dionísio Neto e Fernando Bonassi*. No que se refere a publicações editoriais, o dramaturgo é abordado como exemplo em estudos de caso na obra *Ler o teatro contemporâneo*, de Jean-Pierre Ryngaert.

¹ KOLTÈS, Bernard-Marie. “Entretien avec Michel Genson”. In: idem. *Une part de ma vie: entretiens 1983-1989*. Paris: Minuit, 1999. p. 59-60.

Ou seja, existem estudos e publicações que não chegam ao alcance do público/artistas/estudantes brasileiros. A escassez de material prejudica aqueles que se propõem a pesquisá-lo sem, no entanto, dominar o idioma francês.

No terceiro e último ponto de reflexão, mais uma justificativa: por que escolher *Roberto Zucco*? O encantamento que em mim provoca e os questionamentos que me suscita, tanto ao ler a peça, quanto ao assisti-la, são as explicações que de imediato vêm à minha mente. A escolha específica deste texto também passou por reflexões e discussões da orientação. Esta, que é a última peça de Koltès, chamada por alguns críticos de sua obra-testamento, além de apresentar inseridos em seu contexto todos os aspectos trabalhados nas precedentes, é considerada a obra-prima da maturidade intelectual do autor.

Estabelecidos os pontos acima: como está estruturada a dissertação? De acordo com o objetivo proposto – o estudo de *Roberto Zucco* –, este trabalho divide-se em cinco grandes capítulos. O primeiro deles apresenta um breve panorama histórico do teatro francês do final do século XIX até o final da década de 1980 (período de criação e publicação de *Roberto Zucco*), com isso, perceber como as artes cênicas evoluíram no país do dramaturgo e situá-lo historicamente neste contexto. No segundo, é abordado o percurso de Koltès, seus caminhos na vida e no teatro, compreendendo a evolução do seu pensamento e da sua escrita dramática. No terceiro capítulo, três partes: a gênese da peça; a trajetória da personalidade verídica, o criminoso italiano Roberto Succo, que serviu parcialmente como inspiração para o dramaturgo; e o estabelecimento de alguns pontos de convergência e divergência entre o Succo real e o Zucco da ficção. O quarto capítulo diz respeito à análise dramatológica da peça, também em três seções: intriga e organização da ação; tempo/espço; e personagens.

A proposta para o quinto capítulo é apresentar algumas questões de interpretação para a peça, passando também, porém rapidamente, pelo teatro de Koltès em seu todo, através da leitura crítica de obras e artigos. Os títulos escolhidos para tanto são: *Théâtre aujourd'hui*, nº 5, intitulado “Koltès: combats avec la scène” (textos e entrevistas de autores diversos) e *Bernard-Marie Koltès*, de Anne Ubersfeld. A partir da análise destas leituras serão apontadas algumas linhas de interpretação para a peça, numa espécie de diálogo entre diferentes visões para *Roberto Zucco*, parte esta intitulada nesta dissertação “Reflexões finais”.

CAPÍTULO I

BREVE PANORAMA HISTÓRICO DO TEATRO FRANCÊS DO FINAL DO SÉCULO XIX AO FINAL DA DÉCADA DE 1980

A intenção norteadora deste capítulo é traçar um rápido panorama histórico do teatro francês do final do século XIX até o final da década de oitenta (1988 – ano da criação de *Roberto Zucco*), através de um recorte de movimentos e nomes, refletindo, embora brevemente, sobre a evolução da arte teatral na França daquele período.

UMA NOVA FUNÇÃO: O DIRETOR

O surgimento do diretor dentro do contexto cênico no final do século XIX inicia uma importante etapa do teatro mundial. Esta figura, também denominada encenador, segundo Patrice Pavis, é aquela “encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição.”²

Antes da criação da atividade do diretor já existiam pessoas que coordenavam o trabalho teatral, os ancestrais deste. Pavis em seu *Dicionário de teatro*, afirma que na Grécia antiga a responsabilidade ficava nas mãos do próprio autor do texto (o *didascalo*, ou instrutor); na Idade Média, passa a ser do condutor do jogo; no Renascimento e no Barroco, a organização do espetáculo muitas vezes cabia ao arquiteto ou ao cenógrafo; no século XVIII, na Alemanha, atores serão os primeiros grandes ensaiadores – ou seja, responsáveis pela preparação da encenação nos ensaios. Em alguns momentos, até mesmo os donos do teatro concebiam o espetáculo.³ Entretanto, na maioria destes casos, a função estava mais limitada à organização e coordenação dos elementos da representação, mais ligada à noção técnica do que à artística.

O protótipo do encenador surge na Alemanha, na segunda metade do século XIX: Jorge II (1826-1914), duque de Saxe-Meiningen, coordenador da companhia de

² PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2ªed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 128.

³ PAVIS. *Dicionário de teatro*. Op. cit. p. 128.

teatro da corte de Saxe-Meiningen.⁴ Esta trupe pode ser considerada a primeira representante do teatro naturalista (que será abordado a seguir), por trazer inovações que norteariam esta estética e influenciariam o fazer teatral do século XX. Entre elas estão: a reconstituição histórica do período em que se passava a peça, a utilização de materiais cênicos reais, a concepção de conjunto – eliminando os atores célebres e de destaque, a ação dentro do cenário – não mais no proscênio, a troca gradativa de telões pintados por cenários reais, a utilização da iluminação como linguagem artística e a atuação de maneira orgânica, sem declamações ou poses pré-concebidas dos atores. Além destas, ainda destacam-se os ensaios longos, nos quais cada ator, por menor que fosse seu papel, era trabalhado individualmente e a abundância de cenas de multidão.

A companhia teatral de Meiningen realizou diversas turnês pela Europa a partir do ano de 1874, influenciando a evolução do teatro europeu moderno.⁵ Curiosamente, não passou pela França, país que viria a se destacar com o teatro naturalista e que afirmaria a imagem do diretor.

Na França, esta função recebeu o nome de *metteur en scène*, e a atividade deste de *mise en scène*. Apesar de Jorge II ser o pioneiro, é com o francês André Antoine (1857-1943) que se consolida a imagem do encenador moderno. O naturalismo e o simbolismo, principais correntes teatrais do final do século XIX na França, teriam sua história marcada justamente pelo trabalho de seus encenadores, respectivamente, Antoine e Lugné-Poe (1869-1940).

NATURALISMO

O final do século XIX foi uma época de predomínio do cientificismo, influenciado pelo positivismo de Auguste Comte e pelo darwinismo. Com o avanço de teorias científicas, o mundo passava a ser explicado por si mesmo, de acordo com leis da natureza e racionalidade.

No seio destes novos paradigmas estavam as bases de algumas expressões artísticas e literárias. Primeiramente o realismo, que buscou a reprodução da verdade, da vida e do mundo real. Como extensão deste movimento, surge o naturalismo, indo mais a fundo nestes pressupostos e acrescentando a eles o determinismo do ambiente, do

⁴ Sobre a companhia de teatro da corte de Saxe-Meiningen, ver: BRAUN, Edward. “El teatro de Meiningen”. In: *El director y la escena: del naturalismo a Grotowski*. 2ª ed. Buenos Aires: Galerna, 1992.

⁵ ROUBINE, Jean-Jacques. “Capítulo 1: O nascimento do teatro moderno”. In: *A linguagem da encenação teatral*. Tradução para a língua portuguesa de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

instinto, da raça e da hereditariedade, a patologia, a crítica social explícita e a forma descritiva minuciosa.

Segundo Jean-Pierre Sarrazac, o naturalismo manifestou-se tardiamente no teatro em relação às demais expressões literárias.⁶ Foi Émile Zola, com o artigo “Le Naturalisme au théâtre”, publicado em 1881, o primeiro a declarar guerra ao teatro que se fazia até aquele momento e, vendo que o romance já havia enveredado pelos caminhos do naturalismo, buscou o mesmo para o teatro, propondo o advento de uma escrita dramática que levaria a verdade à cena.

Célia Berrettini, tradutora da edição utilizada neste estudo, afirma que Zola, com seu artigo agressivo e contundente, reivindicava para a cena a verdade humana em toda a sua crueza, a observação exata dos costumes e do homem concreto, uma declamação natural, bem como uma encenação mais realista. Para Zola, o escritor deveria escrever sob o mesmo ponto de vista de um cientista que realiza suas observações e experimentos:

“O naturalismo é o retorno à natureza; é essa operação que os cientistas fizeram no dia em que imaginaram partir do estudo dos corpos e dos fenômenos, basear-se na experiência, proceder pela análise. O naturalismo, nas letras, é igualmente o retorno à natureza e ao homem, a observação direta, a anatomia exata, a aceitação e a pintura do que existe.”⁷

Zola acreditava que esta nova maneira de encarar o teatro era a única salvação para tal arte: “Ou o teatro será naturalista, ou não existirá.”⁸

No que se refere ao modelo naturalista para a encenação francesa, a renovação ocorreu em 1887. Ao reunir trezentos sócios, o jovem ator amador André Antoine, ex-funcionário da Companhia de Gás, fundou o Théâtre libre.⁹ Os pressupostos de Zola, que visavam levar a realidade nua e crua para o palco, foram seguidos à risca por Antoine. No anseio de oferecer ao público *tranches de vie*, rejeitou tudo aquilo que soava inverossímil para suas montagens.

Nem todas as peças teatrais se prestavam a tal concepção, por isso os textos encenados por ele não se caracterizavam necessariamente por um realismo no que diz respeito à linguagem. Antoine não encenou apenas dramaturgos do naturalismo,

⁶ SARRAZAC, Jean-Pierre. “L’avènement de la mise en scène: 1887-1951”. In: JOMARON, Jacqueline de (org.). *Le Théâtre en France: du Moyen Age à nos jours*. Paris: Armand Colin, 1992.

⁷ ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Tradução para a língua portuguesa de Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, col. “Elos”, 1982. p. 92.

⁸ ZOLA. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Op. cit. p. 127.

⁹ Sobre André Antoine e o Théâtre libre, ver: PIGNARRE, Robert. *Histoire du théâtre*. 14^a ed. Paris: PUF, coll. “Que sais-je?”, 1991. p. 102-103.

mostrou-se bastante eclético, priorizou novos autores franceses e seus textos inéditos, entre eles Georges Courteline e Jules Renard, e, além de seus conterrâneos, abriu espaço para estrangeiros: Ibsen, Tolstoi, Hauptmann, Turgueniev, Björnson, Heijermans e Strindberg.

Antoine renovou ao escolher dramaturgos até então desconhecidos do público francês, todavia sua *mise en scène* foi seu grande diferencial. O diretor passou a dar importância para as atmosferas sugeridas pelo olhar, pelos silêncios e atitudes, defendeu a quarta parede imaginária que divide o palco da platéia, eliminou o fictício dos cenários – os painéis pintados à *trompe-l'oeil* foram trocados pela ambientação em terceira dimensão – e os figurinos luxuosos desnecessários; a iluminação, elétrica desde 1880, passou a ter função não apenas prática, mas também artística. Antoine foi o primeiro francês a mergulhar a platéia na absoluta escuridão – como já o havia feito Wagner no teatro de Bayreuth.

Quanto à atuação, exigia que os atores trabalhassem em conjunto, realizassem um estudo psicológico e fisiológico profundo do personagem, colocou o ator de costas para a platéia caso a cena assim o exigisse e proibiu os efeitos vocais, o tom declamatório, a gesticulação excessiva e as tiradas à boca de cena.

SIMBOLISMO

A reação ao naturalismo francês veio com a corrente simbolista, ao alegar que o Théâtre libre não dava abertura para a imaginação do espectador. Segundo Margot Berthold:

“Stéphane Mallarmé, o ‘príncipe dos poetas’, protestou, em nome da poesia, contra a exigência de que tudo quanto se poderia esperar do poeta fosse mera cópia do que o olho do não iniciado encontra. A tarefa do poeta, afirmava Mallarmé, não era nomear um objeto, mas conjurá-lo com o poder de sua imaginação. Mallarmé sonhava com ‘um teatro maravilhosamente realista da nossa imaginação’, um teatro ‘de dentro’ [...]”¹⁰

Em 1890, o poeta Mallarmé, juntamente com Verlaine, Verhaeren e outros escritores que se alinhavam à corrente simbolista, patrocinaram o então adolescente Paul Fort, para a fundação do Théâtre mixte, que depois recebeu o nome de Théâtre d’art. Em 1893, o teatro passaria a ser dirigido por Aurélien Lugné-Poe (1869-1940) sob o nome de Théâtre de l’œuvre.

¹⁰ BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução para língua portuguesa de Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 466.

Segundo Margot Berthold, os teatros de Antoine e de Lugné-Poe, com suas idéias e concepções cênicas controversas, dividiam a atmosfera intelectual do teatro parisiense.¹¹ Enquanto os naturalistas pretendiam reproduzir a vida como ela é no palco, a proposta dos simbolistas era um teatro da alma, poético, de fantasia e sonho, onde o imaginário, o imaterial e o indizível dominariam.

A maior influência dos simbolistas foi o alemão Richard Wagner e sua concepção de união de todas as artes “convoqués au service d’une pensée ambitieuse de brasser tous les courants d’idées du monde contemporain.”¹² Com base neste pensamento, propunham um espetáculo-total, que tocasse todos os sentidos do espectador simultaneamente.

A atuação, composta por gestos e poses, beirava a recitação, e a palavra estabelecia a ambientação. Utilizavam tecidos neutros que recebiam diferentes significações com a iluminação construindo indefinições e ambigüidades abertas ao efeito sinestésico. O cenário funcionava quase como mera decoração, confeccionado por jovens pintores como Sérusier, Gauguin, Denis, Bonnard e Vuillard, cujas cores e linhas propunham um acompanhamento pictórico ao texto: margens de rios, botes puxados por cisnes, cabeças de dragão, entre outras temáticas.

Assim como o teatro naturalista, o simbolista se sobressaiu pela prática cênica e não pela literatura dramática. Foram marcantes as adaptações para o teatro de obras de Edgar Allan Poe (*O corvo*) e Arthur Rimbaud (*Bateau ivre*). Os dramaturgos estrangeiros foram valorizados: Björnson, Strindberg, Ibsen e Hauptmann (alguns deles também escolhidos por Antoine, já que suas obras eram marcadas tanto pela realidade da vida cotidiana quanto pelo mundo das idéias). Em língua francesa, três autores alinharam-se ao simbolismo: o belga Maurice Maeterlinck (1862-1949) e os franceses Paul Claudel (1868-1955) e Alfred Jarry (1873-1907).

Maurice Maeterlinck

Segundo Patrick Berthier, as primeiras peças de Maeterlinck evidenciavam uma filosofia mística pessimista: “l’inconnu s’appelle souvent la mort, et s’abat sur des héros ballottés par le tragique de l’incertitude, et en proie aux peurs secrétées par leur inconscient.”¹³ Berthier ainda afirma que este autor teve sua importância por introduzir um movimento intelectual e espiritual que pretendia exprimir no teatro não mais o

¹¹ BERTHOLD. *História mundial do teatro*. Op. cit. p. 466

¹² PIGNARRE. *Histoire du théâtre*. Op. cit. p. 107.

¹³ BERTHIER, Patrick. *Le Théâtre au XIXe siècle*. Paris: PUF, coll. “Que sais-je?”, 1986. p. 110-111.

instinto, mas a alma humana. De sua autoria destacam-se as seguintes peças: *La Princesse Maleine* (1889) – encenada pela primeira vez por Antoine, *L'Oiseau bleu* (1908) e *Pelléas et Mélisande* (1892), esta última considerada por alguns estudiosos a obra-prima do simbolismo.¹⁴

Paul Claudel

Apesar de ter se formado no clima intelectual do simbolismo e de sua estreita aproximação com esta corrente, Paul Claudel seria reconhecido apenas posteriormente ao movimento. Aos setenta e cinco anos, das quinze peças escritas, apenas três haviam sido montadas: *L'Échange* (1893), *L'Annonce faite à Marie* (1909) e *L'Otage* (1912). Por muito tempo tido como um autor difícil, literário e não-encenável, consagrar-se-ia em 1943, doze anos antes de sua morte, quando Jean-Louis Barrault encenou *Le Soulier de satin* (1925) na Comédie-Française.

Influenciado por Mallarmé, Rimbaud, Ésquilo, Nietzsche e, principalmente, por Wagner, desejava dar a sua época o homólogo cristão da tragédia grega. Seus dramas morais e religiosos, repletos de mensagens bíblicas, tinham no lirismo a força motriz. A linguagem era marcada por imagens evocando os aspectos do mundo e as maravilhas da criação. Indiferente às unidades e convenções, produziu versos sem rima ou métrica, que se prestavam tanto ao diálogo teatral quanto à meditação espiritual.¹⁵

Alfred Jarry

Conforme o teórico Patrick Berthier, Alfred Jarry é aproximado dos simbolistas porque a estréia de sua única peça, *Ubu roi*, ocorreu sob a direção de Lugné-Poe em 1896.¹⁶ A origem do texto é de 1888, quando Jarry, ainda estudante, o encenou em teatro de marionetes. Alguns críticos afirmam que *Ubu roi* está mais para simbólico, ou ainda, para pré-surrealista, do que para simbolista.

“Sátira incoerente”, “farsa da vida”, “maldita” e “insolente” são apenas alguns dos termos utilizados para classificar a peça. Ubu é um personagem quase monstruoso, insólito, vazio de qualquer interioridade, grosseiro e obsceno, “symbole de l'État incohérent et despotique, [...]”¹⁷

¹⁴ HUBERT, Marie-Claude. *Le Théâtre*. Paris: Armand Colin, coll. “Cursus”, 1988. p. 141.

¹⁵ As informações sobre Paul Claudel foram obtidas em: BERTHIER. *Le Théâtre au XIXe siècle*. Op. cit. p. 120-123. MIGNON, Paul-Louis. *Le Théâtre au XXe siècle*. Paris: Gallimard, coll. “Folio essais”, 1986. p. 135-140. PIGNARRE. *Histoire du théâtre*. Op. cit. p. 111-112.

¹⁶ BERTHIER. *Le Théâtre au XIXe siècle*. Op. cit. p. 111.

¹⁷ VERSINI, Georges. *Le Théâtre français depuis 1900*. 4ª ed. Paris: PUF, coll. “Que sais-je?”, 1991. p. 15.

Jarry construiu sua peça com uma linguagem variada, parodiando e jogando com a mistura de gêneros. Patrick Berthier ressalta que em *Ubu Roi*:

“[...] tout y est mécanisé, mais en même temps volontairement déréglé [...], comme pour accuser l’odieux des situations de violence que l’homme ordinaire traverse sans apparemment en souffrir. La fable d’*Ubu* s’éloigne de la philosophie mysticisante des purs représentants de la tendance, mais suggère les mêmes conclusions que les drames de Maeterlinck sur le peu de chose qu’est l’homme, jouet du caprice et des méchants.”¹⁸

A encenação de estréia de *Ubu Roi* provocou a revolta de intelectuais e do público parisiense. Para Jarry, bastou escrever uma peça para criar um personagem imortal.¹⁹

JACQUES COPEAU

Apesar dos movimentos de Antoine e Lugné-Poe e da escrita de peças por autores consagrados citados acima, as artes cênicas na França permaneciam carentes. Surgiu então uma nova proposta de mudança no teatro francês com Jacques Copeau (1879-1949).²⁰

Desde 1909 Copeau atuava como crítico literário de *La Nouvelle Revue française* (da qual era um dos fundadores). Foi neste veículo que publicou, em 1913, um manifesto intitulado “Un essai de rénovation dramatique”, no qual criticava a industrialização e degradação da cena francesa, entregue às especulações de exploradores que cultuavam as vedetes de um teatro comercial e artificial. Conforme Jacqueline de Jomaron:

“Copeau s’y indigne de l’industrialisation effrénée et des ‘pratiques infâmes’ de la scène française. Il annonce sa détermination ‘d’élever sur des fondations absolument intactes un théâtre nouveau’, de lutter contre le vedettariat, d’assainir le théâtre par un répertoire de qualité, où les classiques, présentés comme un ‘constant exemple et l’antidote du faux goût’, seront l’objet d’une vénération particulière [...]. Il prône un retour à une convention faite de simplicité et de naturel et, répudiant les formules décoratives, nie l’importance de toute machinerie, [...]. La mise en scène, définie comme ‘le dessin d’une action

¹⁸ BERTHIER. *Le Théâtre au XIXe siècle*. Op. cit. p. 112.

¹⁹ VERSINI. *Le Théâtre français depuis 1900*. Op. cit. p. 14-15.

²⁰ SARRAZAC, Jean-Pierre. “L’avènement de la mise en scène: 1887-1951”. In: JOMARON (org.). *Le Théâtre en France: du Moyen Age à nos jours*. Op. cit. p. 730. MIGNON. *Le Théâtre au XXe siècle*. Op. cit. p. 65-66.

dramatique’, s’attachera essentiellement à l’interprétation, négligeant décors et accessoires.”²¹

Na prática, fundou o Théâtre du Vieux-Colombier, onde aplicou seus ideais estéticos com uma trupe de jovens atores, os *copiaux*. Em oposição à maquinaria teatral e ao detalhamento de cenários, propôs a simplicidade e o despojamento do palco²², valorizou o jogo dos atores, associando à prática do ensaio a disciplina quase monástica da escola, desenvolveu exercícios físicos próprios baseados em acrobacias e em técnicas de *commedia dell’arte*.

Seu repertório dramático privilegiou autores franceses e abriu espaço para os clássicos, entre os escolhidos estão: Molière, Musset, Becque, Claudel e Martin du Gard. Em 1914, encenou *Noite de reis* de Shakespeare, um marco na história das representações francesas do autor inglês, segundo Jomaron:

“L’esthétique de Copeau s’incarne avec bonheur dans ce spectacle: extrême stylisation du décor, équilibre entre l’élément poétique et la franche comédie, troupe homogène de comédiens enjoués. Pour la première fois la foule se presse au théâtre, le plaisir des spectateurs répondant à celui des comédiens.”²³

Infelizmente, neste mesmo ano teve início a Primeira Guerra Mundial que acabou interrompendo o trabalho de Copeau.

Durante este período, viajou para Nova Iorque, em temporadas de ritmo desumano no Garrick Theatre e enfrentando muitas dificuldades financeiras.²⁴ Passado o período de turbulência, em 1919, retornou ao país natal. Em novembro deste ano foi fundada a Associação dos Amigos dos Fundadores do Vieux-Colombier que permaneceria até 1924, quando o mestre teatral partiu para a Borgonha em uma espécie de aposentadoria. Entretanto, ele levou com ele alguns de seus *copiaux* e continuou a pesquisa do trabalho cênico sob o formato de laboratório, com pequenas apresentações em comunidades agrícolas.

²¹ JOMARON. “Jacques Copeau: le tréteau nu”. In: Idem (org.). *Le Théâtre en France: du Moyen Age à nos jours*. Op. cit. p. 731-732.

²² Dois cenógrafos considerados simbolistas, o suíço Adolphe Appia e o inglês Gordon Craig, amigos de Copeau, influenciaram os cenários imaginados pelo diretor – eles chegaram a confeccionar cenários para as montagens de Copeau. Segundo Paul-Louis Mignon, para eles, a concepção arquitetônica do espetáculo estava baseada em três elementos: o ator, o espaço e a luz. Distantes de formas apegadas às concepções realistas, imaginaram construções cenotécnicas baseadas em estruturas geométricas móveis, tais como rampas, biombos e colunas, que dividiam o espaço em vários planos e perspectivas e formavam desenhos simples onde a movimentação dos atores, sublinhada pela luz, representava a essência a peça. MIGNON. *Le Théâtre au XXe siècle*. Op. cit. p. 24.

²³ JOMARON. “Jacques Copeau: le tréteau nu”. In: Idem (org.). *Le Théâtre en France: du Moyen Age à nos jours*. Op. cit. p. 732.

²⁴ JOMARON. “Jacques Copeau: le tréteau nu”. In: Idem (org.). *Le Théâtre en France: du Moyen Age à nos jours*. Op. cit. p. 733.

Conforme Jomaron, em 1929, Copeau pretendia colocar em prática sua experiência num âmbito mais oficial, sob a direção da Comédie-Française. Todavia, não obteve sucesso em seu empreendimento – lhe foi negado o posto. Já sem trupe, manteve uma atividade teatral marginal, com a escrita de críticas teatrais, turnês de conferências e de leituras de peças, tanto na França, como em países estrangeiros, e alguns espetáculos de rua. Em 1940, conseguiu o cargo de diretor provisório da Comédie-Française, alguns dias depois do início da grande ofensiva alemã. A Segunda Guerra Mundial e a ocupação alemã lhe impediram de continuar no comando do grupo e, em 1941, ele retirou-se novamente para Borgonha, onde dirigiu apenas mais um trabalho antes de sua morte.²⁵

O CARTEL

O trabalho de Copeau teve continuidade com alguns de seus seguidores – ele legou grandes atores e diretores à cena francesa. Dois deles, Charles Dullin (1885-1949) e Louis Jouvet (1887-1951), se destacaram em seus caminhos próprios. Em 1927, se associaram a Gaston Baty (1885-1952) e Georges Pitöeff (1884-1939) formando um movimento denominado Cartel, que durou até a Segunda Guerra Mundial.

O objetivo da união de quatro personalidades diferentes pode ser considerado mais ético do que estético: “[...] un cartel pour défendre leurs intérêts moraux; leurs personnalités si différentes étaient réunies par une affinité: le respect exigeant de leur métier, et une option: refus du naturalisme, service d’une poésie humaine.”²⁶ Margot Berthold destaca que eles tinham em comum o desejo de continuar com o teatro proposto por Copeau, não-convencional, de humanizar a arte do palco e opor-se à corrente da crescente artificialização.²⁷

Segundo Jomaron, a associação foi feita com bases morais, contra os abusos de poder da crítica e o domínio do teatro comercial que predominava no período pós-Primeira Guerra Mundial. Ao contrário da Alemanha e da URSS, onde o poder público patrocinava o teatro e se tinha acesso a salas equipadas, a França estava entregue a mecenatos circunstanciais, com subvenção governamental apenas para a Comédie-Française, Opéra, Opéra-Comique e Odéon.²⁸

²⁵ JOMARON. “Jacques Copeau: le tréteau nu”. In: Idem (org.). *Le Théâtre en France: du Moyen Age à nos jours*. Op. cit. p. 740.

²⁶ MIGNON. *Le Théâtre au XXe siècle*. Op. cit. p. 71.

²⁷ BERTHOLD. *História mundial do teatro*. Op. cit. p. 480.

²⁸ JOMARON. “Ils étaient quatre...” In: Idem (org.). *Le Théâtre en France: du Moyen Age à nos jours*. Op. cit. p. 742-743.

Louis Jouvet

Na Comédie des Champs-Élysées, Jouvet se destacou pelo tom solene, cerimonial, nobre e vigoroso de suas encenações. Exímio conhecedor da maquinaria e cenografia teatral, conferiu valor plástico ao espetáculo. Em seu repertório, autores franceses de pouca expressividade na época, tais como Marcel Achard, Steve Passeur, Bernard Zimmer e Jean-Paul Sartre (naquele período Jean-Paul Sartre iniciava a escrita de suas peças teatrais).²⁹

Foi no encontro com Jean Giraudoux (1882-1944), dramaturgo até então pouco conhecido do público e de qualidade discutível pela crítica literária, que Jouvet estabeleceu sua parceria perfeita. A montagem de *Siegfried* (1928) foi a primeira das muitas que a dupla fez.

A valorização que o diretor dava para as palavras e a beleza da linguagem descobriu em Giraudoux o autor ideal. O dramaturgo se integrou perfeitamente ao grupo, a ponto de os intérpretes inspirarem seus personagens e do diretor interferir em sua criação, opinando, sugerindo e, mesmo, corrigindo. As preocupações essenciais de seu tempo eram expressadas nas peças através de imagens e metáforas da vida, de personagens alegóricos, encarnações de vícios, virtudes e manias, heróis ligados à mitologia grega ou bíblica, conscientes de seu destino. Destacam-se: *Siegfried* (1928), *Amphitryon 38* (1929), *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), *Électre* (1937), *Ondine* (1939) e *Sodome et Gomorrhe* (1943).

Gaston Baty

Seguindo em uma mesma linha voltada para a plasticidade cênica, estava Baty no Studio des Champs Élysées. Utilizando-se da iluminação com perfeição, da estilização dos cenários e da projeção de sombras que distorciam os personagens, estabelecia um jogo entre o pensamento e a imaginação, instigava à fantasia e criava um mundo mais belo. Reivindicava o direito do encenador em operar leituras subjetivas das obras dramáticas. No seu repertório, textos que sugeriam zonas de mistério, intervindo no instinto, no subconsciente e no sobrenatural, autores franceses próximos da corrente expressionista – apesar de esta palavra jamais ter sido usada na França: J.-J. Bernard, H.-R. Lenormand, S. Gantillon e J.-V. Pellerin. Também adaptou romances tais como

²⁹ Informações sobre Louis Jouvet e Jean Giraudoux obtidas em: JOMARON. “Ils étaient quatre...” In: Idem (org.). *Le Théâtre en France: du Moyen Age à nos jours*. Op. cit. p. 744-752. MIGNON. *Le Théâtre au XXe siècle*. Op. cit. p. 73-74 e 160-164. VERSINI. *Le Théâtre français depuis 1900*. Op. cit. p. 47-61.

Madame Bovary, de Flaubert, *Crime e Castigo* de Dostoïevski e *Dulcinée*, espécie de fantasia poética a partir do personagem feminino de *Dom Quixote* de Cervantes.³⁰

Georges Pitöeff

Pitöeff, ator, diretor, tradutor e cenógrafo, teve a maior parte da sua formação na Rússia. Poeta da cena, segundo Jacqueline de Jomaron³¹, preocupava-se em colocar no palco o coração dos problemas humanos, convidando o público à meditação. Na direção do Théâtre des Mathurins, deixou poucos autores essenciais da época lhe escaparem. Seu gosto por peças contemporâneas colocou no rol dos dramaturgos por ele encenados: Tchekov, Ibsen, Tolstoi, Mackenzie, O'Neill, Strindberg, D'Annunzio, Shaw, Lenormand, Cocteau, Gide, Claudel, Supervielle e Anouilh.³²

Charles Dullin

O quarto integrante do Cartel, Dullin, seguiu uma linha bastante parecida com a do seu mestre Copeau, legando ao teatro alunos reconhecidos, tais como Antonin Artaud, Marcel Marceau, Jean Vilar e Jean-Louis Barrault. Integrando teatro e escola, com cursos práticos e teóricos, conferiu ao ator o papel principal de suas montagens. O espírito de coletividade marcava a sua trupe. A experimentação constante era praticada pela improvisação e garantia a espontaneidade do ator. Se intitulando artesão a serviço da obra dramática, combinou todos os ingredientes da teatralidade: cor, som, plástica e ritmo. Seus cenários, bem decorativos, eram pintados com desenhos e cores de um espírito de festa, de calor, de paixão, por nomes como Jean Hugo e André Barsacq.³³

Seu estilo lhe permitia um repertório vasto. Montou de clássicos gregos, romanos, elisabetanos e espanhóis, a Corneille, Molière e Alfred de Musset, além do espaço sempre dado aos novos autores franceses, entre eles: Alexandre Arnoux, Jean Cocteau, Bernard Zimmer, Roger-Ferdinand, Steve Passeur, Jules Romains, Armand Salacrou, André Obey, Roger Vitrac, François Porché e Jean-Paul Sartre.

³⁰ Informações sobre Gaston Baty obtidas em: JOMARON. "Ils étaient quatre..." In: Idem (org.). *Le Théâtre en France: du Moyen Age à nos jours*. Op. cit. p. 767-774. MIGNON. *Le Théâtre au XXe siècle*. Op. cit. p. 72-73.

³¹ JOMARON. "Ils étaient quatre..." In: Idem (org.). *Le Théâtre en France: du Moyen Age à nos jours*. Op. cit. p. 760.

³² Informações sobre Georges Pitoëff obtidas em: JOMARON. "Ils étaient quatre..." In: Idem (org.). *Le Théâtre en France: du Moyen Age à nos jours*. Op. cit. p. 760-767. MIGNON. *Le Théâtre au XXe siècle*. Op. cit. p. 74.

³³ Informações sobre Charles Dullin obtidas em: JOMARON. "Ils étaient quatre..." In: Idem (org.). *Le Théâtre en France: du Moyen Age à nos jours*. Op. cit. p. 752-760. MIGNON. *Le Théâtre au XXe siècle*. Op. cit. p. 75-76.

Juntamente com Pitöeff, apresentou ao público parisiense o italiano Luigi Pirandello (*Seis personagens à procura de um autor*, 1921), dramaturgo que, segundo Georges Versini, influenciou o teatro francês e convidou à interrogação sobre as relações do real e do imaginário e sobre os mistérios da personalidade.³⁴ O estudioso Robert Pignarre define seu estilo trágico como “[...] singulier, qui se donne l’air d’un jeu cérébral et pourtant secrète un patétique poignant”.³⁵

A cena francesa do entre-guerras ficou marcada pela atuação destes quatro grandes diretores. Segundo Jacqueline de Jomaron, apesar de trabalharem em conjunto, continuaram a ter dificuldades financeiras e “au terme d’une vie consacré à la scène, Baty, Dullin, Jouvet e Pitoëff ont bien senti les limites et les insuffisances de leurs expériences, se trouvant d’accord pour déplorer l’indifférence de l’État à leurs efforts et pour préconiser l’urgence d’une décentralisation.”³⁶

Neste período, a França não fazia parte das capitais modernas do teatro, destacando-se aí Moscou, Nova Iorque e Berlim. A primeira, vendo crescer os discípulos do Teatro de Arte de Moscou – dirigido por Stanislavski e Dantchenko; a segunda com o aparecimento do realismo, evidenciando a realidade do homem estadunidense e questionando sua sociedade, principalmente após a quebra econômica de 1929, primeiramente com Eugène O’Neill, seguido tempos depois por Tennessee Williams, Arthur Miller e Edward Albee; e a terceira com os primórdios do teatro político de Erwin Piscator e, depois, do teatro épico de Bertolt Brecht.³⁷

³⁴ VERSINI. *Le Théâtre français depuis 1900*. Op. cit. p. 18.

³⁵ PIGNARRE. *Histoire du théâtre*. Op. cit. p. 119.

³⁶ JOMARON. “Ils étaient quatre...” In: Idem (org.). *Le Théâtre en France: du Moyen Age à nos jours*. Op. cit. p. 774.

³⁷ Bertolt Brecht (1898-1956) foi um diretor e dramaturgo alemão marxista que criou o que se denomina teatro épico, em oposição ao teatro aristotélico, ou seja, uma nova forma de conceber o teatro. São duas as razões para esta oposição: primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais, mas também as determinantes sociais dessas relações, já que o marxismo concebe o homem em seu conjunto de relações sociais. A segunda razão está ligada ao objetivo didático, à idéia de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la. Para atingir este objetivo é necessário romper com o ilusionismo teatral: o público brechtiano deveria manter-se lúcido, pois apenas assim seria capaz de um olhar crítico. Este processo se dá através da construção cênica baseada no distanciamento.

O *verfremdungseffekt* (em alemão, efeito de estranheza) regia o jogo dos atores e a organização geral do espetáculo, de maneira a salientar a articulação dialética da ação. Era necessário anular a familiaridade com o habitual, dito imutável, a ponto de ela tornar-se estranha e, por isso, capaz de passar por transformações. Para alcançar este efeito Brecht utilizou-se de diversas técnicas: nos recursos literários, além da estrutura de peça em si, que torna as cenas episódicas e descontínuas, a ironia, a paródia, o cômico, o satírico, os personagens como homens em processo constante, mutáveis, longe do imaginário heróico; nos recursos cênicos, a apresentação de cartazes e projeções de textos que comentem a ação, o uso de máscaras, a deformação de personagens de classes superiores, a inserção de canções de acento popular, também comentando a cena, a atuação do ator baseada na narração de seu papel, distanciada do personagem, entre outras. Brecht desejava, através de seu teatro, fortificar as massas e a consciência de

ALGUNS DRAMATURGOS FRANCESES DO PERÍODO PÓS-PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL

Passada a Primeira Grande Guerra, período em que o teatro francês permaneceu praticamente estagnado, surgem diversos autores dramáticos expressivos. Estes dramaturgos não chegaram a se alinhar a nenhuma corrente ou formar um grupo coeso. Alguns deles tiveram em comum a questão da retomada de mitos greco-latinos. São eles: Jean Giraudoux (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu* e *Électre*)³⁸, Jean Cocteau (*Orphée* e *La Machine infernale*), André Gide (*Édipe*), Henry de Montherlant (*Pasiphaé*), Jean Anouilh (*Antigone*) e Jean-Paul Sartre (*Les Mouches*).³⁹

Jean Cocteau

Jean Cocteau (1889-1963), ao final de sua vida, foi denominado “príncipe dos poetas”, e, de fato, sua obra foi marcada por um universo poético. Seres vivos e personagens fabulosos, imaginários e alegóricos, caminham lado a lado e situam a existência humana na perspectiva do destino e das verdades essenciais. Segundo Cocteau, a grande fraqueza do homem é não enxergar o que realmente importa, não saber perceber os sinais do destino. Este era o desejo do autor: forçar o olhar do espectador para estes aspectos.⁴⁰

Georges Versini⁴¹ e Paul-Louis Mignon⁴² destacam que o dramaturgo transitou por diversas formas e estéticas cênicas: do drama burguês (*Les Parents terribles*, 1938), ao teatro policial (*La Machine à écrire*, 1940), ao melodrama romântico (*L'Aigle à deux têtes*, 1946), às lendas antigas (*Orphée*, 1926 e *Les Chevaliers de la Table ronde*, 1937) e à re-escritura dos mitos gregos (*Antigone*, 1922 e *La Machine infernale*, 1934). Esta última, na qual reconta o mito de Édipo desde sua chegada a Tebas até a catástrofe final,

classe, já que somente no coletivo a revolução é possível. Este pensamento está presente nos prólogos, comentários e epílogos das peças.

Na França, o primeiro diretor a montar um de seus textos foi Gaston Baty, com *L'Opéra de quat'sous* (*Ópera dos três vinténs*) em 1930. Brecht teve uma passagem importante na França ao apresentar, juntamente com o Berliner Ensemble (companhia que fundou em 1949 e dirigiu até a sua morte), *Mère Courage* (*Mãe Coragem*) no Premier Festival international de Paris em 1954. No ano seguinte apresenta *Le Cercle de craie caucasien* (*O círculo de giz caucasiano*). Sobre o teatro épico de Bertolt Brecht, ver: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, col. “Debates”, nº 193, 2000. p. 145-165.

³⁸ As informações sobre Giraudoux encontram-se junto às referentes ao encenador Louis Jouvet, devido ao trabalho que estes realizaram em parceria.

³⁹ Sobre Jean-Paul Sartre, optou-se por comentar na seqüência deste estudo, juntamente com Albert Camus.

⁴⁰ Informações obtidas em: MIGNON. *Le Théâtre au XXe siècle*. Op. cit. p. 147-149.

⁴¹ VERSINI. *Le Théâtre français depuis 1900*. Op. cit. p. 28-29.

⁴² MIGNON. *Le Théâtre au XXe siècle*. Op. cit. p. 147-150.

é considerada sua peça mais importante e foi encenada pela primeira vez por Jouvet no mesmo ano de sua criação.

André Gide

André Gide (1869-1951) foi fundador, juntamente com Copeau, de *La Nouvelle Revue Française*. Segundo Georges Versini, apesar de ter escrito a peça *Saül* em 1896 e de ter visto encenada por Lugné-Poe sua outra, *Le Roi candaule*, em 1901, “Gide ne se montre véritablement auteur dramatique. En revanche, les qualités scéniques d’*Œdipe*, créé avec peu de succès par les Pitoëff en 1932, apparurent évidentes lorsque Vilar reprit la pièce vingt ans plus tard.”⁴³ Versini avalia que, assim como Giraudoux e os outros autores de sua época, Gide percebeu que através das lendas antigas era possível falar sobre muitos dos problemas atuais. O estudioso prossegue afirmando que ele o fez com grande liberdade, rejeitando o tom solene da tragédia.

Henry de Montherlant

Henry de Montherlant (1896-1972), a partir de uma concepção que denominou *alternance* (“[...] qui consiste ‘à vivre toute la diversité du monde et tous ses prétendus contraires’, à faire alterner en soi la Bête et l’Ange, la vie charnelle et la vie morale [...]”⁴⁴), escreveu peças que Georges Versini divide em dois grupos: a vertente cristã – *Le Maître de Santiago* (1948), *Port-Royal* (1954), *Le Cardinal d’Espagne* (1958) e *La Ville dont le prince est un enfant* (1967) – e a vertente profana – *La Reine morte* (1942), *Fils de personne* (1943) e *Malatesta* (1950).

Em comum entre suas peças estão os seguintes aspectos: a ação, seguidamente interior, tem um lugar muito importante. Seus personagens são obrigados a agir ou, ao menos, a tomar a decisão de não agir. O choque entre as paixões parece ser o objetivo principal, no qual as fraquezas humanas sempre fracassam. Montherlant não se preocupava em inovar na linguagem ou estrutura de seus textos. Sua idéia de alternância, estudando o homem por completo, atemporalmente, traz a filosofia humanista à tona.⁴⁵

Jean Anouilh

Jean Anouilh (1910-1987) foi secretário de Jouvet e admirador de Giraudoux. Sobre o dramaturgo em questão e sua obra, escreve Paul-Louis Mignon:

⁴³ VERSINI. *Le Théâtre français depuis 1900*. Op. cit. p. 29.

⁴⁴ VERSINI. *Le Théâtre français depuis 1900*. Op. cit. p. 79.

“La grande vertu du théâtre de Jean Anouilh est son efficacité. Anouilh est venu à la scène avec des choses à dire, qu’il lui importait de dire; il les a dites, il les a répétées avec une passion sombre, farouche, avec une insistance qui attestent sa sincérité. L’authenticité du cri de révolte de ses sauvages contre les souillures du monde adulte, la dénonciation progressive de ces souillures, leur refus dans la violence romantique du désespoir ou avec la verve caustique du pamphlétaire, ont assuré aux pièces d’Anouilh un rayonnement exceptionnel.”⁴⁶

Georges Versini também comenta esta posição de Anouilh ao afirmar que ele “a fait entendre un cri de désespoir auquel il est difficile de rester insensible.”⁴⁷

Jean Anouilh construiu seus personagens a partir de dois quadros: os resignados às mentiras e traições, desertores da luta por um ideal, movidos pela razão, geralmente na figura daqueles mais maduros e desgastados; e os que se recusaram a pactuar com a corrupção, que crêem num mundo melhor e por seu ideal são capazes de morrer, movidos pelo instinto e sentimento, são os jovens inflexíveis e teimosos, os puros. Nesta segunda classe é que se encontram seus heróis, tais como Antígona.

Suas peças foram classificadas, por ele mesmo, em cinco grupos: *noires*, *roses*, *grinçantes*, *brillantes* e *costumées*. No primeiro grupo o final é trágico, marcado pela escolha deliberada da morte como meio de fugir à corrupção inerente ao simples fato de viver. Oito peças se enquadram entre as *noires*, as mais importantes são *La Sauvage* (1934) e *Antigone* (1944). Os textos do segundo grupo possuem um final feliz, apesar de mais leves e repletos de humor, carregam em suas ironias muito do *noir*. Destaca-se *Le Bal des voleurs* (1938). As *grinçantes*, nas quais a humanidade é dominada pelo dinheiro e pela obsessão sexual, se alinham às comédias satíricas: *La Valse des toréadors* (1956) e *L’Hurluberlu* (1959) – inspirada em *Le Misanthrope* de Molière. Entre as *brillantes*, *La Répétition ou l’Amour puni* (1950) – inspirada em Marivaux – e *Colombe* (1951). Por último, as *costumées*, peças históricas: *L’Alouette* (1952) – a partir do mito de Joana d’Arc – e *Becket ou l’Honneur de Dieu* (1959).⁴⁸

Versini sublinha que *Antigone* é considerada sua obra-prima e comenta que, ao retomar o mito grego, Anouilh confere-lhe contemporaneidade. A tragédia põe no palco roupas modernas, cigarro, cheques e referências a fatos da época. A jovem representa todo o ideal pessimista do autor, a encarnação eterna do protesto, da revolta da consciência individual contra a supremacia da lei e da força.

⁴⁵ Conforme VERSINI. *Le Théâtre français depuis 1900*. Op. cit. p. 89-91.

⁴⁶ MIGNON. *Le Théâtre au XXe siècle*. Op. cit. p. 157-158.

⁴⁷ VERSINI. *Le Théâtre français depuis 1900*. Op. cit. p. 77-78.

Armand Salacrou

Sem enquadrar-se entre aqueles que construíram peças a partir de mitos e personagens greco-latinos, estava Armand Salacrou (1899-1989), outro dos dramaturgos da época mencionados como relevantes pelos críticos e estudiosos. Versini informa que na obra de Salacrou, bem como na de Anouilh, já é possível ouvir os gritos de revolta e angústia contra o absurdo da condição humana que será visto no *théâtre nouveau*.⁴⁹

A perturbação da geração pós-Primeira Guerra ficou evidente nas lamentações e protestos veementes, beirando o desespero, e nas interrogações do autor renovadas a cada obra, sempre sem respostas. Em suas peças, seres vivos e verdadeiros não estão limitados à existência do cotidiano. Salacrou abriu ao redor deles os horizontes do universo e da História. Utilizando-se de meios essencialmente poéticos, construiu conflitos provenientes das fraquezas humanas: a mediocridade, a mentira, a covardia e a cegueira obstinada.

Moralista e escritor engajado, era, antes de tudo, um homem de teatro. Acreditava que o dramaturgo deveria oferecer em seu texto aquilo que daria melhor expressão cênica no palco, seja através do retorno às origens, seja através de tentativas constantes de inovação. Versátil, escreveu peças que se enquadram em estéticas diversas: de influência surrealista, comédias, peças históricas, entre outras. De um total de 25, destacam-se três: *L'Inconnue d'Arras* (1935), *La Terre est ronde* (1938) e *Histoire de rire* (1939).⁵⁰

SURREALISMO

O surrealismo veio a público na França em 1924, liderado por André Breton, quando da publicação do Manifesto do Surrealismo. Segundo Robert Ponge, “o texto inaugural e fundador de André Breton lançava um autêntico grito de revolta, de não-conformismo e de liberdade, exaltava o maravilhoso e os poderes da imaginação, chamava a ‘praticar a poesia’ e a *mudar a vida*.”⁵¹

No que se refere às artes cênicas, Antonin Artaud, Robert Aron e Roger Vitrac fundaram o Théâtre Alfred Jarry em 1926. A primeira representação do grupo foi em junho de 1927. Artaud encenou o esboço musical *Ventre brûlé ou la Mère folle*, Aron, *Gigogne*, de Max Robur, e Vitrac, *Mystères de l'amour*, de sua autoria. Pouco tempo

⁴⁸ Sobre esta classificação, ver: VERSINI. *Le Théâtre français depuis 1900*. Op. cit. p. 68-78.

⁴⁹ VERSINI. *Le Théâtre français depuis 1900*. Op. cit. p. 62.

⁵⁰ Informações sobre Armand Salacrou obtidas em: MIGNON. *Le Théâtre au XXe siècle*. Op. cit. p.151-155. VERSINI. *Le Théâtre français depuis 1900*. Op. cit. 62-68.

⁵¹ PONGE, Robert. “Apresentação”. In: Idem (org.). *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999. p. 11.

depois, em dezembro de 1928, o grupo dissolveu-se devido a dificuldades financeiras – seu público estava restrito a um pequeno círculo de intelectuais.

Roger Vitrac (1899-1952), dramaturgo surrealista, escreveu três peças: *Les Mystères de l'amour* (1927), *Victor ou les enfants au pouvoir* (1928) e *Le coup de Trafalgar* (1934). Robert Pignarre, ao caracterizá-lo, afirma que “il applique un humour corrosif à l'étalage des lâchetés, des mesquineries et des hypocrisies du conformisme ‘petit-bourgeois.’”⁵²

Antonin Artaud (1896-1948), por sua vez, destacou-se mais por seu trabalho teórico do que por sua literatura dramática.⁵³ Escreveu apenas uma peça, *Les Cenci*, drama elisabetano sobre o incesto a partir de Shelley e Stendhal.

Entusiasmado com uma trupe balinesa que se apresentava em Paris em 1931, Artaud deu início à elaboração do teatro da crueldade. Conforme Versini:

“Artaud rêve d'un théâtre total où les gestes, les attitudes, les cris, la musique et les éclairages auraient plus d'importance que le texte. Il estime que ‘les mots arrêtent et paralysent la pensée’. Ils doivent s'effacer devant le geste.”⁵⁴

As premissas deste teatro proposto por Artaud foram expostas em dois manifestos (1931 e 1932). Segundo Patrice Pavis, teatro da crueldade, expressão forjada por Antonin Artaud, designa:

“[...] um projeto de representação que faz com que o espectador seja submetido a um tratamento de choque emotivo, de maneira a libertá-lo do domínio do pensamento discursivo e lógico para encontrar uma vivência imediata, uma nova catarse e uma experiência estética e ética original. O teatro da crueldade nada tem a ver, entretanto, pelo menos em Artaud, com uma violência diretamente física imposta ao ator ou ao espectador. O texto é proferido numa espécie de encantamento ritual [...]. O palco todo é usado como num ritual e enquanto produtor de imagens (hieróglifos) que se dirigem ao inconsciente do espectador: ele recorre aos mais diversos meios de expressão artísticos.”⁵⁵

Ou seja, no teatro da crueldade não havia sadismos, maldades ou horrores, e sim, aplicação e disciplina espiritual e corporal. Seria cruel pelo esforço intenso exigido do ator e do espectador, mobilizando todas as suas forças.

O público tinha envolvimento total na cena, estava misturado aos atores. Na concepção de teatro-ritual formulada por Artaud, o espectador seria envolto em um

⁵² PIGNARRE. *Histoire du théâtre*. Op. cit. p. 122.

⁵³ Conforme VERSINI. *Le Théâtre français depuis 1900*. Op. cit. p. 30.

⁵⁴ VERSINI. *Le Théâtre français depuis 1900*. Op. cit. p. 30.

⁵⁵ PAVIS. *Dicionário de teatro*. Op. cit. p. 377.

mundo de imaginação, de sonhos, chegando em um estado de transe, como define Georges Versini.⁵⁶

Les Cenci foi a peça na qual Artaud procurou aplicar suas teorias. Em 1938, Artaud publicou sua obra mais importante: *Le Théâtre et son double*, uma coletânea dos manifestos que fez. As suas técnicas para o trabalho do ator, juntamente com as de Brecht, Stanislavski e Copeau, são desenvolvidas nas escolas de interpretação e trupes até os dias atuais. A partir de 1959, o polonês Jerzy Grotowski faria suas pesquisas e elaboraria uma concepção teatral bem próxima de alguns preceitos de Artaud.

JEAN-PAUL SARTRE E ALBERT CAMUS

O período da Segunda Guerra Mundial e de seu imediato término influenciou as artes cênicas na França. Jean-Pierre Ryngaert, em sua obra *Ler o teatro contemporâneo*, afirma que o teatro não escapou aos debates dos intelectuais do pós-guerra. O estudioso analisa que as peças teatrais da época “levam à cena debates de idéias, mas em formas dramáticas que não inovam. Teatro moderno por suas preocupações ideológicas, teatro do fim de uma época por sua dramaturgia [...]”.⁵⁷ Georges Versini também afirma que as temáticas eram inovadoras, porém as formas do teatro, tradicionais.⁵⁸

Influenciados pelos acontecimentos históricos, a preocupação dos escritores, parecia ser justificar sua atividade criadora – a significação social de suas obras e o papel do escritor no mundo moderno. Sua literatura, segundo Maria Arminda de Sousa-Aguiar,

“deve evitar a gratuidade e a evasão da realidade; deve abordar problemas que digam respeito ao homem de nosso tempo; deve convidar os leitores a encarar o projeto de um mundo transformado; deve ser uma forma de ação que afirme os direitos da liberdade e da justiça.”⁵⁹

Dentro deste quadro destacaram-se dois dramaturgos: Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Albert Camus (1913-1960). A dramaturgia destes recebe diversas denominações, algumas de cunho pejorativo, entre elas, teatro ideológico, teatro filosófico, teatro de tese e teatro engajado – esta última criada pelo próprio Sartre.

⁵⁶ VERSINI. *Le Théâtre français depuis 1900*. Op. cit. p. 31.

⁵⁷ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. para língua portuguesa de Andréa Stahel da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 42.

⁵⁸ VERSINI. *Le Théâtre français depuis 1900*. Op. cit. p. 102.

⁵⁹ SOUSA-AGUIAR, Maria Arminda. “Teatro ideológico: Sartre”. In: MORTARA, Marcella (org.). *Teatro francês do século XX*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1970. p. 102.

Jean-Paul Sartre

Na base desta literatura dramática estava o existencialismo, “doctrine dont Sartre est le chef de file français [...].” A filosofia existencialista, conforme Jean-Luc Dejean, prevê que a existência precede a essência, ou seja, “[...] avant d’être, l’individu ne fait qu’exister dans un néant où son destin n’est pas inscrit. Il s’en dégage par un libre engagement consenti. Condamné à cette liberté, l’homme n’est dès lors que ce qu’il se fait. Sa vie sera une série de choix successifs, justifiables ou non.”⁶⁰

Georges Versini define o existencialismo como uma filosofia da liberdade, onde as ações têm importância primordial. E se o teatro moderno é essencialmente ação, convinha a Jean-Paul Sartre valer-se deste gênero para expor seus ideais.⁶¹

O herói sartriano é o homem moderno face a sua sociedade, em conflito eterno com o mundo e com os outros. Tanto Paul-Louis Mignon quanto Jean-Luc Dejean, defendem que no teatro de Sartre não há espaço para Deus. O homem é livre e responsável por suas escolhas, sejam estas justificáveis ou não, que definem seu destino. Em suas obras, uma dada situação estabelece um problema moral, do qual os personagens não conseguem fugir e toda a ação dramática resultará das tentativas e escolhas tomadas para chegar a uma solução.⁶²

Seu repertório teatral é composto por nove peças: *Les Mouches* (1943), *Huis-Clos* (1944), *Morts sans sépulture*, *La Putain respectueuse* (ambos de 1946), *Les Mains sales* (1948), *Le Diable et le Bon Dieu* – considerada a sua obra-prima (1951), *Nekrassov* (1955), *Les Séquestrés d’Altona* (1959) e *L’Engrenage* (1969). Além destas, as adaptações de Dumas e Eurípidas, respectivamente, *Kean* (1964) e *Troyennes* (1965).

Ainda que considerando-se um autor engajado, Sartre rejeitava que seu teatro era de tese. A filosofia existencialista se exprimia nas obras, porém não de maneira panfletária. Isto não significa que ele defendesse a arte pela arte:

“[...] il veut que l’œuvre théâtrale agisse d’une certaine façon sur le spectateur, qu’elle l’inquiète, qu’elle l’amène à se poser des problèmes à propos des personnages Il s’agit donc pour l’auteur ‘de trouver un personnage qui contienne d’une façon plus ou moins condensée les problèmes qui se posent à nous à un moment donné’. Il faut aussi qu’on ait donné au spectateur la possibilité de s’assimiler au personnage.”⁶³

⁶⁰ DEJEAN. *Le Théâtre français depuis 1945*. Op. cit. p. 16-17.

⁶¹ VERSINI. *Le Théâtre français depuis 1900*. Op. cit. p. 92.

⁶² MIGNON. *Le Théâtre au XXe siècle*. Op. cit. p. 172. DEJEAN. *Le Théâtre français depuis 1945*. Op. cit. p. 17.

⁶³ VERSINI. *Le Théâtre français depuis 1900*. Op. cit. p. 101.

Albert Camus

Assim como Sartre, o argelino Albert Camus foi “un penseur et un témoin de son temps.”⁶⁴ Paul-Louis Mignon define que, se a palavra-chave para Sartre era a liberdade, para Camus, era a justiça.⁶⁵ Seus personagens estão inseridos em contextos onde o absurdo da existência é materializado pela injustiça.

Porém, Jean-Luc Dejean salienta que isto não fez dele um pessimista, o dramaturgo ainda acreditava na humanidade: “les mots fraternité, amitié sont chez lui plus que des manifestations de sensibilité: il leur prête une valeur de régénération, il leur dédie son espérance. Ainsi, pour aussi noires que soient les œuvres de cet auteur, nous sentons [...] passer comme un espoir de rédemption de l’homme par l’homme.”⁶⁶

Além de algumas adaptações, escreveu quatro peças: *Le Malentendu* (1944), *Caligula* (1945), *L’État de siège* (1948) e *Les Justes* (1949) – seu maior sucesso teatral. Sua obra mais conhecida é o romance *L’Étranger* (1942).

NOUVEAU THÉÂTRE

Nos anos 50, o teatro francês dividiu-se em duas direções: uma política, engajada, e outra que se denominou *nouveau théâtre* (ou *théâtre nouveau*). A estudiosa Geneviève Serreau afirma que no pós-guerra todos os dramaturgos inseriram em suas peças problemas concernentes à condição humana. O que se diferenciou no *théâtre nouveau* foram as formas de representar tais temáticas: “non plus une philosophie, ni une morale, ni une mystique, plus ou moins habilement dramatisées, mais un pur jeu de théâtre, réel parce qu’imaginaire, et où nous nous sentons concrètement concernés, compromis.”⁶⁷

A dramaturgia deste novo teatro não possuía como objetivo discutir ou demonstrar analiticamente a essência e condição humana, nem mesmo pretendia debater incertezas. Ao contrário disto, as mostrava através dos recursos e limites da arte teatral – gestos, palavras e movimentos. No palco, os personagens vivem a angústia humana frente ao mundo, sua solidão, seu sentimento de culpa, sua impossibilidade de ação e sua incapacidade de estabelecer um diálogo mínimo com o outro.

Outro termo que foi utilizado para denominar esta nova dramaturgia é teatro do absurdo. No entanto, tal classificação é discutida e negada por estudiosos da atualidade.

⁶⁴ DEJEAN. *Le Théâtre français depuis 1945*. Op. cit. p. 19.

⁶⁵ DEJEAN. *Le Théâtre français depuis 1945*. Op. cit. p. 17.

⁶⁶ DEJEAN. *Le Théâtre français depuis 1945*. Op. cit. p. 20.

⁶⁷ SERREAU, Geneviève. *Histoire du “nouveau théâtre”*. Paris: Gallimard, coll. “Idées”, 1966. p. 26-27.

Michel Corvin a vê como imprópria e, ao justificar seu posicionamento, lança os principais preceitos do *nouveau théâtre*:

“En philosophie la notion d’absurde est un concept exploitable mais, s’agissant de théâtre, elle est diluée, édulcorée, finalement inutile. Mais si absurde signifie simplement incompréhensible, alors ce théâtre l’a été puisqu’il sape les bases de communication, théâtrale ou non, refuse de transmettre un message intelligible, sinon celui d’un pessimisme généralisé qui emprunte le masque simiesque de la dérision. On n’y reconnaît plus ni le langage du théâtre, ni ses personnages, ni son action, ni les catégories dramaturgiques et les procédés rhétoriques que des siècles de pratique avaient portés à une sorte de perfection. On est désarçonné en face d’un théâtre inclassable, ni comique, ni tragique [...]”⁶⁸

Michel Corvin também defende que a linguagem convencional é substituída por outra que represente a incomunicabilidade entre os seres humanos, que os torna solitários e isolados. Para tanto, os autores se valeram de diversos recursos, entre eles, repetições, jogos de palavras e sonoridades, provérbios e idiomas grotescos, quebrando com qualquer forma de diálogo, seja entre os personagens, seja destes com o público.

Os representantes do *nouveau théâtre* jamais chegaram a formar ou a se considerar uma escola. Na França, entre os diversos nomes de destaque deste período, estão Eugène Ionesco (1912-1994), Samuel Beckett (1906-1989), Jean Genet (1910-1986) e Arthur Adamov (1908-1970).

Eugène Ionesco

De origem romena, teve sua formação na França, país no qual se fixou definitivamente a partir de 1938. Sobre sua obra, escreve Michel Corvin:

“À la source de l’œuvre d’Ionesco s’impose une angoisse, qu’on peut qualifier de métaphysique, devant le tragique de la condition humaine. C’est pour échapper à ce malaise, à cet état ambigu suspendu entre le rêve et la veille, ou entre l’apparence et le réel, qu’Ionesco recourt en quelque sorte à la politique du pire: pour mesurer ce qui vraiment sonne creux, il frappe et détruit.”⁶⁹

Corvin segue afirmando que a derrisão é a principal arma de Ionesco. Derrisão de tudo: das relações sociais e familiares, da linguagem e do próprio teatro. Escreveu aquilo que o teórico denomina anti-teatro. As obsessões da velhice, da estupidez dos

⁶⁸ CORVIN, Michel. “Une écriture plurielle”. In: JOMARON (org.). *Le Théâtre en France: du Moyen Age à nos jours*. Op. cit. p. 922-923.

⁶⁹ CORVIN, Michel. *Le Théâtre nouveau en France*. 6ª ed. Paris: PUF, coll. “Que sais-je?”, 1987. p. 49-50.

ritos familiares e sociais, da incompreensão recíproca, do silêncio e da morte são constantes. A linguagem, lugar comum das relações humanas, foi deturpada e atacada por Ionesco, que, desta maneira, combatia o conformismo. Ao perder seu valor de signo de comunicação, testemunha a fragilidade da condição humana.⁷⁰

A importância da linguagem para Ionesco leva alguns estudiosos, como Jean-luc Dejean, a defender que ela constitui uma entidade à parte nas suas peças, dotada de vida própria, “un véritable catalyseur capricieux dont la fantaisie imprévisible conditionne action et personnages.”⁷¹

Dejean acredita que a reconstrução proposta pelo dramaturgo dessacraliza o verbo, através de uma série de procedimentos (jogos de linguagem, repetições e novas formulações para o uso cotidiano da língua). Ionesco combinou de forma desconexa em seus textos manuais de conversação, frases feitas, trocadilhos e chavões, mostrando a mecanicidade da língua, o falar sem dizer nada que domina os diálogos.

A derrisão e a linguagem levam aos efeitos humorísticos. O riso sombrio critica o lugar-comum e parodia os esforços da sociedade em ser e agir *comme il faut*.

Entre seus textos destacam-se: *La Cantatrice chauve* (1950), *La Leçon* (1951), *Les Chaises* (1952), *Rhinocéros* (1960) e *La Soif et la faim* (1966).

Samuel Beckett

Beckett nasceu em Dublin, na Irlanda, mas escolheu viver na França a partir de 1937. O francês também foi o idioma que Beckett utilizou para escrever suas obras a partir de 1945. Conforme o autor Fábio de Souza Andrade, este exílio lingüístico voluntário permitiria a simplificação da dicção e o abandono de cacoetes formais da língua materna. Como a maior parte de seus textos foi traduzida por ele mesmo para o inglês, pode-se afirmar que o bilingüismo literário marca a sua produção.⁷²

A sua primeira peça levada a público foi *En attendant Godot*, em 1953, por Roger Blin. A história de dois vagabundos que esperam inutilmente por um Godot que ninguém sabe ao certo de quem ou do que se trata, tornou-se um sucesso, traduzida para muitos idiomas e representada no mundo todo. A parceria Beckett-Blin foi mantida em mais três textos: *Fin de partie* (1957), *La Dernière Bande* (1960) e *Oh! les beaux jours* (1963).

⁷⁰ CORVIN. *Le Théâtre nouveau en France*. Op. cit. p. 49-50.

⁷¹ DEJEAN. *Le Théâtre français depuis 1945*. Op. cit. p. 70.

⁷² ANDRADE, Fábio de Souza. “Matando o tempo: o impasse e a espera.” In: BECKETT, Samuel. *Fin de partie*. Tradução para língua portuguesa e apresentação de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac e Naify, 2002. p. 11.

Encená-lo é assumir um grande desafio, pois além do texto propriamente dito, ele criou rubricas tão detalhadas que recebem o estatuto de texto secundário. Ignorar ou desobedecer as suas indicações cênicas equivale a modificar a peça. Esta característica faz do dramaturgo um encenador, aquele que escreve pensando na encenação, sem, contudo, abandonar os instrumentos tradicionais do escritor, as palavras.⁷³ Beckett também atuou como diretor, mas apenas após um longo período de aprendizado da carpintaria teatral – a primeira montagem que dirige é *Fin de Partie*, em 1967, no Schiller Theatre de Berlim.

Segundo Jean-Luc Dejean, as peças de Beckett apresentam universos que, além de absurdos, são desconfortáveis:

“L’existence de l’homme est un désert où, entre vie et mort, rien n’arrive. La continuité du temps, l’avènement de ‘quelque chose’, le dénouement de l’attente sont des rêves que provisoirement l’on poursuit, dans le temps émietté en moments disjoints, dans la désillusion, parmi l’insignifiance de tout ce qui se passe.”⁷⁴

Seus personagens são incapazes de tomar uma decisão de ação, e, se o fazem, são incapazes de realizá-la. A estrutura circular dos textos faz com que tudo se repita infinitamente, em ciclos. Em *En attendant Godot*, por exemplo, o primeiro e o segundo ato são idênticos, diferenciando apenas a ordem dos acontecimentos e os diálogos. As relações estabelecidas na maioria dos textos vêm do jogo de *clowns*⁷⁵, duplas onde existe uma personalidade mais ingênua, quase idiota, e outra mais malvada, que se aproveita da primeira – é o caso de Vladimir e Estragon, de Pozzo e Lucky, de Hamm e Clov (personagens criados por Beckett). A redenção para todos eles seria a morte, contudo, são incapazes até mesmo de cometer suicídio.

A linguagem empregada por Beckett é derrisória. Os diálogos são lacônicos, com longas pausas e, muitas vezes, finalizados por reticências que sugerem a ausência de conclusões óbvias.

Jean Genet

Filho de uma prostituta e de um pai desconhecido, ficou órfão muito cedo e foi destinado a uma família adotiva de camponeses. Segundo Michel Corvin, quando

⁷³ RAMOS, Luiz Fernando. *O Parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 53-54.

⁷⁴ DEJEAN. *Le Théâtre français depuis 1945*. Op. cit. p. 85.

⁷⁵ Em português, palhaços, porém optou-se por manter o termo em idioma estrangeiro por ser de uso corrente nas artes cênicas.

jovem, ao ser acusado de ladrão, Genet decidiu assumir a identidade que a sociedade lhe condenara – a do criminoso:

“Poussé au mal par une société qui, l’excluant, transforma l’enfant difficile qu’il fut en délinquant caractérisé, Genet choisit délibérément d’être ce qu’on veut qu’il soit. Pour se réaliser, il s’installe dans le mal sans se déguiser un seul instant qu’érigé en valeur, le mal n’est que la face nocturne du Bien.”⁷⁶

Genet viveu na marginalidade, no submundo da prostituição, dos reformatórios e da prisão. Muito próximo de ser condenado à prisão perpétua, seus amigos Sartre e Cocteau interviram e solicitaram uma revisão de pena. O autor passou então a dedicar-se exclusivamente à literatura, fundamentada nos espólios deste passado. Sua obra é ao mesmo tempo poética e provocativa ao extremo.

Segundo Jean-Luc Dejean, Genet difere-se dos dramaturgos tradicionais por motivos bem peculiares, fazendo parte do *nouveau théâtre* apenas por causa de seu desprezo total pelas convenções cênicas:

“L’univers qu’il nous montre n’est ni réel, ni irréel. C’est le réel saisi dans un jeu de miroirs, ces miroirs qui constituent l’une de ses obsessions. S’il développe les thèmes de la sujétion de l’homme et de son avilissement par les autres, ce n’est ni en moraliste, ni en anarchiste, ni à proprement parler en homme de théâtre. Tout débouche sur une représentation magique, une liturgie noire de l’absurde et de l’odieux. Par là, il transcende la révolte elle-même.”⁷⁷

Dejean o caracteriza como mestre da linguagem, passando em poucos instantes do mais nobre dos lirismos à expressão mais trivial, sem perder com isso o encantamento. A todo momento sua poesia permeia a linguagem dos diálogos construídos por ele.⁷⁸

Seus personagens são proscritos, seres sobre os quais pesa algum pecado original, segregados pela sociedade: homossexuais, prostitutas, criminosos, domésticas, negros e norte-africanos.⁷⁹ Em suas peças existe uma divisão entre dominados e dominadores. Entre estes fica estabelecida uma relação de dependência – eles só existem a partir deste sistema de relação.

Genet valia-se de artifícios cênicos tais como máscaras, acessórios, espelhos e cenários interdependentes que, conforme Dejean, não são gratuitos, mas essenciais:

⁷⁶ CORVIN. *Le Théâtre nouveau en France*. Op. cit. p. 63.

⁷⁷ DEJEAN. *Le Théâtre français depuis 1945*. Op. cit. p. 75.

⁷⁸ DEJEAN. *Le Théâtre français depuis 1945*. Op. cit. p. 78.

⁷⁹ SERREAU. *Histoire du “nouveau théâtre”*. Op. cit. p. 118..

“Son emploi souligne l’insignifiance du réel.”⁸⁰ Seus personagens são identificados pelo exterior, por detalhes verdadeiros que lhe imprimem certa verossimilhança, uma máscara, por exemplo. O herói é uma espécie de anti-Cristo⁸¹, sua reprovação social é sua maior honra. Esta santificação do mal não é no sentido de exaltação, mas de humanização.

Preocupado com a encenação, permeava seus textos com notas para o diretor. Sua primeira peça, *Les Bonnes* (1947), foi montada por Jovet, seguiram-se a ela: *Haute Surveillance* (1949), *Le Balcon* (1956), *Les Nègres* (1959) e *Les Paravents* (1961).

Arthur Adamov

O russo Adamov recebeu uma educação segundo o modelo francês, e este seria seu primeiro idioma. A partir de 1924, fixou-se definitivamente em Paris. Começou a escrever para o teatro em 1945.

Sua obra é dividida por Jean-luc Dejean em duas fases: uma alinhada ao *nouveau théâtre* (antes de 1955) e a outra ao teatro político (após 1955). Na primeira delas, conforme Dejean, influenciado pelos expressionistas alemães, por Kafka e Strindberg:

“il sacrifie le réalisme à sa vision personnelle du monde, et dénonce l’absurdité de l’ordre établi. Son arme [...] n’est pas la satire, mais le contre-jeu, la parodie, précisément. Ses personnages sont des marionnettes humaines, désignées par des noms d’emploi [...] ou par un sigle [...]. Pas d’action ni de mouvement dramatique. Des situations allégoriques, développées dans le plus terne des langages [...]. Leurs messages, ces caricatures d’humains le dessineront à gros traits: incommunicabilité entre hommes, inutilité de l’engagement qui aboutit au même échec final que l’abstention.”⁸²

Participam desta fase, entre outras, *La Grande et la petite manoeuvre* (1950), *L’Invasion* (1950), *La Parodie* (1952), *Le Professeur Taranne* (1952) e *Tous contre tous* (1953).

A partir de 1955, envolvido nos eventos da Guerra da Argélia (1954-1962) e influenciado diretamente por Bertolt Brecht, Adamov se filiou ao Partido Comunista e conferiu a sua dramaturgia uma orientação política, condenando ele mesmo sua primeira fase. Nesta etapa engajada, denunciou a alienação do homem na sociedade capitalista e

⁸⁰ DEJEAN. *Le Théâtre français depuis 1945*. Op. cit. p. 77.

⁸¹ Denominação conferida por Jean-Luc Dejean. Op. cit. p. 77.

⁸² DEJEAN. *Le Théâtre français depuis 1945*. Op. cit. p. 79-80.

criticou a ordem estabelecida, não mais através de paródias e símbolos. Nesta linha estão: *Le Ping-Pong* (1955), *Paolo-Paoli* (1957) e *Le Printemps 71* (1961).

Diretores do *nouveau théâtre*

O *nouveau théâtre* ficou marcado pela evolução da escrita das peças dos dramaturgos citados anteriormente. Michel Corvin ressalta que, na contramão da revolução provocada pela literatura dramática, a encenação foi negligenciada e mesmo travada pelos autores. Corvin acredita que os encenadores acabaram reféns de didascálias minuciosas como as de Beckett e Genet, tolindo seu potencial criador.⁸³

Todavia, ainda que a dramaturgia deste período receba um espaço maior nos estudos devido a sua importância, deve-se salientar que aí surgem grandes diretores teatrais na cena francesa.

Os dois primeiros nomes a sublinhar são Jean-Louis Barrault (1910-1994) e Jean Vilar (1913-1971). Alguns críticos os enquadram entre os diretores do *nouveau théâtre*, outros os classificam como anteriores a este período. Barrault teve seu primeiro êxito com a montagem de *Soulier de satin*, de Paul Claudel, pela Comédie-Française, em 1943. Juntamente com sua esposa, Madeleine Renaud, fundou no ano de 1946 uma das maiores companhias teatrais francesas – a Renaud-Barrault. Segundo Bernard Dort, o encenador sonhava com um teatro total: “un théâtre qui réconcilie le mot et l’image, le verbe et le corps, la poésie et l’espace, et qui soit comme ‘le chant total de l’être.’”⁸⁴ O principal dramaturgo do *nouveau théâtre* encenado por Barrault foi Ionesco (*Rhinocéros* – 1960 e *Le Piéton de l’air* – 1963).

Jean Vilar teve sua trajetória marcada por dois fatos: a criação do T.N.P. (Théâtre national populaire), em 1951 – bem como sua administração até 1963 –, e a do Festival de teatro de Avignon, em 1947. A principal característica do diretor, sublinhada por Jean-Luc Dejean e Michel Corvin é a negação da reatralização do teatro, ou seja, a recusa dos elementos artificiais da cena, como a iluminação, a gesticulação dos atores, entre outros. Herdeiro de Copeau e Dullin, via o palco como um espaço nu, desprovido de artifícios, aonde se estabelecería uma relação pura entre o ator e o público.⁸⁵

Outros três nomes receberam destaque neste período e têm em sua trajetória a montagem de textos da época: Roger Blin (1907-1984), Jean-Marie Serreau (1915-1973) e Roger Planchon (1931-2009). O primeiro teve em seu repertório peças de

⁸³ CORVIN. *Le Théâtre nouveau en France*. Op. cit. p.95-96.

⁸⁴ DORT, Bernard. “L’âge de la représentation” In: JOMARON (org.). *Le Théâtre en France: du Moyen Age à nos jours*. Op. cit. p. 1025.

Adamov, Beckett (com o qual desenvolveu uma grande relação de amizade e parceria) e Genet. Já o segundo, encenou Adamov, Ionesco e Beckett. Por fim, Planchon levou ao palco textos de Adamov.

TEATRO FRANCÊS PÓS *NOUVEAU THÉÂTRE*

Nas décadas que se sucederam ao *nouveau théâtre* (final dos anos 1960 e anos 1970/1980) alguns dramaturgos seguiriam a linha de seus antecessores, tomados por alguns estudiosos como a nova geração do *nouveau théâtre*. Mesmo porque, conforme ressalta Geneviève Serreau, foi difícil não se alinhar aos pressupostos traçados pela dramaturgia dos anos 1950: “il est devenu à peu près impensable de revenir aux vieux systèmes d’interprétation, aux conventions périmées qui nous donnaient de l’homme une image certaine, reflet d’une sécurité aujourd’hui abolie.”⁸⁶

Entre os diversos nomes surgidos nesta fase do teatro francês, três recebem destaque neste estudo: Aimé Césaire (1913-2008), Marguerite Duras (1914-1996) e Fernando Arrabal (1932-). Nascido na Martinica, Césaire possui uma obra que se inscreve, segundo Corvin, entre o poético e o revolucionário.⁸⁷ Dejean remarca que o teatro de Césaire porta um testemunho ardente e doloroso da negritude, repleto de lirismos. Sua primeira peça, *Et les chiens se taisaient* (1956), é caracterizada pela perda de força dramática devido a este excesso.⁸⁸ Além desta, escreveu outras duas obras teatrais, *La Tragédie du roi Christophe* (1963) e *Une Saison au Congo* (1966).

Duras, oriunda da Conchinchina, tem a sua fama de romancista consolidada nos anos 1950. Porém, ao teatro, ela chega mais tardiamente – já na década de 1960. Paul-Louis Mignon salienta o valor das palavras em suas peças. A linguagem é simples, cotidiana e econômica, mas os personagens estão em cena para dizer algo e descobrir partes esquecidas de si mesmos. Sobre eles pesa um passado que, em sintonia com o presente da cena, forma ao espectador um quebra-cabeça de revelações.⁸⁹

Fernando Arrabal, apesar de sua origem espanhola, escolheu o francês para desenvolver sua escrita. Dejean ressalta a obscenidade presente em suas peças, repletas de fantasmas eróticos.⁹⁰ Corvin afirma que Arrabal não respeita ninguém, satiriza temas como a guerra, a religião e a memória de inocentes.⁹¹

⁸⁵ CORVIN. *Le Théâtre nouveau en France*. Op. cit. p. 102. DEJEAN. *Le Théâtre français depuis 1945*. Op. cit. p. 118.

⁸⁶ SERREAU. *Histoire du “nouveau théâtre”*. Op. cit. p.147.

⁸⁷ CORVIN. *Le Théâtre nouveau en France*. Op. cit. p. 33.

⁸⁸ DEJEAN. *Le Théâtre français depuis 1945*. Op. cit. p. 92.

⁸⁹ MIGNON. *Le Théâtre au XXe siècle*. Op. cit. p. 204.

⁹⁰ DEJEAN. *Le Théâtre français depuis 1945*. Op. cit. p. 103.

⁹¹ CORVIN. *Le Théâtre nouveau en France*. Op. cit. p. 73-74.

Além destes dramaturgos, dois grandes encenadores do teatro mundial surgiram na França neste período: Patrice Chéreau e Ariane Mnouchkine, diretora do Théâtre du soleil. O famoso encenador Peter Brook também optou pelo território francês para desenvolver seu trabalho desde 1970. No repertório destes diretores, obras dos mais variados períodos e concepções diferentes a cada nova representação.

Bernard-Marie Koltès surge, como será verificado no capítulo que segue, em meio ao final do *théâtre nouveau*, herdeiro de tantos períodos que perpassaram seu país nos séculos XIX e XX. Na década de 1980, sua literatura dramática estaria em voga na França e grandes diretores e companhias descobririam as preciosidades de sua escrita.

CAPÍTULO II

PERCURSO DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

Neste segundo capítulo, o objetivo é apresentar o percurso de Bernard-Marie Koltès, seja em sua vida pessoal, seja profissional, na escrita de suas obras. A trajetória de Koltès permite entender melhor a evolução do dramaturgo em suas criações e possibilita ao leitor um entendimento dos caminhos que levaram à criação de *Roberto Zucco*. O capítulo divide-se em pequenas partes de acordo com fases da vida do autor e de seu caminho artístico e literário.

INFÂNCIA E JUVENTUDE

Bernard-Marie Koltès nasceu aos 9 de abril de 1948, em Metz, na região leste da França.⁹² A respeito de sua provinciana cidade natal, Koltès, que preferia as grandes metrópoles, apresentava um sentimento de aversão, conforme relata Anne Ubersfeld.⁹³ Morou em um bairro com forte densidade de população oriunda da África do Norte – do Magreb, sobretudo da Argélia (então colônia francesa). Dentro de uma família burguesa e católica, destaca-se a figura do pai, oficial militar que participou das guerras da Indochina e da Argélia.⁹⁴

Este segundo combate influenciou a futura obra artística do autor. O fato vivenciado na infância serviu como temática para sua peça *Le Retour au désert* (1988). Sobre esta influência declarou:

“J’étais à Metz en 1960. Mon père était officier, c’est à cette époque-là qu’il est rentré d’Algérie. En plus, le collègue Saint-

⁹²As principais informações acerca da biografia de Bernard-Marie Koltès foram pesquisadas em: KOLTÈS, Bernard-Marie. *Une part de ma vie: entretiens 1983-1989*. Paris: Minuit, 1999. MACHADO, Luís Cláudio. *Em busca de um anjo no meio desse bordel: estudo da dramaturgia de Bernard-Marie Koltès*. Dissertação de Mestrado. Orientação Prof. Dr. Eudinyr Fraga. São Paulo: USP, 2000. UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Actes Sud, coll. “Apprendre”, n° 10, 1999. *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, n° 1, intitulado “Bernard-Marie Koltès”. Paris: La Comédie-Française, março de 2007. *Théâtre aujourd’hui*, n° 5, intitulado “Koltès, combats avec la scène”. Paris: Centre national de la documentation pédagogique, 1° trimestre 1996.

⁹³ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 13.

⁹⁴ Os combates da Indochina (1946-1954) – região ao sudeste da Ásia que hoje compreende os países Vietnã, Laos e Camboja – e da Argélia (1954-1962), ao norte da África, fazem parte do movimento de descolonização da Ásia e da África ocorrido na segunda metade do século XX, após a II Guerra Mundial (1939-1945). Estes dois combates, especificamente, foram travados contra a colonização francesa das regiões, resultando na independência dos países em questão. CORNEVIN, Marianne. *Histoire de l’Afrique contemporaine: de la deuxième guerre mondiale à nos jours*. 2ª ed. Paris: Payot, 1978. MAGNOLI, Demétrio. “Guerras da Indochina”. In: Idem (org.). *História das guerras*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2006. YAZBEK, Mustafá. *Argélia: a guerra e a independência*. São Paulo: Brasiliense, col. “Tudo é história”, n° 73, 1983.

Clément⁹⁵ était au cœur du quartier arabe. J’ai vécu l’arrivée du général Massu⁹⁶, les explosions des cafés arabes, tout cela de loin, sans opinion, et il ne m’en est resté que des impressions – les opinions, je les ai eues plus tard. J’ai tenu à ne pas écrire une pièce sur la guerre d’Algérie, mais à montrer comment, à douze ans, on peut éprouver des émotions à partir des événements qui se déroulent au dehors. En province, tout cela se passait quand même d’une manière étrange: l’Algérie semblait ne pas exister et pourtant les cafés explosaient et on jetait les arabes dans les fleuves [...]. Entre douze et seize ans, les impressions sont décisives; je crois que c’est là que tout se décide. Tout.”⁹⁷

A opção da mãe em manter-se distante das regiões de guerra colocou-a no controle do lar e fez do pai figura ausente na criação dos filhos. Em entrevista à Lucien Attoun, quando perguntado sobre tal situação, Anne Ubersfeld comenta que Koltès forneceu respostas diretas, lacônicas, o que faz a autora afirmar que existia certo “[...] mal-être où la mère est impliqué. Peut-être y a-t-il une rancune profonde de Koltès contre sa mère.”⁹⁸ Ainda sobre a estrutura familiar, Ubersfeld vai além e arrisca dizer que esta influenciaria sua homossexualidade na idade adulta: “Absence du père, prise de pouvoir de la mère: on oserait dire que l’homosexualité de Koltès est inscrite dans ces données.”⁹⁹

A falta que lhe fez o pai no cotidiano foi em parte compensada pela formação cultural que este lhe proporcionou: quando distante, enviava aos filhos muitos livros, que Koltès lia com avidez.

Aos dez anos de idade, ingressou como aluno-interno e, depois, semi-interno, na escola jesuíta Saint-Clément.

A paixão de Koltès por cinema iniciou em 1963, com os primeiros filmes apreciados por ele: *Ben Hur* (1959), *Os dez mandamentos* (1956) e *Spartacus* (1960). Na idade adulta freqüentaria quase diariamente sessões de cinema. Entre seus cineastas preferidos estariam: Clint Eastwood, Jean-Luc Godard, Stephen Frears, Francis Ford Coppola e Nanni Moretti.

⁹⁵ Escola onde Koltès estudou, conforme será descrito posteriormente.

⁹⁶ Jacques Massu (1908-2002) foi um general francês, chefe dos pára-quedistas franceses durante a guerra da Argélia, encarregado de restabelecer a ordem na região através de todos os meios. Apontado como um dos que instituiu a prática da tortura como norma operacional para sufocar a rebelião árabe. CORNEVIN, M. *Histoire de l’Afrique contemporaine: de la deuxième guerre mondiale à nos jours*. Op. cit. p. 245.

⁹⁷ KOLTÈS. “Entretien avec Michel Genson”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 115-116.

⁹⁸ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 15-16.

⁹⁹ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p.15.

Com dezessete anos partiu para viver junto do irmão François em Estrasburgo, na região da Alsácia, também no leste francês, a uma distância entre 150 e 200 quilômetros de Metz.

Em 1967, ingressou numa escola de jornalismo, porém raramente seguia as disciplinas: conforme Ubersfeld, ele decidiu muito jovem que não queria trabalhar e jamais o faria.¹⁰⁰ Sentia vontade de escrever, atividade que poucas vezes é lucrativa: apenas nos últimos anos de vida ganharia dinheiro com suas obras; nos demais, além de bolsas de estudo, contou com a sorte de ter bons amigos e, principalmente, um irmão como François, que sempre lhe garantiram o sustento.

A PRIMEIRA GRANDE VIAGEM

No texto “L’aller double de Koltès”, Matthieu Protin faz algumas considerações acerca da importância de viajar para Bernard-Marie Koltès, afirmando:

“Les voyages de Koltès ne relèvent pas de la simple anecdote biographique. Ils ont rythmé son existence [...]. De même qu’il n’a jamais cessé d’écrire, il n’aura cessé de voyager[...]. Le voyageur et l’écrivain ne sont pas séparables. L’écriture se fait le plus souvent en voyage et à propos de ces voyages.”¹⁰¹

No caso do dramaturgo, segundo Protin, a escolha dos destinos das viagens – que serão apresentados na seqüência – coincide com importantes fatos históricos mundiais da segunda metade do século XX, como a pós-colonização, guerrilhas, revoluções e comunismo. Entretanto, continua Protin, “le politique n’est jamais à l’origine de ces voyages [...]. L’Histoire le rattrape, surgit et s’impose finalement à lui [...]. Ses rencontres avec les grands événements sont le fruit d’une coïncidence, à une époque où les voyages politisés sont la règle.”¹⁰²

Protin também destaca que o fato de estar em terra estrangeira confere às coisas familiares um novo olhar, que agradava ao escritor e lhe proporcionava a criação de metáforas em seus textos. Os lugares que visitava, em sua literatura, transformavam-se em pequenas metáforas do mundo. Acreditava que a vida seria construída a partir das experiências de viagens feitas na juventude: “[...] après, on n’apprend plus [...]. Je sais que tout ce que j’ai accumulé, je l’ai accumulé entre dix-huit et vingt-cinq ans. Tout, tout.”¹⁰³

¹⁰⁰ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 18.

¹⁰¹ PROTIN, Matthieu. “L’aller double de Koltès”. *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, nº 1. Op. cit. p. 18

¹⁰² PROTIN. In: Idem. *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, nº 1. Op. cit. p. 19.

¹⁰³ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 19.

Além disto, não havia nele o sentimento de nostalgia da cidade natal, Koltès amava a errância, compartilhando a mesma visão que uma de suas personagens, Mathilde, de *Le Retour au désert*, que, ao retornar à casa da família e perguntada sobre suas raízes, que estariam ali, responde: “Mes racines? Quelles racines? Je ne suis pas une salade; j’ai des pieds et ils ne sont pas faits pour s’enfoncer dans le sol.”¹⁰⁴

A primeira das muitas viagens que faria pelo mundo teve início em 1968. Ubersfeld relata que, em meio à movimentação revolucionária que agitava a França no maio daquele ano, ele preferiu ausentar-se, deixando o país. Partiu para o Canadá, onde surgiu a oportunidade de trabalhar como monitor em uma colônia de férias. Todavia, seu interesse não estava aí, mas em Nova Iorque, nos Estados Unidos. A dimensão desta grande metrópole o fascinou. Lá Koltès amadureceu, experimentou substâncias entorpecentes sem preocupar-se com limites e precauções e teve suas primeiras aventuras sexuais – que lhe causaram uma série de doenças venéreas.

Simultâneo a isso, leu a obra completa de Shakespeare em inglês. A de Molière, já a conhecia desde 1961, quando ganhou do pai um volume completo das peças. Como será visto posteriormente, a aproximação com os clássicos será mantida na construção de sua literatura dramática.

A DESCOBERTA DO TEATRO: PRIMEIRAS PEÇAS

Koltès retornou a Estrasburgo em 1970. Neste mesmo ano, teve seu primeiro contato efetivo e marcante com teatro, ao assistir *Medéia* de Sêneca, espetáculo dirigido por Jorge Lavelli e protagonizado pela atriz Maria Casarès, com a qual se encantou, segundo Isabelle Stibbe: “C’est le choc. Après cette représentation, Koltès ne sera plus le même. De la commotion incandescente provoquée par le volcan Casarès jaillit aussitôt la lave de l’écriture théâtrale.”¹⁰⁵

A partir daí passou a escrever para a cena e montou um grupo teatral, o théâtre du Quai. Sua primeira peça, *Les Amertumes*, em 1970 (baseada em *Infância*, do escritor russo Máximo Gorki¹⁰⁶), foi encenada por ele no teatro que levava o nome de sua companhia.

Hubert Gignoux, diretor do Teatro Nacional de Estrasburgo, assistiu à representação e o incentivou a continuar a escrever. Além disso, ofereceu a ele uma bolsa de estudos na escola que dirigia.

¹⁰⁴ KOLTÈS, Bernard-Marie. *Le Retour au désert*. Paris: Minuit, 1988. p. 13.

¹⁰⁵ STIBBE, Isabelle. “Roman ou théâtre? Expériences”. *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, nº 1. Op. cit. p. 14.

Ingressou como aluno de direção teatral, interessado pela técnica, mais especificamente por iluminação. Manteria este gosto ao tornar-se autor: em algumas de suas peças as didascálias e diálogos referentes à luz fornecem informações precisas e vitais para o jogo cênico estabelecido, como em *Roberto Zucco* (1988): “Le soleil monte, devient aveuglant comme l’éclat d’une bombe atomique. On ne voit plus rien” (p. 95).¹⁰⁷

Na escola, estudou direção e montou suas próprias peças: *La Marche* (1971), adaptação do livro *Cântico dos Cânticos*, do Antigo Testamento bíblico, e *Procès Ivre* (1971), novamente inspirada em uma obra da literatura russa, *Crime e Castigo* (1866), de Dostoiévski, ambas apresentadas no teatro do Pont-Saint-Martin e na igreja de Saint-Nicolas em Estrasburgo.

Em 1972, protagonizada por Maria Casarès, a peça *L’Héritage* foi transmitida na Radio-France Alsace, em uma realização de Jacques Taroni, e, depois, na Radio-France Culture, no programa *Le Nouveau répertoire dramatique*, de Lucien Attoun, com realização de Evelyne Frémy. O texto *Des Voix sourdes* receberia a mesma produção radiofônica em 1974.¹⁰⁸

No ano seguinte, 1973, escreveu e encenou em Estrasburgo *Récits morts*, peça sobre a música de Bach, compositor que admirava¹⁰⁹ (ela foi adaptada por ele para um filme em preto e branco e 16mm, inacabado por falta de recursos, *La Nuit perdue*). Depois, ainda em 1973, escreve uma adaptação de *Hamlet*, de Shakespeare, *Le Jour des meurtres dans l’histoire d’Hamlet*.

Sem ter tido algum sucesso, retorno financeiro e nem mesmo a publicação dos seus primeiros textos, Koltès desanimou e permaneceu alguns anos sem escrever para o teatro.

Anne-Françoise Benhamou comenta que suas peças iniciais apresentam longas didascálias, que fornecem as informações para a encenação. O teatro de Koltès neste momento seguia a tendência teatral da década de 1970, que, segundo ela, estava mais voltada para uma estética de imagens do que de teatro de texto.¹¹⁰ Além disso, o dramaturgo ainda estava preso a adaptações de obras de outrem, não se arriscando até então a criações mais pessoais.

¹⁰⁶ *Infância* é o primeiro romance da trilogia autobiográfica de Gorki, escrita entre 1912-1913, seguido por *Ganhando meu pão* e *Minhas universidades*.

¹⁰⁷ A edição de referência é: KOLTÈS, Bernard-Marie. *Roberto Zucco* suivi de *Tabataba*. Paris: Minuit, 1990. Salvo indicação ao contrário, as citações de *Roberto Zucco* são todas extraídas desta edição, sendo a referência da página indicada diretamente no texto, entre parênteses.

¹⁰⁸ As obras *L’Héritage* e *Des Voix sourdes* são consideradas peças radiofônicas.

¹⁰⁹ Koltès dedicou-se muitos anos ao estudo de piano e órgão.

¹¹⁰ BENHAMOU, Anne-Françoise. “Territoires de l’œuvre”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 12.

Entre 1973 e 1974, movido por sua paixão pela literatura russa e pela admiração que lhe provocava a URSS e seu sistema político¹¹¹, decidiu viajar de carro até a Rússia, partindo de Paris. Chegou mesmo a se inscrever no Partido Comunista, seguindo os cursos da escola do partido e militando ativamente. A filiação teve fim em 1979, ano em que os exércitos soviéticos invadiram o Afeganistão para assegurar o governo pró-Moscou, evento que decepcionou o dramaturgo. No que diz respeito à política, a partir daquele momento, sua participação ficou limitada aos deveres de cidadão, o voto, por exemplo.

O retorno à França se deu em 1975, quando passou por uma série de complicações: drogas, desintoxicação, depressão e tentativa de suicídio. Isolado numa fazenda nas montanhas da Savóia, região francesa de Ródano-Alpes, escreveu seu único romance, *La Fuite à cheval très loin dans la ville* (1976, publicado em 1984) – a obra se aproxima do momento vivido por Koltès, já que o título, segundo os críticos, representa uma metáfora da droga como fuga.

ESCRITA PESSOAL: LA NUIT JUSTE AVANT LES FORÊTS

Após o longo silêncio na escrita de obras teatrais, em 1977, a pedido do diretor Bruno Boëglin (que a apresentou no théâtre de l’Eldorado em Lyon) criou *Sallinger*, peça inspirada nas novelas do norte-americano J.D.Salinger (1919-), autor de *O apanhador no campo de centeio* (1951). Ao ver o resultado cênico do texto, rejeitou o próprio trabalho, alegando não ser aquilo que queria para o seu teatro, fez desaparecer os exemplares e proibiu a publicação. Apenas em 1995, após a sua morte, *Sallinger* seria relançada pela editora Minuit.

No mesmo ano de 1977, foi a Praga e escreveu o monólogo *La Nuit juste avant les forêts* para o festival Off de Avignon¹¹², com atuação de Yves Ferry e direção do autor. Esta peça é considerada pela crítica um divisor de águas na obra de Bernard-Marie Koltès, inaugurando sua “écriture personnelle”¹¹³, pois pela primeira vez ele se expôs diretamente, sem ter como intermediário outro autor (considerando que a

¹¹¹ Sistema político tido como socialista implantado a partir da Revolução Russa de 1917, liderada por Lênin, Trotski e outros dirigentes do Partido Bolchevique, que tem as suas raízes ideológicas no *Manifesto comunista* (1848) de Karl Marx e Friedrich Engels. A URSS foi fundada em 1922, reunindo sete repúblicas: Rússia, Transcaucásia, Ucrânia, Rússia Branca, Uzbequistão, Turquemenistão e Tadiquistão. Na ocasião da viagem de Koltès, exercia o poder desde 1964, Leonid Brejnev. Segundo REIS FILHO, Daniel Aarão. *A aventura socialista no século XX*. São Paulo: Atual, col. “Discutindo a história”, 1999.

¹¹² Na cidade francesa de Avignon ocorre anualmente um festival de teatro – criado pelo ator e diretor francês Jean Vilar em 1947 – que leva o nome da cidade. Paralelamente a esta programação oficial, ocorre outro festival, denominado Off de Avignon.

adaptação possui esta peculiaridade). Para ele, o sentimento frente à escrita da peça foi bastante diferente: “[...] quand je me suis mis à écrire, c’était complètement différent, c’était un autre travail. Les anciennes pièces, je ne les aime plus, je n’ai plus envie de les voir monter.”¹¹⁴

La Nuit juste avant les forêts é seu primeiro grande e verdadeiro texto, devido à temática (a solidão e a morte: um homem que busca na noite chuvosa contato com alguém que não vemos e não sabemos quem é, ou se existe), à construção (monólogo; texto sem ponto, de uma frase só) e à linguagem (ora violenta, ora poética; repleta de metáforas e imagens). Neste texto, percebem-se os rumos que tomaria a sua dramaturgia. Foi também esta peça que deu pela primeira vez alguma notoriedade ao autor, quando da montagem em 1981, em Paris, no Petit Odéon (na época pertencente à Comédie-Française), com atuação de Richard Fontana e direção de Jean-Luc Boutté.

Em 1978, viajou pela América Latina, conhecendo o México, a Guatemala e a Nicarágua. Neste último país escreveu três novelas, duas delas publicadas em *Prologue* (1986) e a outra, desaparecida.

O CONTATO COM A ÁFRICA

Ainda em 1978, partiu para a Nigéria, local que lhe permitiu a descoberta de uma nova realidade, de outra vida, de outro Homem. Retornou à África em 1979, visitando Mali e a Costa do Marfim.

Anne Ubersfeld, citando o próprio Koltès, ressalta a visita ao continente africano como essencial, como um fato importante para a toda a sua criação artística.¹¹⁵ A autora destaca ainda as palavras do dramaturgo em entrevista a Njali Simon, na *Bwana Magazine* de março de 1983, acerca de seu desembarque na África e do choque cultural que sentiu:

“Ma première vision de l’Afrique [...]. Dès que j’ai franchi les portes de l’aéroport, toute les idées de l’Afrique que j’avais emportées dans mes bagages se sont figées en cette scène: un policier noir était, à grands coups de matraque, en train de battre un de ses frères. J’ai avancé dans la foule et me suis heurté immédiatement à une barrière invisible mais omniprésente, qui mettait symboliquement les Blancs d’un côté et les Noirs de l’autre. J’ai regardé vers les Noirs. J’avais honte des miens; mais une telle haine brillait dans leurs regards que j’ai pris peur, et j’ai couru du côté des Blancs.”¹¹⁶

¹¹³ STIBBE. “Roman ou théâtre? Expériences”. *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, n° 1. Op. cit. p. 16.

¹¹⁴ KOLTÈS. “Entretien avec Jean-Pierre Han”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 10.

¹¹⁵ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 34-35.

¹¹⁶ KOLTÈS. Citado por UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 33-34.

O local lhe rendeu inspiração para a criação de *Combat de nègre et de chiens*. Escrita em 1979, na Guatemala, a peça tem como cenário “un pays d’Afrique de l’Ouest, du Sénégal au Nigéria.”¹¹⁷

Apesar de ambientar-se na África e de suscitar discussões acerca da colonização europeia e do racismo, Koltès dizia que apenas gostaria de escrever sobre aquele local do mundo que conheceu, sem trazer à tona quaisquer discussões: “Elle ne parle pas, en tous les cas, de l’Afrique et des Noirs – je ne suis pas un auteur africain –, elle ne raconte ni le néocolonialisme ni la question raciale. Elle n’émet certainement aucun avis. Elle parle simplement d’un lieu du monde.”¹¹⁸

A peça teve leitura dirigida por Gabriel Monnet no Centre culturel de la Communauté française de Belgique em Paris e difusão pela Radio-France culture no dia 31 de janeiro de 1980. Foi publicada por Lucien Attoun na coleção “Tapuscrits” e, depois, reeditada, na coleção “Théâtre ouvert”, da editora Stock, também sob a coordenação de Attoun. *La Nuit juste avant les forêts* seria publicada na mesma coleção.

Em 1981 e 1982, viajou a Nova Iorque e adaptou a peça *Laço de sangue* (1961), do dramaturgo, ator e diretor sul-africano Athol Fugard, para montagem de Yukata Wada no festival de Avignon.

A PARCERIA KOLTÈS/CHÉREAU

Koltès enviou ao diretor francês Patrice Chéreau uma cópia de *Combat de nègre et de chiens* e outra de *La Nuit juste avant les forêts* em 1979, mas este não deu a elas muita atenção. A admiração do dramaturgo pelo encenador e o desejo de ter suas peças montadas por ele já existia há muitos anos (segundo Anne Ubersfeld, “dès qu’il commence à écrire pour la scène”¹¹⁹). Koltès assistira mais de uma vez no ano de 1973 à montagem dele para o texto *A disputa* (1744), de Marivaux.

Chéreau demorou algum tempo para decidir montar *Combat de nègre et de chiens* e para isso foi decisiva a intervenção de Hubert Gignoux, diretor do Teatro Nacional de Estrasburgo, que defendeu o texto, salientando suas qualidades dramáticas, o incentivando a uma leitura atenta e à reflexão sobre a possibilidade de encenação. Chéreau se convenceu: “[...] je me suis poussé à mettre en scène cet auteur

¹¹⁷ KOLTÈS, Bernard-Marie. *Combat de nègre et de chiens* suivi des *Carnets*. Paris: Minuit, 1989. p. 7.

¹¹⁸ KOLTÈS. “Entretien avec Jean-Pierre Han”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 11.

¹¹⁹ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 42.

pour la simple raison que j'étais sûr que c'était un véritable écrivain. Et j'ai vite compris que j'allais continuer à travailler avec lui."¹²⁰

O projeto com Chéreau se concretizou em 1983 no théâtre des Amandiers em Nanterre, com Michel Piccoli, Philippe Léotard, Myrian Boyer e Sidiki Bakaba no elenco.

Era o início de uma parceria de sucesso: Koltès/Chéreau. O diretor francês já era bastante conhecido. A fama atingiu também o escritor e ambos ganharam espaço na imprensa em geral, concedendo várias entrevistas, com destaque para as veiculadas na Radio-France International e no programa televisivo *Le Théâtre et les hommes*. No outono deste mesmo ano, Koltès começou a sofrer os sintomas da AIDS, sobre a qual não falaria nem mesmo ao saber estar muito próximo da morte.¹²¹

Em 1984, viajou para o Senegal e, depois, para o Egito para acompanhar as filmagens de *Adieu Bonaparte* (1985), dirigido por Youssef Chahine e protagonizado por Patrice Chéreau.

No ano seguinte, criou um roteiro cinematográfico para Chéreau e John Travolta, *Nickel Stuff* (publicado apenas em abril de 2009), inspirado no filme *Staying alive* (1983), de Sylvester Stallone. Além disso, escreveu seu único texto de crítica, "Le Dernier Dragon", sobre o filme homônimo de Berry Gordy. Koltès sempre foi um apaixonado por todos os tipos de lutas, especialmente pelo *kung fu*.

Através de uma carta enviada ao irmão François, tem-se a notícia de que ele esteve no Brasil entre 1984 e 1985, mais especificamente em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. Sobre a experiência, relatou no mesmo documento:

"O Rio não é de todo o ruim, no gênero paraíso balneário para milionários (qualquer cidadão ocidental é milionário aqui). São Paulo é muito melhor: uma Nova York latina e barulhenta, confusa, trapaceira; para mim que sou mais um rato que um lagarto, fico mais emocionado ao jogar nos fliperamas numa espécie de corredor sórdido dos *bas fond* de São Paulo, do que passear ao longo dos quilômetros de praias douradas do Rio."¹²²

QUAI OUEST, TABATABA E DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON

Repetindo a parceria, estreou *Quai Ouest* em 1986, no théâtre des Amandiers de Nanterre, com direção de Chéreau e tendo Maria Casarès à frente do elenco. Também neste ano, ocorreu a estréia de *Tabataba*, no festival de Avignon, com atuação de Isaach

¹²⁰ CHÉREAU, Patrice. "Patrice Chéreau: retour à Koltès". In: *Théâtre aujourd'hui*, nº 5. Op. cit. p. 43.

¹²¹ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 50.

¹²² Carta datada de 22 de dezembro de 1985, traduzida do original para a língua portuguesa por Luís Cláudio Machado. In: MACHADO. *Em busca de um anjo no meio desse bordel: estudo da dramaturgia de Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 14.

de Bankolé, em uma encenação de Hammou Graia, e a leitura radiofônica da mesma pela Radio-France Culture. Ainda a respeito deste texto, em 1990, François Koltès filmou um média-metragem em Lomé, no Togo.

Dans la solitude des champs de coton estreou em 1987, em Nanterre, com atuação de Laurent Malet e Isaach de Bankolé, direção de Chéreau. Benoit Jacquot realizaria a montagem desta peça para a televisão em 1991.

OS ÚLTIMOS ANOS DE VIDA: *LE RETOUR AU DÉSERT* E *ROBERTO ZUCCO*

Em 1988, já no período de aceleração da corrida contra a AIDS, traduziu *Conto de inverno*, de Shakespeare, para a montagem dirigida por Luc Bondy em Nanterre. Sobre a experiência afirmou: “[...] je ne ferais pas de la traduction toute ma vie, évidemment, mais, de temps en temps, ce travail serait source de grand plaisir, une expérience de plus [...]. Traduire Shakespeare permet de voir comment cet auteur construisait ses pièces et de quelle liberté il usait [...].”¹²³

Ainda em 1988, ocorreu a estréia de *Le Retour au désert*, protagonizada por Piccoli e dirigida por Chéreau, e o primeiro contato, bem como o conseqüente fascínio, com a figura do assassino italiano Roberto Succo. *Roberto Zucco* seria finalizada no outono de 1988.

Meses antes do falecimento, e consciente dessa proximidade, fez suas duas últimas viagens: à América Latina (onde desejava rever as paisagens da Guatemala), com o ator Isaach de Bankolé, enfrentando problemas na fronteira por causa do AZT que levava consigo; e a Lisboa, com a cineasta Claire Denis, para começarem a escrever um roteiro cinematográfico sobre o tráfico de marfim entre a África e a Europa, de título provisório *La Traite blanche*. Porém, esta última foi interrompida pela necessidade de uma internação hospitalar em Paris, em 5 de abril de 1989.

Dez dias depois, aos 41 anos, Bernard-Marie Koltès faleceu vítima de AIDS, no hospital Laennec, sendo enterrado no cemitério de Montmartre. Olivier Goetz¹²⁴ salienta que o dramaturgo sucumbiu na flor da idade, de uma doença que estigmatizava a homossexualidade, tornando-se uma espécie de herói para a comunidade *gay*.

Deixou inacabada uma peça sobre a estilista francesa Coco Chanel e sua empregada Consuelo. A morte precoce o impediu de ver no palco a sua última peça finalizada: *Roberto Zucco* estrearia em 12 de abril de 1990 na Schaubühne am Lehniner Platz em Berlim, com direção de Peter Stein. O dramaturgo havia expressado seu desejo

¹²³ KOLTÈS. “Entretien avec Véronique Hotte”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 133.

¹²⁴ GOETZ, Olivier. “Koltès messin”. *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, nº 1. Op. cit. p. 7.

de que o encenador alemão montasse o texto, pois a encenação deste para *As três irmãs* (1901), de Tchekov, apresentada no théâtre des Amandiers de Nanterre (1988) muito lhe agradara: “*Les Trois sœurs* est un des trois plus beaux spectacles que j’aie jamais vus de ma vie au théâtre.”¹²⁵ Segundo Sarah Hirschmuller, Stein recebeu a peça três meses após a morte de Koltès com a seguinte dedicatória: “Cher Peter, je t’envoie cette pièce. Elle est pour toi. Bernard-Marie.”¹²⁶

Koltès desejava desatrelar a sua obra da de Chéreau. Depois de tantos anos de parceria, o encenador conta que o dramaturgo lhe pediu para não encenar *Roberto Zucco* e que, além disso, ele mesmo não havia gostado deste novo texto de Koltès e acreditava que outros diretores precisavam conhecer e se apropriar de sua dramaturgia. Entretanto, na mesma entrevista afirma: “je monterai sûrement un jour *Roberto Zucco*.”¹²⁷

A primeira montagem francesa da peça foi a do diretor Bruno Boëglin, em 1991, no Théâtre national populaire de Villeurbanne, e depois no théâtre de la Ville.

O SUCESSO APÓS A SUA MORTE

Após a morte sua fama aumentaria. Traduzido para mais de vinte idiomas, atualmente é encenado por companhias teatrais no mundo todo, estudado nas academias de artes cênicas e suas publicações mantém uma vendagem bastante elevada. Luís Cláudio Machado cita a matéria “Un auteur de théâtre riche en succès d’édition”, publicada em 01 de março de 2001 no jornal *Le Monde*, para ilustrar a informação: até aquele período haviam sido vendidos 48.000 exemplares de *Dans la solitude des champs de coton*, 36.000 de *Roberto Zucco*, 27.500 de *Quai Ouest*, 19.000 de *Le Retour au désert* e 17.000 de *Combat de nègre et de chiens*. Os números revelam seu sucesso se considerarmos a informação que Machado fornece na seqüência: uma peça de teatro contemporâneo vende em média quinhentos exemplares.¹²⁸

Apesar de suas diferenças para com a arte teatral, foi nela que encontrou reconhecimento e conseguiu expressar-se: “J’ai toujours un peu détesté le théâtre, parce

¹²⁵ KOLTÈS. “Entretien avec Matthias Matussek et Nikolaus Von Festenberg”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 112.

¹²⁶ HIRSCHMULLER, Sarah. “Le jeu du désir”. In: BIDENT, Christophe; SALADO, Régis; TRIAU, Christophe (dir.). *Voix de Koltès*. Paris: Atlantica, Carnets Séguier, 2004. p. 14.

¹²⁷ A citação, bem como as demais informações, foram retiradas da entrevista “Patrice Chéreau: retour à Koltès”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit.

¹²⁸ SALINO, Brigitte. Citado por MACHADO, Luís Cláudio. *Uma cortina aberta para o caos: Bernard-Marie Koltès, Dionísio Neto e Fernando Bonassi*. Tese de doutorado. Orientação Prof.ª Dr.ª Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto. São Paulo: USP, 2005. p. 16.

que le théâtre, c'est le contraire de la vie; mais j'y reviens toujours et je l'aime parce que c'est le seul endroit où l'on dit que ce n'est pas la vie.”¹²⁹

A linguagem falada o interessava, o fato de saber que sua obra seria encenada.¹³⁰ Por isso, a escrita de apenas um romance, e, mesmo assim, apontado por Isabelle Stibbe como muito próximo à construção teatral por possuir inúmeros diálogos, narrações entre parênteses ou em itálico que indicam movimentos e reações dos personagens, dentre alguns elementos.

A vida de Koltès foi agitada e intensa. Escrever e viajar foram os dois verbos-chave de sua trajetória: “Une part de ma vie, c'est le voyage, l'autre, l'écriture.”¹³¹ Suas peças refletem o universo de um autor preocupado com as minorias, os marginais, os estrangeiros, a política, a solidão e a violência gratuita. Temáticas que ele descobriu na errância, e, colocando em cena lugares por onde passou, fez desabrocharem metáforas do mundo que o cercava.

¹²⁹ KOLTÈS. “Un hangar, à l'ouest (notes)”. In: *Roberto Zucco suivi de Tabataba*. Op. cit. p. 134.

¹³⁰ Informação original em: STIBBE. “Roman ou théâtre? Expériences”. *Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, nº 1. Op. cit. p. 16-17.

¹³¹ KOLTÈS. “Entretien avec Michael Merschmeier”. In: *Idem. Une part de ma vie*. Op. cit. p. 34.

CAPÍTULO III

DE ROBERTO SUCCO A *ROBERTO ZUCCO*

O capítulo que segue está dividido em três partes, tendo como objetivo entender as origens de *Roberto Zucco*. Na primeira delas, “Gênese de *Roberto Zucco*” serão tratadas as questões relativas ao processo de escrita da peça pelo dramaturgo Bernard-Marie Koltès (inspiração, ponto de partida, entre outras), além de algumas considerações sobre as conseqüências da escolha de um criminoso que realmente existiu como protagonista – a revolta de familiares de vítimas perante a montagem da peça na França.

Na segunda parte, “Quem foi Roberto Succo?”, será traçada a trajetória do jovem italiano que inspirou a criação da peça teatral. A terceira e última, “Alguns pontos de convergência/divergência entre a ficção e a realidade”, debruçar-se-á sobre aspectos que aproximam ou distanciam o personagem teatral Roberto Zucco, do criminoso Roberto Succo, buscando tecer um panorama do que Koltès valeu-se de verídico para construir o ficcional.¹³²

GÊNESE DE *ROBERTO ZUCCO*

Roberto Zucco foi escrita no ano de 1988, em um período de seis meses – Koltès tinha pressa, pois sabia que a AIDS logo o abateria. A peça foi inspirada em um fato verídico ocorrido nos anos 80: a trajetória de Roberto Succo, jovem italiano que cometeu uma série de crimes em seu país e na França.

O primeiro contato do dramaturgo com Succo foi através de um cartaz de *Procura-se* que exibia fotos do criminoso, em fevereiro de 1988, no metrô de Paris. Sobre o fato, comentou Koltès em entrevista: “Je l’ai vue dans le métro, et je suis resté devant, j’étais fasciné, je ne sais pas pourquoi.”¹³³ Tal fascinação rendeu o impulso para a criação da obra.

Algum tempo depois, Koltès assistiu a uma reportagem num telejornal que exibia imagens de Roberto Succo durante uma fuga da penitenciária, e novamente, se impressionou com a figura do criminoso:

¹³² Salvo indicação contrária, neste trabalho sempre será utilizado Succo para o criminoso italiano verídico, e Zucco para o personagem da peça.

¹³³ KOLTÈS, Bernard-Marie. “Entretien avec Emmanuelle Klausner et Brigitte Salino”. In: Idem. *Une part de ma vie: entretiens 1983-1989*. Paris: Minuit, 1999. p. 154.

“Un jour, j’ai ouvert ma télé, et je l’ai vu, il venait d’être arrêté. Il était comme ça, au milieu des gardiens, et puis il y avait un journaliste qui s’est approché de lui et lui a posé des questions idiotes, comme on peut les poser à un criminel. Il répond: ‘Quand je pense que je pourrais prendre cinq gardiens dans la main et les écraser. Je ne le fais pas, uniquement parce que mon seul rêve, c’est la liberté de courir dans la rue.’ Il y a très peu de phrases comme ça de lui, mais je les garde toutes parce qu’elles sont toutes sublimes. Et, une demi-heure après, il avait échappé aux mains de ses gardiens. Sur le toit de la prison, il se déshabillait, et il insultait le monde entier. Cela ne s’invente pas. Imaginez ça au théâtre? Sur un toit de prison!”¹³⁴

Depois de consultar algumas notícias sobre o caso, o dramaturgo iniciou a escrita de *Roberto Zucco*.

Enquanto Koltès valia-se de tal história para criar uma peça teatral, a jornalista Pascale Froment dedicava-se a reconstruir a biografia do criminoso. Ao saber da fascinação do dramaturgo pela imagem de Succo e de seu desejo de escrever uma peça a partir de sua história, Froment decidiu propor a Koltès um encontro:

“[...] nous avons passé un long après-midi à parler de Succo. A l’évidence nous ne poursuivions pas la même démarche. Tandis que je m’attachais à reconstituer, avec l’obstination d’une fourmi, l’itinéraire réel de Succo, K. avait complètement intégré le personnage. Le plus troublant est qu’il était parvenu à une extraordinaire connaissance intuitive de Succo.”¹³⁵

A biografia escrita por Froment foi publicada no livro *Je te tue: histoire vraie de Roberto Succo, assassin sans raison* (1991). A obra recebeu adaptação cinematográfica do diretor francês Cédric Kahn em 2001, no filme *Roberto Succo*, protagonizado pelo ator italiano Stefano Cassetti, apresentado no festival de Cannes daquele ano.

Além de algumas informações sobre Succo, Pascale Froment repassou a Koltès uma fita cassete que continha uma gravação da voz do criminoso. As palavras proferidas por ele foram aproveitadas pelo dramaturgo na cena VIII (“Juste avant de mourir”) de *Roberto Zucco* – conforme será detalhado posteriormente.

Todavia, apesar destes dados fornecidos por Froment e da leitura de artigos de jornais, Koltès não pesquisou a trajetória de Succo, nem entrevistou pessoas que estiveram envolvidas com o caso. Na verdade, o fato real serviu como impulso para a criação do texto. Não houve a preocupação com a fidelidade histórica: “[...] je ne fais

¹³⁴ KOLTÈS. “Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 145.

¹³⁵ FROMENT, Pascale. Citada por UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Actes Sud, coll. “Apprendre”, n° 10, 1999. p. 70.

pas d'enquête, je ne veux surtout pas en savoir plus. Ce Roberto Succo a le grand avantage qu'il est mythique. C'est Samson [...].”¹³⁶

O que existia era um encantamento pela imagem do matador, por sua história e, com isso, o desejo de criar uma obra ficcional que reinventasse Roberto Succo. Anne Ubersfeld assim define o objetivo de Koltès: “Transformer un tueur fou en objet mythique, métaphore de la violence de notre monde [...].”¹³⁷

Esta foi, segundo o próprio dramaturgo, a primeira vez em que a inspiração veio de um “fait divers”.¹³⁸ Não era seu costume valer-se de episódios verídicos ao criar o ficcional – pelo menos não diretamente, já que em *Combat de nègre et de chiens* e *Le Retour au désert* ele inspirou-se em experiências vividas.¹³⁹

Justamente por isso, Koltès chegou a cogitar não usar o nome do criminoso para o personagem e, conseqüentemente, para o título da peça. Entretanto, em entrevista a Klaus Gronau e Sabine Seifert, ele afirmou não poder mudá-lo, pois desejava sentir o prazer de ver em cartazes na rua o nome de Roberto Succo.¹⁴⁰

A decisão render-lhe-ia acusações de apologia ao criminoso. Em 1992, já depois da morte de Koltès, na cidade de Chambéry, onde cinco anos antes Succo assassinara friamente um policial, a viúva indignou-se quando soube que a montagem da peça dirigida por Bruno Boëglin passaria pela cidade. Organizou um abaixo-assinado, obteve o apoio do sindicato dos policiais e se dirigiu às autoridades locais, exigindo o cancelamento das apresentações. Não obtendo legalmente o direito de censurar o espetáculo, ameaçou protestar na noite de estréia em frente à porta do teatro da Casa de Cultura de Chambéry e impedir o acesso do público.

Em respeito à dor dos familiares da vítima, o *maire* excluiu a hipótese de usar força policial para garantir as apresentações. Segundo reportagens jornalísticas¹⁴¹, desde o início do processo ele havia declarado hostilidade ao espetáculo, sob o risco de “rouvrir des blessures et de créer de nouveaux traumatismes.”¹⁴²

Grandes nomes do teatro francês defenderam a posição de manter as apresentações, entre eles Michel Piccoli, Ariane Mnouchkine e Patrice Chéreau. Os

¹³⁶ KOLTÈS. “Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 146.

¹³⁷ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 70.

¹³⁸ “[...] c’est la première fois que je m’inspire de ce qu’on appelle un fait divers, mais celui-là, ce n’est pas un fait divers.” KOLTÈS. “Deuxième entretien avec Colette Godard”. In: Idem. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 96.

¹³⁹ Conforme capítulo II, “Percurso de Bernard-Marie Koltès”.

¹⁴⁰ KOLTÈS. “Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert”. *Une part de ma vie*. Op. cit. p. 145-146.

¹⁴¹ “La presse entre réel et fiction”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5, intitulado “Koltès, combats avec la scène”. Paris: Centre national de la documentation pédagogique, 1º trimestre 1996.

artistas alegavam que o ato do cancelamento representaria simbolicamente um assassinato de Koltès.¹⁴³

O movimento de tais artistas foi em vão – sem segurança, a peça acabou não sendo realizada na cidade. A viúva de Castillo ainda chegou a pedir a interdição de *Roberto Zucco* em toda a França e a apelar pela votação de uma lei que estabelecesse o prazo de quinze anos antes que uma peça pudesse se inspirar num fato real, estas últimas também não atendidas.

QUEM FOI ROBERTO SUCCO?

Succo nasceu em 3 de abril de 1962, em Mestre, cidade próxima a Veneza, na Itália.¹⁴⁴ Filho de Nazario, policial, e Marisa, rendeira a domicílio. Pascale Froment descreve seu pai como uma figura fraca, ausente, e sua mãe, autoritária, tirânica e possessiva. Roberto era um rapaz bastante inteligente, porém frio, solitário, indiferente, reservado, mal-educado, um pouco violento, obcecado pela dissecação de pequenos animais e por automóveis.

Seus conflitos mais sérios eram travados com a mãe, principalmente pelas cobranças que esta lhe fazia, entre elas o bom rendimento escolar. Alguns dos embates terminavam em agressões físicas por parte de Marisa. No entanto, ela jamais deixava transparecer aos outros os defeitos do filho, ou os problemas que tinha com ele, descrevendo-o com um garoto formidável, perfeito, e exigindo dele que fosse sempre o melhor em tudo que fizesse – uma vida caracterizada por Froment como de aparências.

Aos dezoito anos, quando recebeu a permissão para dirigir, a relação de Succo com a mãe piorou: o único interesse dele passou a ser o automóvel da família e ela, tentando proibi-lo de sair com o carro, provocava a ira do filho.

Na noite de 9 de abril de 1981, então com dezenove anos e dois meses antes de terminar os estudos secundários, ao chegar em casa, Succo foi advertido pela mãe por causa do horário tardio. Após uma discussão, ele foi ao seu quarto, pegou uma faca e ameaçou suicídio perante Marisa. Desesperada, ela tentou contê-lo, foi então que ele

¹⁴² BESSON, Louis. Citado por BELLERET, Robert. “*Roberto Zucco* déprogrammé à Chambéry”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 133.

¹⁴³ BELLERET. “*Roberto Zucco* déprogrammé à Chambéry”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 133.

¹⁴⁴ As principais informações a respeito de Roberto Succo foram pesquisadas em: FROMENT, Pascale. *Roberto Succo: histoire vraie d’un assassin sans raison*. Paris: Gallimard, coll. “Folio”, 2005. (a primeira edição da obra possuía o seguinte título: *Je te tue: histoire vraie de Roberto Succo, assassin sans raison*. Paris: Gallimard, coll. “Au vif du sujet”, 1991). MACHADO, Luís Cláudio. *Em busca de um anjo no meio desse bordel: estudo da dramaturgia de Bernard-Marie Koltès*. Dissertação de Mestrado. Orientação Prof. Dr. Eudinyr Fraga. São Paulo: USP, 2000.

<http://www.tueursenserie.org/article.php?id_article=26>. Último acesso em 30 de junho de 2008.

deferiu-lhe várias apunhaladas, e, como o corpo permanecia dando sobressaltos devido ao oxigênio dos pulmões, afogou-o na banheira.

O pai voltou do trabalho algumas horas depois e encontrou o filho assistindo televisão. Incapaz de confessar seu crime, Roberto matou o pai com a mesma faca e concluiu o ato com um golpe na cabeça dado com uma machadinha. Para conter o sangue, envolveu a cabeça do pai num saco plástico e prendeu com fita crepe, arrastando-o logo em seguida para a banheira, junto ao corpo da mãe. O odor de sangue lhe provocou náuseas e vômito, Roberto tentou limpar o banheiro com panos e utilizou detergente para atenuar o cheiro.

Durante a madrugada, organizou algumas bagagens (velharias, objetos diversos, possíveis armas e dinheiro). Às sete horas da manhã fugiu no Alfa-Romeo da família. A polícia encontrou o casal no dia seguinte. Succo foi capturado, julgado como esquizofrênico e condenado a permanecer no hospital psiquiátrico para criminosos Reggio nell'Emilia, ao norte de Bolonha, na Itália, por no mínimo dez anos.

Dentro da instituição, manteve um comportamento calmo, discreto e cortês. Correspondia-se por cartas com a irmã da madrasta de sua mãe, Gina Pigozzo, era confortado pelo religioso Don Amos, capelão do hospital, que o levava para passeios de carro, e chegou a ser responsável pelo controle das contas-correntes, gastos e compras dos demais internos.

Anteriormente, no período em que aguardava seu julgamento, havia terminado seu ensino secundário e feito a prova de *maturità*¹⁴⁵, alcançando êxito. Don Amos acreditava que Roberto Succo deveria continuar seus estudos, agora na universidade. No início de 1985, o religioso o ajudou a solicitar um regime semi-aberto, inscrevendo-o no curso de Ciências Econômicas, na Universidade de Módena, Itália. Entretanto, e apesar das evoluções do paciente, uma comissão médica negou-lhe o pedido.

Na primavera do mesmo ano, foi feito outro pedido de progressão da pena, desta vez para seguir estudos científicos em Parma, também na Itália. Os médicos do hospital foram favoráveis, mas, no mês de julho, a justiça deu parecer contrário. Apenas no final de novembro que Roberto conquistaria o direito à semi-liberdade e à continuidade de seus estudos, desta vez em geologia na Universidade de Parma, onde se inscreveu para o primeiro ano de graduação.

Um responsável da instituição psiquiátrica deveria acompanhá-lo até o local das aulas nos trajetos de ida e volta. No entanto, como não havia ninguém com tempo

¹⁴⁵ O equivalente italiano para o exame que, em francês, é denominado *baccalauréat*.

disponível para realizar o trajeto de 27 quilômetros duas vezes por dia, Don Amos decidiu confiar em Succo e permitir que fosse sozinho.

De posse desse privilégio, em maio de 1986, fugiu para a França. Sobre a escolha de tal país afirmou: “C’était le pays le plus proche. Je n’y connaissais personne mais ça me plaisait. La nouveauté... Ça m’a montré que je réussissais bien à m’en tirer dans un endroit complètement différent. Je savais être l’unique protagoniste conscient de la situation, le personnage principal d’une histoire.”¹⁴⁶

O criminoso permaneceria na França por dois anos. Johan Faerber relata que a polícia teve dificuldade em estabelecer a ligação entre os crimes e a figura de Roberto, atribuindo a autoria dos delitos a diferentes pessoas. Isto ocorreu porque algumas testemunhas o conheciam como André, outras como Kurt (identidades falsas de Succo) e outras ainda apenas como o “homme au treillis”.¹⁴⁷

Cinco são as supostas vítimas fatais de Succo em solo francês: o brigadeiro André Castillo (38 anos), morto em 03 de abril de 1987, em Tresserve, periferia de Chambéry; o médico Michel Astoul (26 anos), raptado no dia 27 de abril de 1987 em uma estrada próxima da cidade de Sisteron, cujo corpo foi encontrado apenas em 18 de outubro do mesmo ano; a ex professora de inglês France Vu-Dinh (30 anos), raptada em 27 de abril de 1987, na cidade de Annecy, cujo corpo nunca foi encontrado¹⁴⁸; a dona-de-casa Claudine Duchosal (40 anos), estuprada e morta em 24 de outubro de 1987, na cidade de Menthon-Saint-Bernard; e o inspetor Michel Morandin (35 anos), morto em 28 de janeiro de 1988, na cidade de Toulon.

Depois deste último crime, uma busca policial foi feita no apartamento que Succo locava, ali foram encontradas carteiras de identidade falsificadas com fotos suas, o que permitiu que testemunhas o reconhecessem e que fosse elaborado um cartaz de *Procura-se* distribuído na França e na Itália.

Foi através de tal cartaz que a identidade real de Succo foi descoberta. Uma jovem de nome Sabrina procurou a polícia e declarou ter se envolvido amorosamente com o criminoso. Ela informou que o rapaz era italiano, nascido em 03 de abril de 1964 (ano equivocado, já que Succo nasceu em 1962), na região de Veneza, assassino dos pais e fugitivo de uma instituição psiquiátrica. Além disso, descreveu sua fisionomia minuciosamente. Quanto a seu verdadeiro nome, ela o chamava Kurt, porém, ele havia

¹⁴⁶ SUCCO, Roberto. Citado por FROMENT. *Roberto Succo: histoire vraie d’un assassin sans raison*. Op. cit. p. 461.

¹⁴⁷ FAERBER, Johan. *Bernard-Marie Koltès: Roberto Zucco*. Paris: Hatier, coll “Profil d’une œuvre”, n° 295, 2006. p. 47.

¹⁴⁸ Em diversos momentos de sua obra Pascale Froment questiona a autoria deste crime.

Ihe dito que se chamava Robert Juce. Sabrina chegou ainda a percorrer com os policiais os locais que freqüentava com o criminoso.

A polícia francesa passou, então, a investigar quem poderia ser este rapaz italiano, fugitivo de um asilo judiciário, de sobrenome Juce. A única ocorrência semelhante era a de Roberto Succo. Novamente interrogada, Sabrina confessou ter feito confusão a respeito do sobrenome. O amante lhe confidenciara sua procedência e sua identidade em inglês (Robert Juice, e não Juce, como ela compreendeu) e mencionou que seu sobrenome significava suco em francês (*jus*). A garota não havia pensado em como seria a palavra em italiano, país de origem dele: *succo*.

De posse de tais informações, a busca policial tomou rumos mais coesos. Em 28 de fevereiro de 1988, exatamente um mês após a morte do inspetor Morandin, Succo foi preso em Veneza e levado para a penitenciária Santa Bona, em Treviso. O rapaz havia retornado ao seu ponto de partida: “Je suis retourné d’où je venais, en Vénétie [...]. Je savais, une partie de moi savait, qu’ils m’attendaient. Je l’avais lu sur le journal, qu’il y avait des barrages de police.”¹⁴⁹

No outro dia, 1º de março, conseguiu fugir durante o banho de sol e subiu nos telhados da cadeia. Rapidamente o local ficou repleto de curiosos, jornalistas e equipes de televisão. Por mais de uma hora, Roberto exibiu-se perante as câmeras, dirigindo-se ao público, declarando-se vítima de uma prisão injusta, ameaçando a delatora Sabrina, arremessando telhas às viaturas e fazendo um *strip-tease*. Pendurado a um fio elétrico tentou passar de um lado a outro dos telhados, acabou caindo de uma altura de cinco metros, o que lhe causou algumas fraturas.

A justiça da França solicitou a extradição de Succo para julgá-lo pelos crimes ali cometidos (considerados mais graves do que aqueles ocorridos em solo italiano), porém a Itália negou o pedido, causando revolta nos familiares das vítimas francesas. No final de abril de 1988, o criminoso italiano foi transferido para a moderna penitenciária San Pio X, de Vicenza. Ele teria que ficar em uma cela isolada, sob vigilância constante e, no caso de qualquer deslocamento, deveria ser escoltado por cinco agentes.

Uma comissão médica o avaliou e diagnosticou esquizofrenia do tipo paranóica. Concluíram também, que no momento dos crimes ele estava em estado de demência e, portanto, incapaz de discernir a natureza de suas ações. Socialmente perigoso, deveria ser transferido para um manicômio judicial.

¹⁴⁹ SUCCO. Citado por FROMENT. *Roberto Succo: histoire vraie d’un assassin sans raison*. Op. cit. p. 485.

Em 23 de maio de 1988, Succo foi encontrado morto em sua cela, ainda em Vicenza – dois dias antes, sua transferência para o hospital psiquiátrico Reggio nell’Emilia, de onde havia fugido em 1986, havia sido deliberada. Ele abriu um botijão de gás butano num saco plástico de lixo que enrolou na cabeça, morrendo intoxicado. O guarda que deveria estar vigiando-o havia sido deslocado para outro setor da prisão por falta de funcionários. O inquérito concluiu que ele cometeu suicídio. No entanto, existem alguns indícios, ainda que sem provas, de outra versão para o fato: a de um possível assassinato de Succo.¹⁵⁰

ALGUNS PONTOS DE CONVERGÊNCIA/DIVERGÊNCIA ENTRE A FICÇÃO E A REALIDADE

Ainda que não tenha existido o intuito de descrever minuciosamente a trajetória do verídico Succo, Koltès valeu-se de fatos concretos para construir sua peça teatral, bem como, modificou e criou outros acontecimentos para adaptá-los ao seu objetivo literário.

A partir da leitura da obra de Koltès e da biografia de Succo escrita por Pascale Froment, é possível estabelecer alguns pontos de convergência e divergência entre a ficção e a realidade:

Succo/Zucco

O primeiro ponto a levantar é a questão do sobrenome do criminoso italiano, que foi mantido por Koltès propositalmente, alterando apenas a letra inicial. O porquê da troca da letra passa pela interpretação de críticos e estudiosos. Certo é que, na França, a imprensa chegou a publicar reportagens utilizando *Zucco* por ter dúvidas quanto à pronúncia e à escrita. Porém, não foi esta mera confusão a razão para a opção do dramaturgo pela letra z.

Johan Faerber analisa a troca como a passagem do homem comum, criminoso, o Succo, ao personagem da peça, com sua trajetória em ziguezague, o Zucco. Para tanto, vale-se de uma breve citação em nota de rodapé à obra *S/Z*, de Roland Barthes (há apenas a citação deste texto, mas não a explicação para a comparação com Barthes). Faerber afirma: “[...] le dramaturge ne dresse pas une chronique réaliste. Il hausse le fait divers à la hauteur du mythe, ce que montre le glissement du ‘S’ au ‘Z’. Le ‘Z’ incarne

¹⁵⁰ Conforme capítulo “Un sac en plastique noir”. FROMENT. *Roberto Succo: histoire vraie d’un assassin sans raison*. Op. cit. p. 555-567.

la déviance du personnage, car Zucco est l’homme qui zigzague hors de la réalité et rejoint le mythe.”¹⁵¹

Em sua dissertação de mestrado, Luís Cláudio Machado também analisa a letra z como uma ligação à trajetória do jovem. No entanto, Machado vale-se de uma citação de Balzac, retirada da obra *A comédia humana*, para ilustrar a significância da consoante. Segundo o estudioso paulista, o autor francês via na construção da última letra do alfabeto uma tendência contrariada, um zigzague aleatório e caprichoso de uma vida atormentada. Machado lembra então que estas características da letra fazem jus à versão que Koltès dá ao personagem.¹⁵²

O jogo de palavras *succo-juice*, que gerou confusão quando do depoimento da amante de Succo, Sabrina, à polícia (conforme descrito na gênese), muda sua forma na peça com a presença do z. Koltès constrói um novo jogo na Cena X (“Dalila”):

“La gamine – Il m’a dit que son nom ressemblait à un nom étranger qui voulait dire doux, ou sucré [...].
L’inspecteur – Il y a beaucoup de mots pour dire sucré, je suppose.
Le commissaire – Azucarado, zucherato, sweetened, gezuckert, ocukrzony.
[...]
La gamine – Zucco. Zucco. Roberto Zucco.” (p. 55)

Assim como Sabrina ligou o nome Succo à palavra *juice*, suco em inglês, a garota¹⁵³ da peça diz que o sobrenome significaria algo como açúcar/doce. O policial enumera em vários idiomas termos que possam se aproximar deste significado. A palavra *açúcar*, em italiano, diz-se *zuccherò*, onde [cch] pronuncia-se como [k]. Daí a associação direta que a garota faz: Zucco-Zuccherò, tanto que, logo em seguida, recorda qual o sobrenome de Roberto.

Características comparadas de Succo e Zucco

Roberto Succo nasceu em Mestre, na Itália. Por sua vez, na cena XII (“La gare”) da peça, o personagem Zucco afirma para a sua refém ser italiano, procedente de Veneza (cidade próxima a Mestre): “À Venise [...]. C’est là que je suis né” (p. 77-78). Esta cena também revela o desejo de Zucco de retornar à cidade natal, atitude que

¹⁵¹ FAERBER. *Bernard-Marie Koltès: Roberto Zucco*. Op. cit. p. 46.

¹⁵² MACHADO. *Em busca de um anjo no meio desse bordel: estudo da dramaturgia de Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 21.

¹⁵³ No original, “gamine”, que também pode ser traduzido por “moça”. Neste trabalho optou-se pelo uso de “garota”. Salvo indicação contrária, todas as traduções de citações e dados da peça feitas nesta dissertação são de minha autoria.

não concretiza, ao contrário do Succo real que retornou a Veneza, e lá foi detido pela polícia, acabando por ser preso.

Um traço determinante da nacionalidade é o sotaque. Tanto o personagem quanto a personalidade verídica, têm como marca o sotaque estrangeiro reconhecido pelos franceses, o que determina que sua procedência não seja a França.

Os depoimentos a respeito de Succo destacam a presença de um sotaque estrangeiro na fala do rapaz. A origem do acento era variável e controversa: italiano, inglês, holandês, alemão, nórdico e espanhol. Sabrina afirmou em interrogatório feito pela polícia que o rapaz falava um francês ruim que apenas ela compreendia.¹⁵⁴

Na peça, ao delatar Zucco à polícia, a garota afirma que “il avait un très petit, très joli accent étranger” (p. 52). Os dois policiais que a interrogam citam várias nacionalidades (germânica, espanhola, italiana, brasileira, portuguesa e mexicana) para tentar descobrir qual é a de Zucco, exatamente a mesma confusão que o sotaque mutante provocou nas investigações verídicas.

O personagem koltésiano comete o primeiro crime – o assassinato do pai – aos 24 anos, conforme relato de sua mãe na cena II (“Meurtre de la mère”): “Pourquoi cet enfant, si sage pendant vingt-quatre ans, est-il devenu fou brusquement?” (p. 17). No fato verídico, Succo comete seu primeiro crime aos 19 anos e, aos 24, foge do presídio psiquiátrico italiano para a França.

Succo utilizou diversas identidades falsas em sua fuga. As mais conhecidas e recorrentes eram Kurt, como lhe chamava a garota Sabrina, e André Colin, proveniente de documentos encontrados por ele. Sobre este nome, o jovem declarou:

“[...] j’avais l’impression d’avoir vraiment cette identité [...]. Après avoir porté des noms différents pendant environ six mois, j’ai pris une identité définitive (Colin André) [...]. Je dois préciser que l’occasion s’est présentée à moi lorsque le ‘destin’ a voulu que je trouve la carte d’identité perdue par un inconnu, un compagnon de voyage occasionnel. Ce papier m’a fourni le moyen d’assumer définitivement le nom d’André Gianluis Colin.”¹⁵⁵

O nome Andréas (André, em francês) aparece na peça em dois momentos: dito por Roberto quando a garota pergunta seu nome na cena III (“Sous la table”, p. 26); dito pela garota em seu depoimento à polícia na cena IX (“Dalila”, p. 54).

A vestimenta de Succo também foi mantida por Koltès. Segundo o testemunho de uma jovem, Succo adquiriu na sua loja em Toulon (França), no início de 1986, uma

¹⁵⁴ FROMENT. *Roberto Succo: histoire vraie d’un assassin sans raison*. Op. cit. p. 277 e 282.

farda de combate, “un blouson et un pantalon de treillis”.¹⁵⁶ As reportagens veiculadas sobre ele na época em que estava foragido o descreviam como “l’homme au treillis” ou “le meurtrier au treillis” (homem/matador de uniforme). Inclusive, Pascale Froment intitula um dos capítulos da biografia de Succo, o de número quatorze, “L’homme au treillis”.

Na peça, Zucco retorna à casa da mãe na cena II (“Meurtre de la mère”) para buscar sua farda estilo militar: “Je suis venu chercher mon treillis [...]. Mon treillis: ma chemise kaki et mon pantalon de combat” (p. 15).

Quanto às questões comportamentais, exceto em momentos de fúria, quando Succo agia de maneira violenta e cometia atrocidades, seu comportamento era discreto, calmo, dócil e cortês. Estas características, somadas a sua beleza, cativavam as mulheres.

Tais traços foram mantidos por Koltès: o protagonista do texto, conforme será detalhado em capítulo específico de estudo dos personagens, é descrito com adjetivos que variam entre os que o consideram louco ou mau e os que se afeiçoam a ele.

A beleza do personagem também cativa as mulheres na ficção e fica explicitada pelos comentários de personagens femininos: “gamine”, “putes” (cena IV, “La mélancolie de l’inspecteur” e cena VIII, “Juste avant de mourir”) e “dame” (cena X, “L’otage”).

Por último, a profissão que Succo inventou em sua saga pela França, de espião ou agente secreto, é mantida por Koltès: o protagonista da peça afirma: “Je suis agent secret” (p. 24).

Trajetórias comparadas de Succo e Zucco

O dramaturgo francês valeu-se de alguns pontos reais para a construção da trajetória do personagem, mesmo que não tenha tido a preocupação de reproduzir os fatos reais.

Na peça, o leitor/espectador recebe poucas informações sobre o Zucco anterior ao texto propriamente dito. O que se sabe é o que a mãe informa na cena II (“Meurtre de la mère”), ao dizer que o garoto era “si sage” (p. 17) até o momento do assassinato do pai. O que parece condizente com os fatos realmente ocorridos: Succo tinha traços de personalidade um tanto estranhas, foi uma criança e um jovem solitário, às vezes um

¹⁵⁵ SUCCO. Citado por FROMENT. *Roberto Succo: histoire vraie d’un assassin sans raison*. Op. cit. p. 529.

¹⁵⁶ Disponível em: <http://www.tueursenserie.org/article.php?id_article=26&artsuite=1>. Último acesso em 03 de agosto de 2007.

pouco violento e propenso a executar pequenas maldades e atrocidades com animais (insetos), mas sempre fora um bom aluno, com boas notas. A mudança radical ocorre quando ele mata os pais, o que se repete na ficção.

Koltès utilizou-se de três dos muitos crimes cometidos por Succo para inspirar a trajetória de Zucco: o assassinato dos pais e de um inspetor de polícia.

A seqüência da morte dos pais foi alterada pelo autor. Succo mata a mãe e depois o pai. Zucco começa pelo pai, em momento anterior à peça, seguindo com o estrangulamento da mãe na cena II (“Meurtre de la mère”).

A forma como se deram os crimes também sofreu modificação: Succo esfaqueou os pais; enquanto Zucco estrangula a mãe e, por descrição desta pouco antes de morrer, parece ter feito o mesmo com o pai e depois lançado o corpo pela janela:

“La mère – Comment veux-tu que j’oublie que tu as tué ton père, que tu l’as jeté par la fenêtre, [...]? Je reconnais la forme de [...] tes mains, ces grandes mains fortes qui n’ont jamais servi qu’à caresser le cou de ta mère, qu’à serrer celle de ton père, que tu as tué.” (p. 16-17)

O inspetor Morandin foi assassinado por Succo em um quarto de hotel de um bairro da cidade francesa de Toulon chamado *Petit Chicago*, ou apenas *Chicago*, com uma arma de fogo; por sua vez, na peça, cena IV (“La mélancolie de l’inspecteur”), o inspetor é morto nas proximidades de um hotel de prostitutas, logo após ter saído deste, também no bairro *Petit Chicago*, com golpes de faca.

A identificação do verdadeiro Succo foi possível após o depoimento da garota Sabrina. Ela declarou que fora aconselhada a procurar as autoridades para fornecer as informações que tinha.

Em *Roberto Zucco*, é a garota com quem ele tem um envolvimento passageiro, quem delata o protagonista, conduzida forçosamente pelo irmão. Em ambos a prisão será resultado da traição da jovem amante.

No que se refere à busca pelo criminoso real, foram elaborados cartazes de *Procura-se* com fotos de Succo. Tal elemento gráfico está presente na peça e é descrito na didascália da cena VI (“Métro”): “Sous une affichette intitulée: ‘Avis de recherche’, avec, au centre, le portrait de Zucco, sans nom [...]” (p. 34).

Sobre as duas fugas de Succo da prisão, Koltès manteve as informações em um caso e modificou-as em outro. A modificação está na primeira fuga de Zucco, cena I (“L’évasion”), que, segundo a mãe do protagonista da peça na cena II (“Meurtre de la mère”), ocorre algumas horas após ele ter sido preso pelo assassinato do pai. No caso

real, Succo é preso pela morte de ambos os genitores e permanece em instituição psiquiátrica por cinco anos até conseguir fugir.

A segunda fuga de Zucco, na cena XV (“Zucco au soleil”), também ocorre pouco tempo depois da sua prisão. Assim como o personagem, na segunda vez que é preso, Succo consegue fugir poucas horas depois de ter sido capturado.

O meio de evasão é repetido por Koltès na ficção: Zucco foge pelo telhado, reproduzindo o caso de Succo. E, como ele, despe-se e é aclamado por alguns curiosos.

Esta fuga de Succo acaba no momento em que ele, pendurado em um cabo elétrico, cai, sendo detido logo em seguida. A peça termina justamente no momento da queda de Zucco ao tentar escapar pelo alto, quando uma voz grita: “Il tombe” (p. 95). Koltès não informa se o protagonista morreu ou se foi recapturado.

Ainda dentro da trajetória de Succo e Zucco, é importante sublinhar a dificuldade que a polícia de verdade e a da ficção tiveram para encontrá-los e prendê-los. Por muitas vezes a polícia francesa e a italiana tinham informações sobre o paradeiro de Succo, chegando muito perto dele, mas não obtendo sucesso na busca, o que fazia com que ele parecesse imperceptível, mesmo invisível.

Respeitando-se, evidentemente, o tempo de duração de um texto teatral, Koltès cria esta mesma sensação ao leitor/espectador – de que a polícia não é suficientemente eficiente para capturar o foragido. Zucco é volátil da mesma maneira que o foi aquele que inspirou a criação do personagem. Seu sonho na peça é ser transparente, conforme sua afirmação para o senhor na cena VI (“Métro”): “C’est une rude tâche d’être transparent; c’est un métier; c’est un ancien, très ancien rêve d’être invisible” (p. 36-37).

Citações

Algumas frases proferidas por Succo foram utilizadas por Koltès na criação dos diálogos da peça. Foi selecionada a mais importante destas para exemplificação neste estudo. A citação é proveniente de uma fita cassete fornecida ao autor por Pascale Froment, trazendo a seguinte gravação de Succo:

“Être ou ne pas être... Ça, c’est le problème. Je crois que... il n’y a pas de mots, il n’y a rien à dire... mais... quand on croit en quelque chose, quand on croit plus en quelque chose, il faut se trouver quelque chose d’autre. Quelque chose d’autre en quoi croire, et ça, pour continuer à vivre, pour pouvoir... voir. C’est ça, voir... qu’est-ce qui se passera. D’ailleurs, le temps, le temps, ça n’existe pas. Le temps, c’est dans notre tête, dans notre façon de penser. Bon, un an, cent ans, c’est pareil... Tôt ou tard, on doit tous mourir. Tous. Et ça... ça fait chanter les

oiseaux, les oiseaux. Ça fait chanter les abeilles. Ça fait rire les oiseaux.”¹⁵⁷

Estas são as frases incorporadas por Koltès na cena VIII (“Juste avant de mourir”):

“Zucco – Je crois qu’il n’y a pas de mots, il n’y a rien à dire [...]. De toute façon, un an, cent ans, c’est pareil ; tôt ou tard, on doit tous mourir, tous. Et ça, ça fait chanter les oiseaux, ça fait rire les oiseaux.” (p. 49)

Além desta, outras palavras proferidas por Succo aparecem no texto. Por exemplo, quando Succo foi preso em Veneza, na delegacia afirmou ser um matador.¹⁵⁸ Por sua vez, na peça (cena XIV, “L’arrestation”), é já no momento em que é abordado pela dupla de policiais que Zucco afirma ser um matador e, prontamente, assume os crimes que cometeu. Diferentemente de Succo que não assumiu seus atos com tanta facilidade e negou por muitas vezes ser o Roberto Succo procurado pela polícia.

¹⁵⁷ SUCCO. Citado por FROMENT. *Roberto Succo: histoire vraie d’un assassin sans raison*. Op. cit. p. 275.

¹⁵⁸ FROMENT. *Roberto Succo: histoire vraie d’un assassin sans raison*. Op. cit. p. 492.

CAPÍTULO IV

ANÁLISE DRAMATOLÓGICA

A análise dramatológica de Roberto Zucco compreende o estudo da peça propriamente dita e está dividida em três grandes partes: “Intriga e organização da ação”, “Tempo e espaço” e “Personagens”. Na primeira delas será apresentada a estrutura da peça, bem como as ações ocorridas nas cenas. Na segunda, a análise das questões concernentes às unidades de tempo (época da peça, duração, turnos e passagens de tempo) e espaço (país, localização das cenas, espaço de origem de Zucco e espaços preferidos/desejados do mesmo). Por fim, na última delas, um olhar sobre os personagens, tanto nos grupos aos quais pertencem, quanto em suas características individuais.

1. INTRIGA E ORGANIZAÇÃO DA AÇÃO

Roberto Zucco apresenta a trajetória de um jovem que comete uma série de crimes aparentemente sem motivação. A ação principal da peça está no caminho percorrido por Zucco a partir do assassinato de seu pai e do conseqüente encarceramento (ocorridos em momento anterior ao início do texto) até a sua queda na cena final.

A sua primeira evasão da prisão é a cena inicial da peça. Segue-se a isto o assassinato da mãe, de um policial e de um garoto, além do seqüestro de uma senhora. Paralelamente a sua história, desenrola-se a de uma garota com a qual ele se envolve. É justamente esta jovem que acabará por decidir o seu destino: após a delação feita por ela à polícia, ele é preso, mas novamente se evade, por cima dos telhados, acabando por cair. Zucco é aclamado herói por certos espectadores de sua fuga.

Intercalada à trajetória de Roberto está a da garota, a partir da cena III (“Sous la table”) até a XIV (“L’arrestation”). Entretanto, como a dela se dá em função da dele pode ser definida como ação secundária.

O texto está dividido em quinze unidades – quinze partes – nitidamente separadas, numeradas de I a XV. Essas unidades podem ser designadas como seqüências, partes, cenas ou quadros – neste trabalho se escolheu utilizar os dois últimos termos (a palavra *cena* devendo ser tomada no sentido lato, amplo). Cada quadro possui

um título que sinaliza ao leitor algum elemento que será apresentado, seja uma ação, seja um personagem, seja um espaço (o espectador ficará privado disto, se o diretor do espetáculo optar por não mostrar os títulos durante a representação). Os quadros funcionam individualmente, porém estão encadeados segundo as necessidades da intriga.

Na publicação de referência, o número total de páginas é de noventa e cinco e o tempo de encenação do texto, tomando como referência a montagem feita em Porto Alegre, com direção de Felipe Vieira, produção do Grupo Virtù (2006), é de, em média, duas horas. As cenas de número I, II, VI, VII, VIII, IX, XI, XII, XIV e XV possuem duração média de cinco páginas; IV, V e XIII são mais curtas ainda, com respectivamente três, duas e meia e duas páginas; III e X são as mais longas, com, respectivamente, dez e quatorze páginas. O total é de doze cenas curtas, predominando, portanto, e de longe, estas sobre as longas. De forma que, tanto na leitura como na representação, percebe-se que a veloz sucessão das cenas imprime um ritmo de alternância de espaços e situações, num enredo ágil, que passa rapidamente de uma cena a outra.

Seguem os títulos das cenas, bem como uma breve descrição delas e o que seus títulos indicam e, após, um quadro que resume esta apresentação das cenas:

Cena I, “L’*évasion*” (A evasão): guardas de um presídio realizam a ronda noturna e, através do diálogo deles, o espectador/leitor toma conhecimento que Roberto Zucco foi preso na tarde anterior, após ter assassinado seu pai. Zucco foge. O título indica a ação ocorrida na cena;

Cena II, “*Meurtre de la mère*” (Assassinato da mãe): Roberto retorna à casa da mãe para buscar sua roupa estilo farda militar. O protagonista mata a genitora – ação anunciada no título;

Cena III, “*Sous la table*” (Embaixo da mesa): introdução da família da garota no enredo. A menina está voltando para casa com a irmã mais velha após ter ficado desaparecida algum tempo. A irmã faz cobranças pelo seu retorno tardio e ameaça delatá-la ao irmão mais velho. Todavia, esconde a menina embaixo da mesa quando este entra. A irmã conta a ele a desgraça que imagina estar se abatendo sobre a casa: a perda da virgindade da caçula. Quando a garota fica sozinha, Zucco entra. Ao escutar a aproximação de alguém, ela o esconde embaixo da mesa. Os demais membros da família da garota (o pai e a mãe) também passam brevemente pela cena. Ao final, Zucco e a garota escondem-se embaixo da mesa (espaço sugerido pelo título) e selam uma relação de cumplicidade e troca: ele já havia lhe dito seu segredo

– seu nome –, ela lhe entrega sua virgindade (ação apenas narrada, que pode ser interpretada tanto como algo que ocorre naquele momento, embaixo da mesa, como algo que ocorreu anteriormente, quando a garota estava fora de casa);

Cena IV, “La mélancolie de l’inspecteur” (A melancolia do inspetor): em um hotel de prostitutas, um inspetor de polícia descreve suas angústias à dona do local. O título sugere a presença do personagem inspetor, e, ainda, seu estado de espírito. Logo após a saída do policial, uma prostituta entra e narra o assassinato do inspetor, crime cometido por Zucco;

Cena V, “Le frangin” (O mano): o irmão mais velho da garota a ameaça e a humilha, pois esta não é mais virgem. Aqui, o título indica um personagem da cena;

Cena VI, “Métro” (Metrô): Zucco e um senhor dialogam sobre suas trajetórias. O protagonista ajuda o homem, perdido, a sair da estação de metrô. O título indica o espaço em que se passa a cena;

Cena VII, “Deux sœurs” (Duas irmãs): a garota decide deixar sua casa para procurar Zucco. O título indica as personagens da cena;

Cena VIII, “Juste avant de mourir” (Logo antes de morrer): Zucco provoca um homem em um bar e acaba levando uma surra; depois divaga sobre a vida e sobre a condição humana. O protagonista anuncia que morrerá em breve, daí o título da cena, que indica que a morte de Zucco aproxima-se;¹⁵⁹

Cena IX, “Dalila” (Dalila): a garota delata Zucco à polícia. O título evoca um personagem do imaginário mítico bíblico, e, por consequência, indica a ação: Dalila é a mulher responsável pela queda do herói Sansão, quando, traindo-o, conta aos inimigos dele que a sua força sobre-humana está concentrada nos cabelos.¹⁶⁰ A referência ao mito indica a traição;

Cena X, “L’otage” (O refém): Zucco dialoga com uma senhora. Ele ameaça o filho desta com uma arma a fim de lhe roubar as chaves do carro. Uma multidão de transeuntes pára curiosa para assistir ao episódio e comentá-lo. Zucco assassina o garoto e seqüestra a senhora. O título indica a situação de um dado personagem, no caso, a senhora, e também uma ação da cena, o seqüestro;

Cena XI, “Le deal” (O negócio): o irmão mais velho vende a garota a um proxeneta. A negociação é sinalizada no título;

¹⁵⁹ A estudiosa Anne-Françoise Benhamou ressalta que este título também está ligado com a trajetória de Bernard-Marie Koltès, que escreve a peça pouco antes de seu falecimento. Cabe lembrar que, acometido pelo HIV, o dramaturgo tinha consciência da morte breve. BENHAMOU, Anne-Françoise. “Territoires de l’œuvre”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5, intitulado “Koltès, combats avec la scène”. Paris: Centre national de la documentation pédagogique, 1º trimestre 1996. p. 9.

¹⁶⁰ “Juízes, 16”. In: *Bíblia: mensagem de Deus*. São Paulo: Loyola, 1989. p. 248-249.

Cena XII, “La gare” (A estação ferroviária): Zucco está com a refém. Ele deseja fugir e ela quer acompanhá-lo. Todavia, ele acaba desistindo e a abandona. O título indica o espaço em que ocorre a cena;

Cena XIII, “Ophélie” (Ofélia): em uma cena-monólogo, a irmã mais velha da garota lamenta, desesperada, a ausência da caçula. O título evoca uma personagem shakesperiana da tragédia *Hamlet*.¹⁶¹ Na peça elisabetana, ela é a amada do protagonista Hamlet, cujo relacionamento não se consolida e Ofélia acaba por cometer suicídio. A trajetória da garota e sua simbologia na peça aproximam-na de Ofélia, conforme será detalhado no estudo desta personagem.

Cena XIV, “L’arrestation” (A prisão): policiais procuram por Zucco. O protagonista e a garota (já prostituída, à espera de clientes) se reencontram, ele é preso, ação indicada no título;

Cena XV, “Zucco au soleil” (Zucco ao sol): Zucco foge novamente da cela e caminha sobre os telhados da prisão, sendo aclamado herói por alguns espectadores de sua fuga. Ele cai dos telhados do presídio. O título indica que a cena se passa durante o dia, bem como uma situação: ao fugir por cima dos telhados, Zucco estaria *ao sol*, situação distinta dos presidiários, que normalmente ficam encarcerados em espaço fechado.

Cena	Espaço/Tempo	Personagens	Ações
I “L’évasion”	Telhado de uma prisão Noite	Dois guardas Roberto Zucco	Guardas realizam a ronda noturna do presídio Zucco se evade
II “Meurtre de la mère”	Casa de Roberto Zucco Noite	Roberto Zucco Mãe de Zucco	Zucco retorna para buscar seu uniforme militar Zucco assassina a mãe
III “Sous la table”	Cozinha da casa da garota Noite	Garota Irmã da garota Irmão da garota Pai da garota Roberto Zucco Mãe da garota	Garota retorna a sua casa Irmã da garota cobra dela seu retorno tardio e avisa que o irmão a procura para castigá-la Zucco e a garota selam sua cumplicidade numa relação de troca de importâncias: ele tomou a virgindade dela (em cena omitida) e ela passa a possuir a identidade dele
IV “La mélancolie de l’inspecteur”	Recepção de um hotel de prostituição no bairro <i>Petit Chicago</i> Noite*	Inspetor Madame Prostituta	Inspetor confessa sua melancolia para a madame Prostituta narra o assassinato do inspetor por Zucco
V “Le frangin”	Cozinha da casa da garota Noite*	Garota Irmão da garota	Irmão ameaça a garota e a despreza após a perda da virgindade
VI “Métro”	Estação de metrô Noite até a manhã	Senhor Roberto Zucco	Senhor e Zucco dialogam sobre suas trajetórias

¹⁶¹ SHAKESPEARE, William. *Hamlet e Macbeth*. Tradução para a língua portuguesa de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliadora. São Paulo: Nova Fronteira, 1995.

VII “Deux sœurs”	Cozinha da casa da garota Fim do dia*	Garota Irmã da garota Pai da garota Mãe da garota	Garota abandona a casa da família para procurar Zucco
VIII “Juste avant de mourir”	Exterior de um bar Noite até a manhã	Roberto Zucco Prostituta Rapazes Homem forte	Zucco briga com um homem forte
			Zucco reflete sobre sua vida e anuncia sua morte iminente
IX “Dalila”	Delegacia de polícia Dia*	Comissário Inspetor Garota Irmão da garota	Garota delata Zucco
X “L’otage”	Parque público Dia	Senhora Roberto Zucco Filho da senhora Espectadores Policiais	Zucco assassina o filho da senhora
			Zucco seqüestra a senhora
XI “Le deal”	Recepção de um hotel de prostituição no bairro <i>Petit Chicago</i> Dia*	Garota Madame Irmão da garota Proxeneta	Irmão vende a garota para um proxeneta
XII “La gare”	Estação de trem Dia	Roberto Zucco Senhora Transeuntes	Zucco e a senhora conversam: relação de dependência
			Zucco desiste de partir e abandona a refém
XIII “Ophélie”	Estação de trem Noite	Irmã da garota	Irmã da garota lamenta sua ausência
XIV “L’arrestation”	Ruas do bairro <i>Petit Chicago</i> Noite*	Dois policiais Prostitutas Garota Roberto Zucco	Policiais procuram por Zucco
			Zucco e a garota se reencontram
			Zucco é preso
XV “Zucco au soleil”	Telhado de uma prisão Dia (meio-dia)	Roberto Zucco Prisioneiros e guardas (vozes)	Zucco foge em direção ao sol
			Zucco é aclamado herói por alguns espectadores de sua fuga
			Zucco cai

* Os turnos em que se passam estas cenas não são definidos pelo texto. As indicações referem-se à análise de tempo realizada na parte a seguir.

A ESPIRAL DESCENDENTE DA INTRIGA EM *ROBERTO ZUCCO*

A trajetória de Roberto Zucco na peça propriamente dita realiza um caminho de tipo circular, parecendo encerrar na mesma ação em que começou: a evasão do presídio. Se a idéia de circularidade surge por ser a cena de abertura e a de fechamento caracterizada pela evasão do protagonista, alguns pontos que diferenciam estes dois momentos devem ser destacados: a cena I (“L’*évasion*”) ocorre durante a noite, esta bem sucedida evasão de Zucco levando-o à trajetória que é apresentada ao longo das quatorze outras cenas da peça; por sua vez, a cena XV (“Zucco au soleil”) ocorre, conforme o próprio título da mesma indica, durante o dia, *ao sol*, mais especificamente, segundo a didascália, ao meio-dia, e a nova evasão de Zucco o leva à queda e, ainda que não explicitada, à possível morte – conforme será discutido no estudo do protagonista. Não se trata, portanto, de um círculo, mas de uma espiral descendente, cuja curva,

partindo de uma evasão exitosa, leva Zucco por quatorze quadros permeados por três assassinatos, até a queda, que significa a prisão definitiva ou a liberdade através da morte. A queda parece ser uma escolha de Roberto Zucco, pois ele poderia fugir novamente e continuar sua saga, porém, opta por escalar ao máximo, numa tentativa de aproximação com o sol.

A aplicação do esquema quinário¹⁶², também demonstra que a possibilidade deste percurso circular pode ser questionada se aspectos anteriores à peça foram considerados. Tal esquema propõe a divisão do enredo em cinco momentos: estado inicial, complicação ou força perturbadora, dinâmica, resolução ou força de equilíbrio e estado final. Segundo Yves Reuter, “le récit se définirait ainsi comme transformation d’un état en un autre état”.¹⁶³ Segue uma proposta possível do esquema:

Estado inicial: Roberto Zucco é um rapaz tranqüilo;

Complicação: Roberto Zucco mata o próprio pai;

Dinâmica: O protagonista é preso. É apenas neste terceiro momento em que está inserida a primeira cena da peça. A dinâmica compreende todas as ações de Zucco a partir de sua fuga inicial até a sua prisão na cena XIV (“L’arrestation”): é uma dinâmica de fuga, de conflitos, de envolvimento amoroso, de crimes e assassinatos. Intercalada à trajetória dele, está a da garota, e as ações desta também fazem parte da dinâmica do texto dramático;

Resolução: Zucco foge novamente, por cima dos telhados, em direção ao sol;

Estado final: Zucco cai dos telhados, rumo à prisão ou à morte.

O que se verifica com a aplicação do esquema quinário é que, assim como afirma Reuter, há a passagem de um estado para outro, tanto da ação, quanto do protagonista. Ou seja, existe a aparência de circularidade no que se refere ao local onde se passam as cenas e na ação formal das mesmas, já que a primeira e a última apresentam a evasão como ação central, todavia a intriga, a dinâmica, obedecem outra lógica: não se trata de uma circularidade, e sim, de uma espiralidade descendente que leva o protagonista à queda. E, como resultado desta queda, pode-se ter tanto uma nova prisão como a morte do personagem, esta última mais provável, conforme o que será explicado posteriormente.¹⁶⁴

¹⁶² Entre outros, ver: REUTER, Yves. *Introduction à l’analyse du roman*. Paris: Dunod, coll. “Introduction à”, 1991. p. 46-50.

¹⁶³ REUTER. *Introduction à l’analyse du roman*. Op. cit. p. 46.

¹⁶⁴ O estudo referente à espiralidade descendente em *Roberto Zucco* foi desenvolvido após a defesa desta dissertação de mestrado, no âmbito do desenvolvimento de artigo para comunicação em evento científico e publicação nos anais do mesmo. Disponível em: FERNANDES, Fernanda Vieira; PONGE, Robert. “A organização da intriga e a ação dramática de *Roberto Zucco*, peça teatral de Bernard-Marie Koltès”. In:

2. TEMPO E ESPAÇO

TEMPO

Época

A peça não menciona datas. Entretanto, não se pode afirmar que *Roberto Zucco* é atemporal, pois determinados elementos a situam historicamente e seriam descabidos dentro de outro contexto.

A primeira referência é que o texto se passa no século XX. Alguns dos elementos que indicam isso são: “métro” – local onde se passa a cena VI (“Métro”); “laverie automatique” (p. 16) – citada por Zucco em diálogo com a sua mãe na cena II (“Meurtre de la mère”); “interminables escaliers mécaniques” (p. 35) – citadas pelo senhor da cena VI (“Métro”) e “cabine téléphonique” (p. 45) – elemento que compõe o cenário da cena VIII (“Juste avant de mourir”).

O metrô, a máquina de lavar roupa, a escada rolante e o telefone público foram desenvolvidos no final do século XIX e início do XX.¹⁶⁵

Uma segunda informação, mais específica, mostra que *Roberto Zucco* está associada à segunda metade do século em questão. São relevantes para esta afirmação dois momentos da cena X (“L’otage”): a discussão entre os espectadores do seqüestro e o diálogo sobre automóveis entre Zucco e a senhora, onde aparecem os nomes “Porsche” e “Mercedes 280 SE” (p. 57).

Com relação ao primeiro, segue o conteúdo do diálogo:

“Une femme – Ah, mon Dieu, les enfants en voient de belles, de nos jours.
Un homme – Nous aussi on en a vu de belles, quand on était gamins.
La femme – Parce que vous avez été menacé par un fou, vous aussi?
L’homme – Et la guerre, madame, vous avez oublié la guerre?
La femme – Ah bon? Parce que les Allemands posaient le pied sur votre tête et menaçaient votre mère?
L’homme – Pire que cela, madame, pire que cela.
Une femme – En tous les cas, vous voilà bien vivant, bien vieux et bien gras.” (p. 63)

Anais do evento II Jornada Latino-americana de estudos teatrais (experimentalismos e identidades). UDESC: no prelo.

¹⁶⁵ Informações acerca destas invenções disponíveis em: DUARTE, Marcelo. *O livro das invenções*. 12ª reimpressão. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

O trecho revela informações do passado do personagem “homme”: quando *gamin*, isto é, criança ou adolescente, durante uma suposta guerra, sofreu ameaça de inimigos alemães. Se novamente for considerada a França como o país onde se situa a ação da peça, a interpretação mais plausível é a de que a referência seja à Segunda Guerra Mundial (1939-1945), durante o período denominado *Occupation* (de invasão da França pelas tropas alemãs de Hitler). Se o homem é considerado velho (“bien vieux”) no presente da ação, supõe-se que tenham se passado algumas décadas desde a sua juventude até o momento da cena em questão – o que leva à segunda metade do século XX.

Acerca do segundo momento citado, o carro da marca Porsche foi lançado em 1948, já o Mercedes 280 SE passou a ser fabricado no final da década de sessenta, estendendo-se com grande sucesso aos anos setenta e oitenta.¹⁶⁶ Tais décadas passam a ser o período de referência temporal em que se passa a peça.

Estas indicações revelam que o dramaturgo situou o texto na sua própria contemporaneidade, o que é comum em suas peças (Koltès desejava escrever sobre o mundo em que vivia ou em que tinha vivido em seu passado). Foi desejo do autor também manter o contexto histórico do fato real que o inspirou, a trajetória de Roberto Succo, ocorrido durante a década de oitenta.

Duração

O tempo de encenação de *Roberto Zucco*, conforme informado anteriormente na apresentação da intriga e organização da ação, que tem como referência a montagem do diretor porto-alegrense Felipe Vieira, é de duas horas.

No que diz respeito ao tempo da ação da peça: não é possível estabelecer o número de dias transcorridos entre o início e o fim. Algumas cenas parecem obedecer a uma linearidade, uma seqüencialidade, enquanto percebem-se saltos temporais entre outras. Os quinze quadros podem preencher o tempo de dois, três ou quatro dias, bem como é verossímil que se passem semanas.

A duração do texto e da representação teatral cobre o período entre a primeira fuga de Zucco da penitenciária e a sua fuga final. No entanto, a ação principal da peça começa em um momento anterior ao texto propriamente dito: o assassinato do pai de Zucco e a conseqüente detenção do parricida. Tais fatos, narrados ao

¹⁶⁶Informações disponíveis em: <<http://www.porsche.com.br/sobre-a-porsche/historia>>; <<http://www2.uol.com.br/bestcars/ph/99.htm>>. Último acesso em 24 de março de 2009.

leitor/espectador pelos guardas na cena I, são parte integrante da linha temporal do enredo.

Segundo o “deuxième gardien”, Zucco foi preso horas antes do momento inicial da peça: “Je dirais même qu’on dirait Roberto Zucco, celui qui a été mis sous écrou cet après-midi pour le meurtre de son père” (p. 12). A informação da brevidade da prisão é confirmada por Roberto na cena II (“Meurtre de la mère”): “On ne me gardera jamais plus de quelques heures en prison” (p. 14).

Também anterior à ação da peça, está o tempo decorrido na vida de Zucco até o seu primeiro crime: segundo a sua mãe, na cena II, vinte e quatro anos. Sobre o período de infância e adolescência do protagonista não são fornecidas informações, sendo que este período não pertence à ação do enredo da peça.

Turnos e passagens de tempo

A maioria das cenas possui nos diálogos ou didascálias a referência ao turno em que ocorrem. Já com relação a passagens de tempo, não há informações. Na seqüência, serão analisados os elementos que estabelecem os turnos e algumas hipóteses de leitura e interpretação que indiquem o tempo decorrido entre uma cena e outra, mesmo que não precisamente.

As três primeiras cenas ocorrem no turno da noite. Na primeira, isto é informado através da descrição da didascália inicial que sublinha o cansaço dos guardas na ronda noturna: “À l’heure où les gardiens, à force de silence et fatigués de fixer l’obscurité, sont parfois victimes d’hallucinations” (p. 9).

Na cena II (“Meurtre de la mère”), o figurino que veste a mãe de Zucco, descrito na rubrica – “La mère de Zucco, en tenue de nuit [...]” (p. 13) – e o medo que ela sente de que os vizinhos acordem, conforme suas palavras, são os elementos que indicam o turno da noite – “[...] tu réveilleras les voisins” (p. 14).

Já na cena III (“Sous la table”), são as cobranças da irmã da garota pelo horário tardio que a caçula retornou a sua casa que remetem à noite: “[...] à une heure pareille dans la nuit [...]” (p. 18-19), “Quand donc ouvriras-tu la bouche pour m’expliquer pourquoi, alors que tu avais la permission de minuit, pourquoi es-tu rentrée si tard?” (p. 19-20).

A partir das informações fornecidas pelas didascálias e diálogos dessas três primeiras cenas, pode-se construir uma seqüencialidade de fatos: Zucco foge da cadeia, retorna a sua casa para buscar a farda estilo militar e assassina a mãe. A fuga da prisão e a volta à casa ocorrem na mesma noite, pois, segundo as palavras de Zucco para a mãe,

ele não permaneceu mais do que algumas horas na prisão: “On ne me gardera jamais plus de quelques heures en prison” (p. 14). O texto não traz nenhuma indicação explícita, mas o primeiro encontro com a garota (ação que não está presente no enredo da peça) e a ida até a casa dela poderiam ser fatos que ocorrem ainda na mesma noite, bem como poderiam ser em noites distintas.

A cena IV (“La mélancolie de l’inspecteur”) revela um novo indício. Ao descrever para a madame que Zucco assassinou um inspetor de polícia nas proximidades do hotel no bairro *Petit Chicago*, a prostituta utiliza as seguintes palavras: “Madame, vous avez abrité le démon dans votre maison. Ce garçon qui est arrivé récemment [...]” (p. 30). São retiradas deste trecho duas informações: Zucco estava hospedado no hotel e a estadia teve uma duração pequena (ela usa o termo *récemment*, em português, recentemente, que é vago e pode remeter a algumas horas ou alguns dias), porém suficiente para classificá-la como tal. Outro trecho do texto da prostituta pode indicar um tempo maior de permanência dele no local: “[...] et on en a beaucoup parlé, entre dames [...]” (p. 30).

Decorrem daí duas hipóteses: a primeira, e que parece mais válida, é a de que a hospedagem permeasse a seqüência das cenas I, II e III descrita anteriormente. Ou seja, Zucco teria ido para o hotel logo após a fuga ou o assassinato da mãe, em ação não presente no enredo da peça, e, quando do envolvimento com a garota, já estaria instalado no local, retornando para lá depois do encontro.

A segunda hipótese é a de que, somente após sair da casa da garota, hospedou-se no hotel, seguindo-se uma elipse de tempo até a morte do inspetor. Cabe ressaltar que essas são apenas hipóteses de leitura, sendo que uma ou outra não modifica o andamento da peça e não interfere diretamente na interpretação do texto.

Não há indicação de turno na cena IV (“La mélancolie de l’inspecteur”).

A quinta cena (“Le frangin”) ocorre quando o irmão reencontra a garota, podendo ou não ser uma seqüência da cena III (“Sous la table”), e, caso fosse, ocorreria à noite, porém não há nenhuma informação que confirme a hipótese e o turno.

Na cena VI (“Métro”), a didascália inicial apresenta uma ambientação noturna: “[...] une station de métro, après l’heure de fermeture [...]” (p. 34). O senhor que está sentado ao lado de Zucco aguarda o amanhecer: “Sans doute le petit matin, oui, sans doute est-ce cela que j’attends [...]” (p. 35), que chega ao final da cena pela indicação “Les lumières de la station se rallument [...]. Le premier métro passe” (p. 39).

O diálogo entre as irmãs na cena VII (“Deux sœurs”) mostra uma passagem de tempo. Quando a garota revela à irmã o desejo de reencontrar Zucco, esta responde:

“Impossible. Tu sais bien que ton frère a essayé pendant des jours et des nuits, pour te venger” (p. 41-42). A busca pela vingança teve uma duração de alguns dias e noites.

O turno da cena não é definido. A irmã menciona para a mãe que a garota dormirá na casa de uma amiga, o que poderia ser um indício da proximidade da noite: “Elle va chez son amie, pour y passer la nuit” (p. 44).

Na cena VIII (“Juste avant de mourir”), Zucco está novamente em ambientação noturna, “Un bar de nuit” (p. 45), encerrada, assim como na VI (“Métro”), pela didascália final “L’aube se lève” (p. 51) – passagem da madrugada para o amanhecer.

O título da cena também é referência de tempo, anunciando como breve uma morte, que, durante a cena, Zucco revela que será a sua: “Je vais mourir.” (p. 49). O fato ocorrerá na última cena da peça.

A cena IX (“Dalila”), bem como a XI (“Le deal”), que dão continuidade ao destino da garota, não explicitam turno. Na XI, ainda é possível estabelecer uma hipótese, através do diálogo entre o irmão e o proxeneta, referente à entrega da mercadoria (a garota), em que diferenciam dois tempos, “ce soir” e “tout de suite” (p. 74), anulando a possibilidade de que a noite seja o presente da ação.

“L’otage”, cena X, é a primeira cena diurna em que, confirmadamente, está presente o protagonista (lembrando que a cena IV não possui indicação de turno), segundo a rubrica inicial “Dans un jardin public, en plein jour” (p. 56). Interligada a ela está a cena XII (“La gare”), já que o criminoso parece seguir com a refém diretamente do parque para a estação de trem. E como a cena seguinte, XIII (“Ophélie”), indica o mesmo local, porém à noite, diferenciando dois turnos, deduz-se que a XII ocorra ainda durante o dia.

Depois que abandona a refém, Zucco retorna ao local do seu terceiro crime (o bairro *Petit Chicago*, onde matou o inspetor), na cena XIV (“L’arrestation”), que, provavelmente, se passa à noite (no caso podendo ser a primeira noite da garota entregue ao cafetão na cena XI). As cenas XIII e XIV poderiam ocorrer na mesma noite, se for considerado que Zucco sai da estação e vai para o bairro de prostituição, e a irmã vai para a estação.

A cena XV (“Zucco au soleil”) tem como característica central o horário da ação, “à midi” (p. 90). O sol atua aqui quase como um personagem da peça, do qual Zucco se aproxima em sua fuga. As referências ao astro estão presentes no título da cena e nas didascálias: “Le soleil monte, brillant, extraordinairement lumineux” (p. 94) e “Le soleil monte, devient aveuglant comme l’éclat d’une bombe atomique” (p. 95).

A informação acerca do tempo passado entre a detenção de Zucco na cena XIV (“L’arrestation”) e a fuga na seguinte, é fornecida por uma das vozes desta última, que pergunta: “Zucco, Zucco, dis-nous comment tu fais pour ne pas rester une heure en prison?” (p. 91). A expressão “rester une heure” não necessariamente significa que ele permaneceu preso exatamente por uma hora, sendo apenas uma alusão ao curto período do encarceramento.

Ainda que não seja possível estabelecer quantos dias se passam do início ao fim da peça e que nem todas as cenas explicitem o turno em que ocorrem, uma informação pode ser afirmada: a peça intercala cenas noturnas e diurnas, com predomínio das primeiras, mais alinhadas com a marginalidade do protagonista, um criminoso. É interessante salientar também que o momento final deste personagem noturno se dê em pleno horário do meio-dia, período em que o sol está em seu ponto máximo (cena XV, “Zucco au soleil”).

ESPAÇO

País

Da mesma forma que a época, a região geográfica de *Roberto Zucco* não é definida explicitamente pelo autor, podendo ser apreendida somente através de certos indícios textuais. Se Koltès optou por um tempo contemporâneo ao seu, parece ter feito o mesmo com a localização, levando a peça para o seu país natal.

Três momentos do texto conduzem a ação cênica para a França, mais especificamente para Paris. O primeiro deles é quando Zucco diz-se aluno de uma instituição parisiense, a Sorbonne: “Je suis inscrit à l’université. Sur les bancs de la Sorbonne, ma place est réservée [...]” (p. 37).

O segundo, quando o inspetor pergunta à garota se o criminoso é “Français? Étranger?” (p. 52). O questionamento estabelece duas possibilidades de origem para o sujeito em questão: francesa e estrangeira. Em uma situação que requer a identificação de outrem é comum estabelecer a diferenciação entre o que é semelhante/próximo e o que é estranho/distante. Logo, a lógica da linguagem do inspetor leva a crer que, caso francês, o suspeito seria seu compatriota.

No terceiro, a referência é mais direta. Na cena XII (“La gare”), Roberto Zucco diz para sua refém que deseja fugir para a cidade em que nasceu, Veneza. A resposta da senhora é: “J’ai toujours pensé que personne ne naissait à Venise, et que tout le monde y mourait. Les bébés doivent naître tout poussiéreux et couverts de toiles d’araignée. En tous les cas, la France vous a bien nettoyé. Je ne vois pas trace de poussière. La France

est un excellent détergent” (p. 78). Como o rapaz não mencionou anteriormente nenhuma temporada passada na França, afirmar que tal país teria efetuado uma limpeza nele significa localizar os personagens da cena geograficamente no presente da ação.

Localização das cenas

As indicações cênicas e/ou diálogos definem o local:

Cena I (“L’*évasion*”): parte externa de um presídio: “Le chemin de ronde d’une prison, au ras des toits. Les toits de la prison, jusqu’à leur sommet [...]” (p. 9). Um dos guardas define a prisão como moderna e repleta de grades, de onde seria impossível fugir: “Mais il n’y a pas d’*évasion* ici. C’est impossible. La prison est trop moderne. Même un tout petit prisonnier ne pourrait pas s’*évader*. Même un prisonnier petit comme un rat. S’il passait les grandes grilles, il y en a, après, de plus fines, comme des passoires, et plus fines ensuite, comme un tamis [...]” (p. 10-11).

O presídio – não necessariamente o mesmo da cena I – irá se repetir na cena XV (“Zucco au soleil”): “Le sommet des toits de la prison” (p. 90).

Cena II (“Meurtre de la mère”): casa da mãe de Zucco: “La mère de Zucco, [...] devant la porte fermée” (p. 13).

Cena III (“Sous la table”): ocorre, segundo a rubrica, na cozinha da casa da garota: “Dans la cuisine” (p. 18). O título da cena, “Sous la table”, faz referência ao espaço embaixo da mesa, local onde Zucco e a garota escondem-se dos familiares dela durante a cena, e uma hipótese de interpretação leva à possibilidade de que ocorra ali a relação sexual do casal.¹⁶⁷

Outras duas cenas ocorrerão na mesma cozinha: a V (“Le frangin”): “La cuisine [...]” – p. 32; e a VII (“Deux sœurs”): “Dans la cuisine [...]” – p. 39.

Cena IV (“La mélancolie de l’inspecteur”): hotel do bairro *Petit Chicago*, zona de prostituição: “La réception d’un hôtel de putes du Petit Chicago” (p. 28). O bairro repete-se em outras duas cenas, XI (“Le deal”) e XIV (“L’arrestation”), compreendendo dois espaços, o hotel (na IV e XI) e as ruas (na XIV).

Cena VI (“Métro”): o espaço da estação de metrô é indicado pelo título da cena, “Métro”, e pela didascália: “[...] sur le banc d’une station de métro [...]” (p. 34).

Cena VIII (“Juste avant de mourir”): exterior de um bar, onde há uma cabine telefônica: “Un bar de nuit. Une cabine téléphonique” (p. 45).

Cena IX (“Dalila”): delegacia de polícia, conforme didascália: “Un commissariat de police [...]” (p. 51).

Cena X (“L’otage”): parque público: “Dans un jardin public [...]” (p. 56).

Cena XII (“La gare”): estação de trem, explicitada pelo título, “La gare”, e pela rubrica: “Dans une station de chemin de fer” (p. 76).

A cena XIII (“Ophélie”) se passa, conforme didascália, no “même lieu” (p. 83) da XII.

Os presídios dos quais Zucco foge representam barreiras físicas (muros e grades) que ele ultrapassa rumo à liberdade.

A casa da mãe do protagonista, e, portanto, casa dele, onde deveria ser bem acolhido, se apresenta com a porta fechada. A mãe não o perdoa pelo assassinato do pai e impede sua entrada. A casa acaba por ser mais um obstáculo físico transposto por Zucco. Ao derrubar a porta, ele destrói o que lhe impedia de completar sua missão: buscar seu uniforme militar e matar a genitora. Metaforicamente, o ato de adentrar com violência na casa da mãe remete à violação da instituição familiar.

A casa da garota, centrada na cozinha, é local de vivência do núcleo familiar da peça, de seus conflitos, marcado pela opressão e pelas ameaças de violência. Este espaço, que deveria ser o de maior aconchego e tranquilidade, revela-se o mais temido e desprezado pelos que nele habitam.

O mesmo ocorre com a delegacia de polícia que, ao invés de proporcionar segurança, mostra-se hostil: ali a garota é interrogada de maneira ameaçadora por policiais na cena IX (“Dalila”).

A cozinha da casa da garota e a delegacia, que deveriam ser lugares tranquilos e seguros, não o são. Por sua vez, o *Petit Chicago* deveria ser uma zona de risco, por onde circularia a escória da sociedade. Pelo contrário, a realidade se mostra outra: o bairro é calmo e suas dependências acolhem aqueles que ali chegam em busca de consolo ou abrigo. O bairro é caracterizado pelo personagem “deuxième policier” da cena XIV (“L’arrestation”) como o mais tranquilo da cidade: “[...] le Petit Chicago est le quartier le plus tranquille de la ville” (p. 86); “Le Petit Chicago est devenu un jardin public où même les enfants pourraient jouer à la balle” (p. 88).

O metrô é definido pelo senhor que dialoga com Zucco na cena como um labirinto de escadas, corredores e luzes. É provável que os personagens estejam em espaço subterrâneo, pois a indicação de localização geográfica apresentada anteriormente pela menção à instituição Sorbonne remete a ação a Paris, onde a maior parte da linha metroviária é subterrânea. O senhor sente-se perdido ali, já Zucco, toma o espaço como um local seguro, como um refúgio, e auxilia o outro personagem a

¹⁶⁷ Conforme já comentado em “Intriga e organização da ação”.

encontrar a saída. O espaço é público, mas, devido ao horário da cena – a madrugada – está fechado, impedindo a saída dos que estão dentro dele. É preciso que amanheça para que volte a configurar-se como de acesso público. O metrô representa, metaforicamente, o mundo que cerca estes personagens.

O bar da cena VIII (“Juste avant de mourir”) permite ao protagonista encontrar os seus iguais, os marginais.

O parque é o mais público dos espaços da peça, por onde passam pessoas de todas as camadas da sociedade, é o palco do seqüestro da senhora, repleto de espectadores a comentar a ação. Torna-se deserto ao final da cena, quando o interesse pelo caso policial encerra-se.

A estação de trem é espaço de transição, de decisão do destino, de optar pela permanência ou pela partida. Zucco na cena XII (“La gare”) deve decidir para onde seguirá, e a senhora seqüestrada se permanecerá junto ao criminoso.

Há diferença na ambientação da estação de trem da cena XII para a XIII (“Ophélie”), ainda que seja o mesmo local: na XII está repleto de gente, de loucos e assassinos, segundo Zucco. Na XIII, à noite, a estação está vazia e chove (a água da chuva tanto é uma metáfora das lágrimas de desespero da irmã, como da lavagem que ela acredita que seja necessária para limpar a sujeira do mundo provocada pelos homens).

A listagem dos espaços possibilita verificar que o autor se permite localizar as cenas conforme a necessidade da intriga, passando rapidamente de um para outro. Não existem limitações na ambientação da ação dramática.

Koltès situa as cenas em espaços urbanos que se intercalam equilibradamente entre abertos, ou ao ar livre, e fechados, perfazendo um total de cinco abertos (telhado do presídio, estação de trem, exterior do bar, parque público e ruas do bairro *Petit Chicago*) e quatro fechados (casa da mãe de Zucco, cozinha da casa da garota, recepção do hotel de prostituição, metrô e delegacia).

Pode-se também pensar numa classificação entre espaços públicos (telhado do presídio, estação de trem, exterior do bar, parque público, ruas do bairro *Petit Chicago*, metrô e delegacia) e privados (casa da mãe de Zucco, cozinha da casa da garota e recepção do hotel de prostituição).

Em sua dissertação de mestrado, Luís Cláudio Machado ressalva que os espaços fechados e os privados são para os demais personagens, nunca para o protagonista, que consegue fugir dos presídios, arrombar a porta da casa da mãe e entrar na cozinha da família da garota. Machado o descreve como volátil: “Zucco/gota d’água,

inconsciente, invisível, com sonhos de transparência. Para ele, que parece ser da matéria de que são feitos os sonhos, não há obstáculos possíveis.”¹⁶⁸

Espaço de origem de Zucco

O sotaque estrangeiro que a garota percebe na fala de Zucco (p. 52) indica outra nacionalidade. Ele confirma isso na cena XII (“La gare”) ao dizer que nasceu em Veneza, Itália (p. 77-78). Não é possível saber se ele é sincero ao confessar a sua procedência.

Sobre Veneza, a senhora seqüestrada faz comentários irônicos, a partir do senso comum que se tem desta cidade, como muito antiga (fundada no século sexto), percorrida de ruelas estreitas que parecem datar da época medieval, repleta de igrejas, palácios e outros edifícios datados dos séculos XI a XVIII, em suma, uma cidade histórica, a cidade de um passado distante, uma autêntica cidade-museu, que, portanto, pode ser tida ou imaginada como arcaica, vetusta: “Tout le monde connaît Venise [...]. J’ai toujours pensé que personne ne naissait à Venise, et que tout le monde y mourait. Les bébés doivent naître tout poussiéreux et couverts de toiles d’araignée” (p. 77-78).

Ainda em tom de ironia, ela prossegue comentando que a França conseguiu limpar bem a poeira que Zucco teria por ser procedente de Veneza: “En tous les cas, la France vous a bien nettoyé. Je ne vois pas trace de poussière. La France est un excellent détergent” (p. 78).

Espaço preferido e espaço desejado por Zucco

Na cena II (“Meurtre de la mère”), Zucco define seu espaço preferido: “J’irai à la laverie automatique [...]. C’est l’endroit du monde que je préfère. C’est calme, c’est tranquille, et il y a des femmes” (p. 16). Percebe-se aí três aspectos valorizados por Zucco num espaço : a calma, a tranquilidade e a presença de mulheres. Poucos serão os momentos da peça em que ele estará em um espaço/situação que apresenta as duas primeiras características, ainda que se mostre sereno (ou tente aparentar serenidade) mesmo quando tudo ao seu redor converge para o revolto.

Quanto ao espaço desejado por Zucco, este é aquele que habita seu imaginário: a África. O continente é mencionado pelo protagonista em duas situações, bem como sua vontade de partir para lá: “Je connais des coins, en Afrique, des montagnes tellement

¹⁶⁸ MACHADO, Luís Cláudio. *Em busca de um anjo no meio desse bordel: estudo da dramaturgia de Bernard-Marie Koltès*. Dissertação de Mestrado. Orientação Prof. Dr. Eudinyr Fraga. São Paulo: USP, 2000. p. 49.

hautes qu'il y neige tout le temps. Personne ne sait qu'il neige en Afrique. Moi, c'est ce que je préfère au monde: la neige en Afrique qui tombe sur des lacs gelés" (p. 25); "Je veux aller en Afrique, sous la neige [...]" (p. 48).

A imagem que Zucco tem da África ideal não é aquela do lugar-comum que se tem desta região, que seria a de um local extremamente quente, para ele, é de um continente gelado, onde fugiria do calor da cidade do qual reclama na cena VIII ("Juste avant de mourir", p. 48). O continente africano e seus supostos lagos e montanhas geladas compõem o imaginário do personagem, que afirma conhecer estes locais, mas ainda que não os conheça realmente, sua fascinação o leva a uma intimidade com tais espaços. Cabe ressaltar aqui que Zucco torna-se um espelho do próprio Koltès, um apaixonado pela África.¹⁶⁹

3. PERSONAGENS

Roberto Zucco conta com um número de personagens superior a vinte, todos urbanos: na lista dos papéis fornecida antes do início de peças teatrais, como é praxe, dezenove estão designados individualmente, e o restante constitui um grupo assim descrito: “Hommes. Femmes. Putes. Macs. Voix de prisonniers et de gardiens” (p. 8).

Zucco é o protagonista, o único que possui nome próprio. Os demais são secundários e figurantes, denominados de acordo ou com características próprias ou com suas funções/cargos na peça (a garota, sua mãe, um velho senhor, o inspetor, entre outros).

A garota estaria numa classificação intermediária: ao mesmo tempo em que possui uma trajetória própria, importante ao ponto de estar intercalada à de Zucco, age em função deste em todos os momentos.

Bernard-Marie Koltès constrói o sistema de personagens da peça centralizado em Zucco. Exceto a garota, os demais são coadjuvantes orbitando no universo de Roberto, e sofrendo a influência da aproximação com ele, mesmo que indireta. Koltès ilustra desta forma uma massa amorfa e homogênea do coletivo, onde os indivíduos perdem a sua identidade e são relegados a mera função social. A ausência de nomes próprios sublinha ainda mais este aspecto.

Segue uma hipótese de divisão dos personagens em grupos hierárquicos:

Personagem principal e central	Roberto Zucco
Personagem principal	La gamine
Personagens secundários	Sa mère (família de Zucco) Sa sœur, son frère, son père e sa mère (família da garota) Le vieux monsieur La dame élégante, l'enfant
Personagens secundários passageiros	Le balèze Le mac impatient La pute affolée L'inspecteur mélancolique Un inspecteur Un commissaire Premier gardien Deuxième gardien Premier policier Deuxième policier
Figurantes	Hommes Femmes Putes Macs Voix de prisonniers et de gardiens

¹⁶⁹ Conforme já comentado no capítulo II, “Percurso de Bernard-Marie Koltès”.

Neste estudo, alguns personagens serão analisados individualmente e outros em grupos, verificando como se comportam estes grupos e ressaltando, quando houverem, as peculiaridades de seus indivíduos. No caso de Roberto Zucco, por ser protagonista e personagem central e sobre o qual há muitos pontos a serem levantados, o estudo está dividido em subpartes temáticas.

ROBERTO ZUCCO

É personagem principal e central, protagonista, epônimo da peça, assim como os heróis das tragédias clássicas (vide *Édipo Rei*, *Antígona*, *Hamlet* e *Rei Lear*). Zucco está presente em dez das quinze cenas (I, II, III, IV, VI, VIII, X, XII, XIV e XV) e é mencionado em outras três (VII, IX e XI).

Segue agora o estudo de Roberto, através de informações retiradas dos diálogos, didascálias e da própria trajetória dele na peça.

Características gerais

De acordo com sua mãe na cena II (“Meurtre de la mère”), ele tem 24 anos: “Pourquoi cet enfant, si sage pendant vingt-quatre ans, est-il devenu fou brusquement?” (p. 17).

Nesta cena, conforme a didascália, obtém-se ainda outra informação, a roupa usada por ele: uniforme militar (camisa cáqui e calça de combate): “Zucco se déshabille, enfile son treillis et sort” (p. 18), com a qual permanecerá até o momento de sua prisão na cena XIV (“L’arrestation”), em que o primeiro policial comenta: “Celui qui est habillé avec un treillis militaire” (p. 88).

Segundo a estudiosa Anne-Françoise Benhamou, Zucco veste uniforme por estar em plena guerra, e é na guerra que se faz homem, com a roupa militar ele prova sua masculinidade. Benhamou afirma ainda que é por isso que a mãe lhe nega o uniforme: pois não quer dar ao filho sua virilidade.¹⁷⁰

A sua nacionalidade não pode ser precisada, pois em nenhum momento é confirmada. Índícios do texto revelam que ele tem um pequeno sotaque estrangeiro: a garota levanta este aspecto na cena IX (“Dalila”). De fato, ele afirma na cena XII (“La gare”) ser italiano, de Veneza. Entretanto, esta pode ser uma mentira inventada por ele como o são algumas outras existentes ao longo da peça.

Quanto a sua ocupação, existem dois dados fornecidos por ele: agente secreto (em diálogo com a garota na cena III, “Sous la table”) e aluno do curso de lingüística da

Sorbonne (em diálogo com o senhor na cena VI, “Métro”). Acerca da primeira, não resta dúvida de sua inverdade. A vontade de ser agente secreto é justificada pelo próprio Zucco na cena III, quando enumera as características que acredita ter a profissão: é secreto (conforme será levantado posteriormente, ele busca a invisibilidade), realiza viagens, possui armas e é capaz de matar.

Sobre a segunda ocupação, não se pode dizer com certeza que seja falsa, visto que a hipótese não é descabida para o contexto do personagem, descrito como “sage” (p. 17) pela mãe.

É importante destacar que Zucco cita trechos de obras literárias na cena VIII (“Juste avant de mourir”), o que poderia indicar aproximação real com a área de estudo das letras:

“C’est ainsi que je fus créé comme un athlète.
Aujourd’hui ta colère énorme me complète.
O mer, et je suis grand sur mon socle divin
De toute ta grandeur rongé mes pieds en vain.
Nu, fort, le front plongé dans un gouffre de brume.
[...]
Enveloppé de bruit et de grêle et d’écume
Et de nuits et de vents qui se heurtent entre eux,
Je dresse mes deux bras vers l’éther ténébreux.” (p. 45)

“Morte villana, di pietà nemica,
di dolor madre antica,
giudicio incontestabile gravoso
di te blasmar la lingua s’affatica.” (p. 50)

O primeiro fragmento é de autoria de Victor Hugo, da obra *La Légende des siècles* (1877), parte X “Les Sept merveilles du monde”, trecho do poema VI “Le Colosse de Rhodes”.¹⁷¹ O Colosso de Rodes, uma das sete maravilhas do mundo antigo, era uma estátua imensa de bronze do deus Apolo (deus do sol para os gregos, também chamado de Hélios, pelos romanos) que protegia a ilha grega de Rodes, já que tinha cada um dos pés sobre uma das margens do canal do golfo que dava acesso ao porto local. Foi construída para comemorar uma vitória sobre o exército macedônio que visava conquistar a ilha. A estátua caiu para o fundo do mar durante um terremoto.¹⁷²

¹⁷⁰ BENHAMOU. “Territoires de l’œuvre”. In: *Théâtre aujourd’hui*, n° 5. Op. cit. p. 36.

¹⁷¹ Informações e original disponíveis em Gallica – Bibliothèque Nationale de France: <<http://www.voltaireintegral.com/gallica/Hugo.html#POÉSIE%20VII.%20LA%20LÉGENDE%20DES%20SIÈCLES>>. <<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-37478&I=357&M=imageseule>>.

Último acesso em 24 de março de 2009.

¹⁷² Informações sobre o Colosso de Rodes pesquisadas em

<http://br.geocities.com/mitologica_2000/7colosso.htm>,

<http://www.misteriosantigos.com/7_antigas.htm>. Último acesso em 24 de março de 2009.

Uma possível justificativa para a inserção de tal trecho de Hugo na peça é a ligação com o sol que Zucco irá demonstrar mais adiante na cena XV (“Zucco au soleil”). Outro caminho de leitura seria a comparação que Zucco faz de si, forte e invencível, com a estátua que tinha uma opulência, mas que não resistiu e acabou sucumbindo e caindo, já que em momento posterior da cena VIII ele demonstra consciência de sua morte próxima.

O segundo fragmento é de Dante Alighieri, trecho do poema “Morte villana”, da obra *La Vita nuova* (1295), parte VIII.¹⁷³ A citação da poesia de Dante aqui se refere à morte que Zucco sabe estar próxima, e com a qual ele dialoga, caracterizando-a como vilã, impiedosa e dolorida. Entretanto, neste trecho o protagonista alega fadiga, e suas ações na cena demonstram cansaço e desistência da vida, com provocações para ser agredido, sem reagir a isso, atos de autodestruição.

Caracterizações comportamentais

Na seqüência do estudo de Zucco, verifica-se que as caracterizações comportamentais de terceiros sobre ele variam dos adjetivos negativos aos positivos. Entre os negativos destacam-se: “bête furieuse”, “bête sauvage” (deuxième gardien, p. 12), “malade”, “cinglé”, “fou” (la mère, p. 14-15), “démon”, “diable” (la pute affolée, p. 30-31).

Os positivos ilustram a sua personalidade cativante e aparentemente comum, tanto da parte de terceiros: “gentil” (la mère, p. 16), “Ce garçon [...] qui n’ouvre pas la bouche [...], au regard si doux [...]” (la pute affolée, p. 30), “doux”, “gentil” (la gamine, p. 55), “Vous avez l’air timide [...]. Vous avez une bonne tête” (la dame, p. 56), como da parte do próprio protagonista: “Je suis doux et pacifique” (p. 57), “Je suis un garçon normal et raisonnable [...]. Je ne me suis jamais fait remarquer” (p. 36).

Isto ocorre porque Zucco vai de um extremo a outro de comportamento: do mais doce, sensível e discreto rapaz ao criminoso frio. Daquele que cita poesia, àquele que segue um caminho sem se deixar abater por quaisquer barreiras.

Zucco preocupa-se com sua imagem e demonstra não querer ser odiado. A mãe, na cena II (“Meurtre de la mère”), afirma que: “Même les chiens, dans ce quartier, te regarderont de travers” (p. 14). Comentário que parece incomodar o protagonista, já que

¹⁷³ “Morte vilã, da pidade inimiga/e da dor mãe antiga/juízo incontrastável e gravoso/[...]/e disso estou queixoso/de te exprobar a língua se fatiga.” ALIGHIERI, Dante. *Vida nova*. Tradução para a língua portuguesa de Paulo M. de Oliveira e Blásio Demetrio. 3ª ed. São Paulo, Atena, col. “Biblioteca clássica”, vol. XX, 1957. p. 23-24. Poema original em: ALIGHIERI, D. *La vita nuova*. 3ª ed. Firenze: G.C. Sonsoni, 1946.

na cena VIII (“Juste avant de mourir”) ele pergunta ao personagem “balèze”: “Est-il vrai que même les chiens me regarderont de travers?” (p. 50).

Aparência física

No que diz respeito a sua aparência física, são remarcáveis as referências que as mulheres fazem a sua beleza: “[...] ce beau garçon” (la pute affolée, p. 30), “Ta belle gueule [...]” (une pute, p. 46), “Vous êtes beau gosse” (la dame, p. 56). Roberto Zucco encanta as mulheres. Contraditoriamente ao que afirma: “avec les femmes, moi, c’est par pitié que je bande [...]” (p. 48), demonstra gostar de mulheres: “C’est [la laverie automatique] l’endroit du monde que je préfère. [...] il y a des femmes” (p. 16); “J’aime les femmes. J’aime trop les femmes. [...] Je les aime, je les aime, toutes. Il n’y a pas assez de femmes” (p. 76).

Quando a senhora da cena X (“L’otage”), insinua a possibilidade de que ele seja homossexual, Zucco reafirma sua preferência:

“La dame – Vous aimez les femmes? Vous êtes presque trop beau gosse pour aimer les femmes.

Zucco – J’aime bien les femmes, oui, beaucoup.

La dame – Vous devez aimer ces espèces de gamines de dix-huit ans.

Zucco – J’aime toutes les femmes.” (p. 56-57)

Só há uma exceção para este amor às mulheres: “[...] quand elles font la tête des femmes qui vont se mettre à pleurer” (p. 82). O que poderia ser um indício de sensibilidade aos sentimentos humanos e, mais especificamente, femininos.

A trajetória criminosa

Quanto à trajetória criminosa de Zucco, segue a lista dos quatro assassinatos cometidos por ele: do pai (em momento anterior à peça, apenas narrado ao leitor/espectador), da mãe (cena II, “Meurtre de la mère”), do inspetor de polícia (também apenas narrado, na cena IV, “La mélancolie de l’inspecteur”) e de um garoto (cena X, “L’otage”).

Em um excelente artigo intitulado “Da imagem à ação”, Luís Cláudio Machado apresenta uma proposta de interpretação bastante interessante para o percurso de Zucco. O estudioso propõe que o protagonista, além de ter que ultrapassar barreiras físicas

rumo à liberdade (grades, muros e portas), precisa vencer obstáculos, simbolizados nos assassinatos que comete.¹⁷⁴

O primeiro é o duplo parricídio: não bastou ter assassinado o pai em momento anterior à ação da peça, precisa retornar ao local do crime para completar o feito, matando a mãe, ou seja, Roberto Zucco rechaça sua ascendência ao eliminá-la. Para Luís Cláudio Machado, ao eliminar os pais, Zucco passa a não ter origem, sua existência está nos seus atos. Desta forma está liberto do elo familiar. Este é também um primeiro ato de autodestruição, visto que matar aqueles que lhe geraram é também matar um pouco de si.

O segundo passo está no rompimento com o elo social: o assassinato de um inspetor, representante da lei. Zucco define o seu destino, num segundo ato de autodestruição, afinal executar um policial é sentença de morte. Ao assassinar um inspetor de polícia, Zucco se encaminha para a morte, e isto é explicitado pela madame ao comentar o crime no final da cena IV (“La mélancolie de l’inspecteur”): “De toute façon, avec le meurtre d’un inspecteur, ce garçon, il est fichu” (p. 31).

O último assassinato é o de um garoto. Aqui é o único momento em que Zucco aparece nervoso, de acordo com a fala do garoto: “Mais pourquoi avez-vous peur de moi? [...] vous tremblez [...]” (p. 61). Este é o último elo a romper, consigo mesmo e, para tanto, escolhe matar um garoto, um filho como ele, tendo nesta figura um espelho de sua própria condição.

A princípio, estes seriam os três grandes obstáculos pelos quais o homem teria que passar para encontrar a liberdade. Perpassando desta maneira três núcleos – família, sociedade e o próprio eu – que constroem a imagem do ser humano perante si e perante os que o cercam. A análise de Machado convida assim a pensar que, na busca pela invisibilidade, Zucco não pode ter uma ascendência. Saber quem o gera é ter uma referência direta de existência. Pertencer a um núcleo social obedece à mesma lógica. Não existe para Zucco a liberdade plena enquanto estiver ligado a elos familiares e sociais. E o último e mais chocante homicídio, o de uma criança, reflete o total descaso com a própria imagem. Matar o garoto que a mãe tomava por idiota significa para Zucco a imagem que sua própria mãe poderia ter dele. O desaparecimento demonstrado pela mulher revela as estruturas precárias da instituição familiar.

Os quatro assassinatos de Zucco neste percurso têm um ponto em comum: são os mais condenáveis perante a justiça do meio em que se vive. Zucco parece escolher

¹⁷⁴ MACHADO, Luís Cláudio. “Da imagem à ação”. Artigo datado de 18/06/2007. Disponível em: <<http://www.opalco.com.br/foco.cfm?persona=materias&controle=1>>. Último acesso em 22/03/2009.

não apenas eles a serem rompidos, e sim, o choque, a fissura total à sociedade que considera assassina. Busca desta maneira seu próprio final libertador.

Cabe salientar que esta é apenas uma das possibilidades de leitura e que Bernard-Marie Koltès não esquematiza sua obra de acordo com estes ou outros preceitos. Diferentemente das obras anteriores, que eram muito mais centradas nos discursos dos personagens, o autor construiu uma peça movida por ações. Tais ações se sucedem de acordo com a imaginação criativa de Koltès e delimitá-las a possibilidades restritas de interpretação é reduzir sua riqueza cênica e literária.

Os crimes de Roberto Zucco não seguem uma lógica consciente, não existindo psicologismos ou explicações concretas para seus atos: o personagem simplesmente age, sua trajetória é construída na ação. Para o protagonista, não existem a dor ou o arrependimento. O ato de matar, no entender de Zucco, nada tem de amoral, visto que ele a descreve como “normal” (p. 92). Segundo suas próprias palavras (cena XIV, “L’arrestation”, p. 89), ele é um matador. A crueldade presente nos seus crimes paira como dúvida perante a inocência que ele alega ao dizer que não o fez “par méchanceté mais parce que je ne les ai pas vus [les autres animaux] et que j’ai posé le pied dessus” (p. 93). O questionamento que fica é: Zucco mata por maldade ou simplesmente por matar, para retirar de seu caminho quem julga atrapalhá-lo? Ou Zucco deseja apenas buscar a autodestruição com tais atitudes?

O que será verificado é que Zucco marcha conscientemente em direção à própria morte, sendo a atitude da autodestruição uma alternativa à busca da liberdade.

O desejo pela invisibilidade

Outro traço a ser analisado dentro do estudo do protagonista é o desejo dele pela invisibilidade. Mesmo a roupa que o personagem usa, uma farda estilo militar, remete à idéia de camuflagem, de invisibilidade buscada por ele.

“J’ai toujours pensé que la meilleure manière de vivre tranquille était d’être aussi transparent qu’une vitre, comme un caméléon sur la pierre, passer à travers les murs, n’avoir ni couleur ni odeur; que le regard des gens vous traverse et voit les gens derrière vous, comme si vous n’étiez pas là. C’est une rude tâche d’être transparent; c’est un métier; c’est un ancien, très ancien rêve d’être invisible [...]” (p. 36-37)

A transparência, da qual fala Zucco no trecho citado acima, lhe ofereceria a liberdade perante os outros e perante qualquer obstáculo. No final da peça, ele parece atingir o objetivo: sabe-se que ele caiu, mas a luz do sol impossibilita que ele seja visto, que se saiba qual o seu destino (“Le soleil monte, devient aveuglant comme l’éclat

d'une bombe atomique. On ne voit plus rien", p. 95). Imagina-se que tenha morrido, pois esta morte já havia sido anunciada por ele na cena VIII ("Juste avant de mourir").

Apesar deste desfecho, a missão da invisibilidade é perturbada em alguns momentos, nos quais a atenção de todos os presentes na cena volta-se para o criminoso. Na IV ("La mélancolie de l'inspecteur"), isso é descrito pela prostituta, ao contar à madame que o bairro tornara-se uma confusão após o assassinato do inspetor, que todos assistiram imóveis. Na VIII ("Juste avant de mourir"), quando Zucco provoca os homens no bar. Na cena X ("L'otage"), o seqüestro da senhora e a ameaça de morte ao garoto tornam-se um show público interativo, em que os espectadores podem opinar. E na XV ("Zucco au soleil"), através das vozes daqueles que assistem a fuga de Zucco.

O herói Roberto Zucco

As mesmas vozes que vibram ou criticam a fuga de Zucco, o tomam como herói. O protagonista é freqüentemente tomado pela crítica como herói, Koltès o via assim. Segue como tal característica aparece na peça e algumas hipóteses de interpretação da questão:

Na cena XV ("Zucco au soleil"), diálogos que não possuem uma procedência definida, imagina-se que sejam de prisioneiros, aclamam: "Tu es un héros, Zucco", p. 93. E o comparam a personagens míticos bíblicos: "C'est Goliath"; "C'est Samson" (p. 93).

Sansão, segundo a Bíblia, em "Juízes", capítulo 16, é um personagem cuja força sobre-humana fornecida por Deus estava nos cabelos. Seus inimigos, os filisteus, souberam que ele havia se apaixonado por uma mulher, Dalila, e a subornaram a descobrir de onde vinha aquela força inexplicável. Várias vezes questionado por ela, acabou por confessar o segredo. Dalila informou aos filisteus, que cortaram as sete tranças de Sansão, fazendo com que sua força se esvaísse.¹⁷⁵ Outra informação importante é que o nome Sansão, do hebraico *Shimshon*, tem como significado "homem do sol".¹⁷⁶ Posteriormente, serão feitas aproximações de Zucco com o sol.

Também tendo como fonte a Bíblia, no "Primeiro Livro de Samuel", capítulo 17, Golias foi um gigante que desafiou o exército de Israel a escolher qualquer um dos seus combatentes para uma luta. Aquele que vencesse poderia subjugar o povo do perdedor. Apresentou-se para o desafio o adolescente Davi, um protegido de Deus. Golias desprezou o oponente, pois este era jovem e pequeno. Com uma funda, Davi

¹⁷⁵ *Bíblia: mensagem de Deus*. Op. cit. p. 248-249.

lançou uma pedra no rosto do gigante. Quando este caiu, o rapaz tomou-lhe a espada e cortou-lhe a cabeça.¹⁷⁷

Zucco, mesmo com toda coragem e força, assim como os personagens míticos bíblicos aos quais é comparado, foi abatido pela ação da personagem aparentemente mais frágil da peça: a garota. Ao delatá-lo e revelar seu nome para a polícia, ela passa a ser a Dalila de Sansão e o Davi de Golias que, por um golpe pequeno, porém certo, foram capazes de interromper a trajetória daqueles que pareciam indestrutíveis.

O mito grego de Ícaro também pode ser aproximado do protagonista da peça. Ícaro era filho de Dédalo, artesão da ilha de Minos, na Grécia, criador do labirinto para o Minotauro. Após tal feito, viu-se em situação adversa e para sobreviver teve que abandonar sua ilha. Construiu asas de pena e, juntamente com seu filho Ícaro, voaram para conseguir a liberdade. Tomado pelo desejo e prazer do vôo, Ícaro decidiu voar ainda mais alto, porém, a cera que prendia as asas na estrutura acabou derretendo pelo calor do sol, provocando a queda e morte do mesmo. Zucco da mesma maneira, não se contenta em novamente fugir da prisão, sobe o mais alto que pode, em direção ao sol, e acaba por cair.

O autor Henrique Lins de Barros em artigo no qual comenta o mito de Ícaro, afirma que há uma íntima ligação entre a idéia de voar e a noção de liberdade. Além disso, ressalta que, tão comum quanto o sonho de voar é o pesadelo da queda, sendo impossível dissociá-los.¹⁷⁸ Zucco busca a liberdade através da fuga, mas a subida vertiginosa resulta numa queda já esperada. Ícaro fora avisado por seu pai do risco que corria, em contrapartida, Zucco é avisado pelos espectadores da evasão. Uma leitura ainda mais detalhada poderia sublinhar que Zucco também sai de um labirinto em momento anterior, já que a estação de metrô da cena VI (“Métro”) é comparada a um labirinto, com seus corredores e escadas.

Outro momento identifica Zucco com figuras heróicas: sua comunhão com o astro solar ao final da peça, já anunciada na cena VIII (“Juste avant de mourir”), quando ele compara-se ao Colosso de Rodas. A subida aos telhados e a aproximação com o sol na cena XV (“Zucco au soleil”) assemelha-se ao *deus ex machina*¹⁷⁹ que retira Medéia

¹⁷⁶ REY, Alan; ROBERT, Paul (Dir.). *Petit Robert 2: dictionnaire universel des noms propres*. Paris: S.E.P.R.E.T., 1974. p. 1644.

¹⁷⁷ *Bíblia: mensagem de Deus*. Op. cit. p. 274-276.

¹⁷⁸ BARROS, Henrique Lins de. “Alberto Santos Dumont: entre o sonho e o pesadelo, a realidade do vôo”. *Revista de (in) formação para agentes de leitura*. Ano 6, fascículo 19. p. 39. Disponível em: <<http://www.leiabrasil.org.br/pdf/Parte1BR.pdf#page=38>>. Último acesso em 07 de julho de 2009. As informações a respeito do mito de Ícaro também provêm deste artigo.

¹⁷⁹ “O *deus ex machina* (literalmente o deus que desce numa máquina) é uma noção dramaturgica que motiva o fim da peça pelo aparecimento de uma personagem inesperada”. PAVIS, Patrice. *Dicionário de*

de cena na tragédia grega de Eurípides: um carro de chamas flamejantes conduzido pelo seu avô, o deus do sol.

Ainda sobre a questão do herói, é importante a opinião que o protagonista tem a respeito deste título:

“Je ne suis pas un héros. Les héros sont des criminels. Il n’y a pas de héros dont les habits ne soient trempés de sang, et le sang est la seule chose au monde qui ne puisse pas passer inaperçue. C’est la chose la plus visible du monde. Quand tout sera détruit, qu’un brouillard de fin du monde recouvrira la terre, il restera toujours les habits trempés de sang des héros [...]” (p. 37)

A imagem que Zucco tem de si é diferente de sua imagem real. Mais uma vez em comportamento contraditório, Zucco, apesar de ser um matador, não deseja ter as mãos sujas de sangue, que, para ele, é a coisa mais visível do mundo. De fato, conforme foi observado anteriormente, ele se mantém despercebido em todos os momentos, exceto quando comete seus crimes.

Sua imagem heróica não segue o perfil que se pressupõe: ele não é dotado de atributos, poderes e valores sociais inabaláveis, não é admirado por feitos relevantes ao bem comum. Este perfil de comportamento perfeito não ilustraria o homem do final do século XX: faz-se necessário um novo modelo. Segundo Patrice Pavis, em seu *Dicionário de teatro*, “o anti-herói aparece como a única alternativa para a descrição das ações humanas [...]”¹⁸⁰ Roberto Zucco configura-se como um anti-herói contemporâneo, desprovido de qualquer moral. E, ainda assim, um personagem com o qual o público se identifica, ou, ao menos, pelo qual se compadece.

Conforme afirmado acima, Roberto não crê que tenha as mãos sujas de sangue, pelo contrário, vê naqueles que o cercam os verdadeiros criminosos, temendo as pessoas ao seu redor, denominado-as assassinas que, “au moindre signal dans leur tête, [...] se mettraient à se tuer entre eux [...]. Parce qu’ils sont tous prêts à tuer” (p. 79). Aqueles tomados por tipos comuns, inofensivos, para ele são os verdadeiros criminosos. O pensamento do personagem vai de encontro ao do autor que acreditava que os franceses médios – denominação utilizada por ele – é que eram os criminosos. Ele considerava os europeus em geral e os ocidentais verdadeiros monstros.¹⁸¹ Através da peça, pode-se

teatro. Tradução para língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 92.

¹⁸⁰ PAVIS. *Dicionário de teatro*. Op. cit. p. 194.

¹⁸¹ KOLTÈS, Bernard-Marie. “Entretien avec Klaus Gronau et Sabine Seifert”. In: Idem. *Une part de ma vie: entretiens 1983-1989*. Paris: Minuit, 1999. p. 139-140.

inferir que Koltès lança ao leitor/espectador a reflexão sobre quem são os culpados pela violência nos dias atuais.

As metáforas na caracterização de Roberto Zucco

A primeira das metáforas a ser analisada compara Zucco a um trem que sai dos trilhos ao cometer o primeiro crime: a morte do pai. É a mãe de Zucco que, na cena II (“Meurtre de la mère”), utiliza pela primeira vez a metáfora: “Comment as-tu quitté les rails, Roberto? [...] Un train qui a déraillé, on n’essaie pas de le remettre sur ses rails. On l’abandonne, on l’oublie” (p. 17-18). O filho, trem desgovernado que se movimenta rapidamente, depara-se com a brusca perda do caminho. A máquina que estragou não é possível consertar e, para a mãe, é preciso abandoná-la à própria sorte.

Contrário a ela, o filho tem outra imagem de si na cena VI (“Métro”): “Je suis comme un train qui traverse tranquillement une prairie et que rien ne pourrait faire dérailler [...]” (p. 38). Ele enxerga sua trajetória e, ao construí-la, conhece o seu destino. Nada pode freá-lo ou tirá-lo do rumo. Não existem barreiras intransponíveis para Roberto Zucco. O senhor que dialoga com ele nesta cena, que conheceu a experiência de sair dos trilhos ao ter que passar a madrugada em claro esperando o primeiro metrô, constata: “On peut toujours dérailler, jeune homme, oui, maintenant je sais que n’importe qui peut dérailler, n’importe quand [...]” (p. 38). Ele toma o jovem por um dos seus, um dos homens comuns, sujeitos às surpresas que o caminho dos trilhos pode trazer.

Pode-se considerar que todas as previsões possuem um fundo de verdade. As da mãe de Zucco e as do senhor do metrô, que acreditam que se pode sair dos trilhos: é o que acontece com o protagonista se for considerada sua trajetória criminosa como uma saída da rota de uma vida dita normal – que ele levava até cometer o primeiro assassinato. Porém, a previsão de Zucco, ao afirmar que ele é como um trem que não sai dos trilhos, não é incorreta. De fato, a força do personagem ao destruir todos aqueles que se opõem ao seu caminho, aos seus trilhos, impede que haja qualquer saída fora do rumo de suas ações. A única coisa que sai do controle de Zucco é a delação da garota, talvez somente aí que o caminho imaginado por ele perca sua rota.

A segunda imagem de referência é o hipopótamo¹⁸², com o qual Zucco se compara: “Je suis comme un hippopotame enfoncé dans la vase et qui se déplace très

¹⁸² *Encyclopédia universal ilustrada europeo-americana*. Tomo XXVII. Madrid: Espasa-Calpe, 1958. p. 1721-1722. ROBERTI, Fátima Valente. Disponível em: <<http://www.zoologico.sp.gov.br/mamiferos/hipopotamo.htm>>. Último acesso em 24 de março de 2009.

lentement et que rien ne pourrait détourner du chemin ni du rythme qu'il a décidé de prendre" (p. 38).

A identificação do personagem com tal mamífero explica-se primeiramente pelo tamanho e força que o bicho tem, características almejadas por Zucco. Em segundo lugar, estão os hábitos noturnos do animal, turno em que se passam sete das nove cenas do personagem. O terceiro aspecto é a aparente tranquilidade do hipopótamo dentro do ambiente em que se sente seguro, a água, mas quando vai para a terra arrasa tudo que estiver no seu caminho – Zucco é pacífico e doce, mas revela-se um monstro exterminador na execução de seus crimes. E, por último, os hipopótamos só podem ser encontrados em liberdade no continente africano – local para onde deseja partir Roberto.

O outro animal com o qual ele compara-se é o rinoceronte¹⁸³: “Je suis solitaire et fort, je suis un rhinocéros” (p. 92). Bastante parecidos com os hipopótamos, diferem-se destes apenas pelo fato de que são solitários, ao contrário dos anteriores que andam em bando. Esta diferença pode indicar o porquê da aproximação de Zucco com o animal: o protagonista é solitário durante quase toda sua trajetória (com exceção para os momentos em que se aproxima da garota e da senhora que sequestra) e mantém-se assim até sua fuga final.

O percurso de Roberto Zucco até a morte

Sobre a morte de Zucco na cena XV (“Zucco au soleil”), há uma preparação de tal ação no decorrer da peça. A cena da queda do protagonista ao realizar sua última fuga é construída em cenas anteriores. O primeiro momento em que isto ocorre é na cena II (“Meurtre de la mère”), quando a mãe diz que o filho é um trem que descarrilou e que não mais saída ou alternativa para ele, não há conserto, só resta abandoná-lo à própria sorte.

O segundo momento está na III (“Sous la table”), em fala proferida por Zucco: ele tem consciência de que se disser o nome dele à garota seu destino será a morte (“Si je te le disais, je mourrais”, p. 26), mas, com a insistência dela, acaba confessando sua identidade real.

O terceiro, na cena IV (“La mélancolie de l’inspecteur”), na qual a madame toma conhecimento que Zucco matou o inspetor de polícia e que, a partir daquele momento, está “fichu” (p. 31).

¹⁸³ *Enciclopédia universal ilustrada europeo-americana*. Tomo LI. Op. Cit. p. 636-641.

A questão do trem que descarrila remetendo à morte do personagem é retomada na cena VI (“Métro”), quando o senhor que dialoga com Zucco reafirma que um trem pode sair dos trilhos, ou seja, a mãe dele tinha razão e sua trajetória acabará como ela descreveu. O diretor teatral Lluís Pasqual, em entrevista a Jean-Claude Lallias, afirma que esta cena marca o movimento de aceleração de Roberto Zucco até a destruição, pois é ali que ele descobre que a morte o espera.¹⁸⁴

Zucco irá anunciar a sua morte novamente na cena VIII (“Juste avant de mourir”), ao dizer que não deseja morrer, mas que vai morrer – este é o mais enfático dos prenúncios de sua morte.

Na cena XV (“Zucco au soleil”) propriamente dita, os espectadores da fuga anunciam que Zucco irá cair e o advertem que ele irá “casser la gueule” (p. 95). Porém, Roberto não parece preocupado com seu destino e segue sobre os telhados. O que ele busca é a aproximação com o sol, pelo qual demonstra fascínio. Esta cena representa sua redenção. Após uma trajetória criminosa, Zucco busca sua liberdade última, que só pode, no caso dele, um bandido, ser encontrada na autodestruição, na morte.

Zucco não morre, cai, assim como o Colosso de Rodas, com o qual ele parece se comparar na cena VIII (“Juste avant de mourir”). Não é possível afirmar qual o seu destino, pois a indicação cênica informa que a luz sobe até o estado de cegar a platéia. Deduz-se que o protagonista tenha morrido pela trajetória que constrói até este momento e preparação desta ação, conforme demonstrado anteriormente.

Roberto Zucco e a Liturgia de Mitra

Por fim, as últimas considerações a serem feitas acerca do estudo do personagem Roberto Zucco, dizem respeito à citação referente à Liturgia de Mitra que ele faz na cena XV (“Zucco au soleil”): “Regardez ce qui sort du soleil. C’est le sexe du soleil; c’est de là que vient le vent [...]. C’est la source des vents [...]. Tournez votre visage vers l’orient et il s’y déplacera; et, si vous tournez votre visage vers l’occident, il vous suivra” (p. 94-95). A informação de que tal trecho pertence à liturgia citada é fornecida pelo próprio Koltès na epígrafe da peça – que, a princípio é de conhecimento apenas do leitor, ficando o espectador a mercê da escolha do diretor em incluir ou não o trecho anterior à peça:

“Après la seconde prière, tu verras le disque solaire se déployer et tu verras pendre de lui le phallus, l’origine du vent; et si tu tournes ton visage vers l’Orient, il s’y déplacera, et si tu tournes ton visage vers l’Occident, il te suivra. (Liturgie de Mithra,

¹⁸⁴ PASQUAL, Louis. “Un Hamlet du XXe siècle”. In: *Théâtre aujourd’hui*, n° 5. Op. cit. p. 148.

partie du Grand Papyrus Magique de Paris. Cité par Carl Jung lors de sa dernière interview à la B.B.C.)” (p. 7)

Na primeira parte da citação, que trata de um possível sexo do sol, que seria a origem do vento, Koltès altera as palavras, porém, mantém o sentido do texto. Já na segunda, o dramaturgo modifica muito pouco da estrutura original proferida por Jung.

Dos autores e críticos estudados, poucas são as referências à presença desta citação de Carl Jung na epígrafe e no texto de Zucco e, aqueles que o citam, fazem apenas comentários breves, sem dar grande importância a tais inserções. O olhar mais atento a este aspecto foi encontrado na dissertação de mestrado de Luís Cláudio Machado.¹⁸⁵

Do ponto de vista do estudo do protagonista, é preciso pensar em uma ligação com sua trajetória que justifique a menção à liturgia. Em linhas bem gerais, Mitra era uma divindade presente nos escritos sagrados indianos e persas, bastante antiga, deus da luz (e por isso tem sua imagem ligada à do sol), em luta constante contra o mal, representado pelas trevas. Segundo a tradição, nasceu no dia 25 de dezembro em uma gruta e os primeiros a adorá-lo foram alguns pastores; quando adulto, realizou muitos milagres, matou um touro sagrado para fertilizar a terra, de onde brotaram plantas e animais, renovando o mundo. Subiu aos céus e, junto aos imortais, estava sempre pronto a ajudar os homens que nele confiavam. Os fiéis do mitraísmo acreditavam que a vida na terra representava apenas um umbral de uma vida eterna e que haveria um dia em que Mitra chamaria a todos os mortos, encaminhando aqueles que fizeram o bem para um céu luminoso e aqueles que fizeram o mal para o reino das trevas. Tal culto chegou até o ocidente através das invasões do exército do Império Romano. Muitos soldados aderiram a tal crença, que, por sua semelhança com o cristianismo, acabou por preparar terreno para esta nova fé que depois viria a ser oficializada em Roma, proibindo os cultos pagãos. Não foi difícil convencer os adeptos do mitraísmo a se converterem ao cristianismo.¹⁸⁶

A ligação mais evidente com Zucco está na aproximação do personagem com o sol, buscando a luz do astro no fim de seu percurso. A equivalência está tanto no trecho da liturgia escolhido por Koltès, que tem como figura central o sol, quanto na tradição da divindade Mitra, como comentado, associada ao sol, já que os indianos o consideravam deus da luz.

¹⁸⁵ MACHADO. *Em busca de um anjo no meio desse bordel: estudo da dramaturgia de Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 123-126.

Luís Cláudio Machado propõe outras hipóteses de aproximação.¹⁸⁷ A primeira delas diz respeito ao percurso de Zucco, o qual Machado associa aos sete graus hierárquicos dos sacerdotes da religião de Mitra. A segunda, menos hipotética e mais direta, estabelece um ponto de ligação entre *Roberto Zucco* e o mitraísmo:

“Particularmente no século III, os indivíduos não se reconheciam mais na enorme massa de um mundo cosmopolita onde a qualidade de cidadão tinha perdido toda significação [...]. Eles buscavam nas liturgias mitraicas este laço tônico e esta dignidade funcional que a partir de então faltava à coletividade romana em crise [...]. A religião de Mithra dava a seus adeptos uma explicação do homem e do universo, de sua história, de sua razão de viver e de participar da vida divina [...]. Fundando sua devoção numa espécie de racionalidade cósmica e vitalista, o mitriacismo satisfazia assim uma exigência profunda e permanente do coração humano. Zucco parece experimentar as angústias e inquietações dos homens do fim do Império Romano. Ele não se reconhece como cidadão nas grandes metrópoles do final do século XX [...]. Podemos entender que, ao eleger o Sol como deus, e acreditar que ele seja a origem dos ventos, fonte da vida, tal crença represente para Zucco algo que dê um sentido a sua vida ou uma explicação à sua morte.”¹⁸⁸

A comparação das angústias do homem do Império Romano e do homem contemporâneo, mais especificamente do criminoso Zucco (que demonstra tal sentimento na cena XII, “La gare”), é um bom ponto de aproximação entre o mitraísmo e a peça, porém, mais uma vez deve-se salientar que são apenas hipóteses de leitura, não confirmadas pelo dramaturgo.

LA GAMINE (A GAROTA)

A garota está presente em seis das quinze cenas da peça (e é tema central de outra, a XIII, “Ophélie”). Entre as cenas III (“Sous la table”) e a XIV (“L’arrestation”) – cenas nas quais ela encontra-se com Zucco – estão intercaladas as cenas referentes a ela e ao protagonista onde eles são personagens centrais: uma para cada um, mostrando alternadamente os destinos dos dois.

No que se refere ao aspecto físico da garota, há informações na cena XI (“Le deal”). Ela declara-se “laide, grosse” (p. 72), com “un double menton, deux ventres, des

¹⁸⁶ As informações sobre Mitra, mitraísmo e liturgia de mitra foram pesquisadas em: LORENZATTO, Antônio. “A religiosidade dos vênetsos”. In: SULIANI, Antônio (org.). *Etnias & carisma: poliantéia em homenagem a Rovílio Costa*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. p. 130.

¹⁸⁷ Tais hipóteses serão apresentadas brevemente aqui, podendo ser pesquisadas na íntegra na dissertação de mestrado do autor.

seins comme des ballons de football” (p. 70). Em resposta, a dona do prostíbulo afirma que ela é “jolie, [...] ronde, [...] potelé” (p. 70), palavras que, traduzidas, a caracterizariam como bonita, roliça e rechonchuda.

Como hipótese de leitura e interpretação da peça, pode-se dividir a vida da garota em duas partes: antes e depois do encontro com Zucco. Na primeira, anterior ao texto propriamente dito, ela foi preservada como um enfeite que os familiares deveriam proteger. O primeiro indício de consciência desta sua condição sócio-familiar é revelado ao leitor/espectador quando ela demonstra lucidez em afirmar que perdeu sua identidade, relegada a mero bibelô: “Moi, je n’ai plus de nom. On m’appelle tout le temps de noms de petites bêtes, poussin, pinson, moineau, alouette, étourneau, colombe, rossignol. Je préférerais que l’on m’appelle rat, serpent à sonnettes ou porcelet [...]” (p. 24).

Entre todos os personagens da peça sem nome próprio, ela é a única que parece revoltada com essa condição. E, mesmo que aceitasse ser chamada por nomes de bichos, preferiria aqueles que remetem à sujeira (rato e porca) ou são peçonhentos (cascavel), opondo-se à imagem de delicadeza, pureza e limpeza que a família lhe impõe.

A etapa de inocência chega ao fim com a perda da virgindade. O ato sexual representa a passagem de menina à mulher e, também, de um estado de inércia e submissão para a tentativa de independência, bem marcado no diálogo que ela tem com a irmã mais velha na cena VII (“Deux sœurs”), em que declara: “Moi, je suis vieille, je suis violée, je suis perdue, je prends mes décisions toute seule” (p. 40). Porém, sua trajetória rumo à independência é barrada pela prostituição, quando se descobre mais uma vez subjugada por alguém, no caso, o cafetão e a patroa do hotel.

Assim como Zucco, ela percorre um caminho de libertação, rompendo primeiramente o elo familiar e saindo de casa e, depois, o elo social, tornando-se prostituta, profissão marginal e indigna perante o seu meio. Ao contrário do protagonista, que tem na morte a liberdade última buscada por ele, a dela é apenas aparente: livre da opressão dos irmãos, agora está entregue a novas tiranias, refém da violência de policiais (IX, “Dalila”) e de um proxeneta (XI, “Le deal”).

O estudioso Luís Cláudio Machado afirma que ela também acaba por buscar a transparência ao perder a virgindade. Para fugir da vigilância atenta e neurótica dos irmãos, ela se livra do objeto que eles tanto protegiam, envolvendo-se com Zucco. Passa

¹⁸⁸ MACHADO. *Em busca de um anjo no meio desse bordel: estudo da dramaturgia de Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 125.

então a ser invisível para a família, conforme declara o irmão na cena V (“Le frangin”).¹⁸⁹

Quanto à aproximação de Zucco e da garota, são possíveis pelo menos duas leituras. Uma delas é a de que o encontro tenha se efetivado a partir de um ato de violência: o estupro. Outra, é a de que a perda da virgindade ocorra no momento em que eles estão embaixo da mesa na cena III (“Sous la table”).

O relacionamento destes dois personagens, ainda que breve, baseia-se na cumplicidade. Não apenas ela está marcada por ter dado sua maior preciosidade ao criminoso, este também, segundo ela, ficará “marqué [...] comme par une cicatrice après une bagarre” (p. 28). Em troca da virgindade da garota, ele lhe oferece a revelação do seu nome. Seus destinos serão traçados a partir desta troca.

Por último, o estudo de três imagens literárias presentes no texto, ligadas a esta personagem, caracterizando-a através de comparações, aproximações e metáforas:

A primeira é Dalila, mulher que traiu Sansão na mitologia bíblica (conforme análise de Roberto Zucco). O nome Dalila dá título à cena IX, justamente aquela em que a garota delata Zucco à polícia, atitude traidora que resultará na prisão dele. Ela declara estar se apresentando para depor aconselhada pelo irmão. Sua ingenuidade e desejo de saber o paradeiro do criminoso, somados às ameaças dos policiais, levam-na a revelar o nome de Roberto Zucco. Se a força de Sansão estava nos cabelos, a de Zucco encontra-se na clandestinidade, transparência, e quando seu nome é descoberto, ele torna-se passível de punição.

Ofélia é a segunda referência, e também um título de cena (cena XIII, “Ophélie”). Ofélia é personagem da peça *Hamlet* (1600-1602), de Shakespeare. No clássico elisabetano ela é a jovem amada pelo protagonista, relacionamento que não se consolida porque Hamlet precisa cumprir seu plano de vingança contra o tio Claudius, assassino do seu pai. Além do que, o jovem príncipe acaba por matar o pai dela, levando-a à loucura e, conseqüentemente, ao suicídio.

Assim como a garota, Ofélia também é vigiada e submissa: o irmão Laertes e o pai Apolônio defendem sua castidade e a necessidade de não ceder aos apelos lascivos do príncipe. Além disto, é manipulada pelos que a rodeiam, sendo usada para investigar a loucura de Hamlet, o que se pode remeter ao ocorrido com a garota (a investigação de Roberto Zucco toma rumo depois da delação feita por ela).

¹⁸⁹ MACHADO. *Em busca de um anjo no meio desse bordel: estudo da dramaturgia de Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 59.

A referência a este arquétipo literário aparece numa cena em que a garota não está presente, porém é tema do discurso. Trata-se de um monólogo proferido por sua irmã mais velha na estação de trem. O texto está centrado na questão da pureza da menina *versus* a sujeira dos homens. Ao procurar desesperadamente pela caçula, a irmã busca o último resquício de pureza que havia em seu universo. A prostituição, morte social, encerra com a esperança da limpeza, agora a menina está entregue à devassidão do mundo dos machos.

No texto de Shakespeare, Ofélia é também o único personagem não corrompido pelo seu meio. Em Elsinor, local onde se passa a ação da peça, todos têm ou desejam ter as mãos sujas de sangue, exceto ela. Com a sua morte/suicídio se finda a ternura e a inocência, resta o crime.

As duas moças têm trajetórias paralelas: a submissão familiar, a paixão pelo protagonista, a tentativa de libertação (no caso de Ofélia, a loucura; no caso da menina, o abandono do lar) e o suicídio (o afogamento para Ofélia; a prostituição para a garota). Apesar da proteção excessiva dos familiares das duas, elas partem rumo ao seu destino.

A presença do elemento água na cena XIII (“Ophélie”), representada pela chuva que cai (“On entend la pluie tomber”, p. 83), também é recorrente em *Hamlet*. Se Ofélia entrega seu corpo ao rio, última tentativa de libertação e limpeza, a irmã deseja “qu’il pleuve, qu’il pleuve encore, que la pluie lave un peu [sa] petite tourterelle sur le fumier où elle se trouve” (p. 84-85).

A terceira imagem literária ligada à garota é a de Judas. Segundo o Novo Testamento Bíblico, Judas, um dos doze apóstolos de Jesus, é o responsável pela prisão dele. A Bíblia narra que Judas traiu Cristo ao entregá-lo aos romanos. A senha para que os guardas reconhecessem o foragido seria um beijo dado nele pelo apóstolo. A atitude aparentemente carinhosa escondia a futura prisão e condenação de Jesus.¹⁹⁰

Na cena XIV (“L’arrestation”), Zucco é reconhecido, e, conseqüentemente, preso pelos policiais após o beijo da garota. O gesto não havia sido combinado anteriormente, ao contrário do caso de Judas, mas a situação é exatamente a mesma: o beijo como símbolo da delação, da traição. Zucco se porta exatamente como Cristo, não reage e entrega-se aos guardas.

FAMÍLIA DE ROBERTO ZUCCO

A informação que se tem na peça é a de que o núcleo familiar de Roberto Zucco é composto por três personagens: o protagonista, sua mãe e seu pai. Não existem traços

que mostrem qual o comportamento/relação entre os membros desta família anteriormente à peça. Quando do início do texto, o espectador/leitor já encontra o núcleo desfeito, sem um componente, o pai, morto pelo próprio filho.

As poucas características da família são retiradas da cena II (“Meurtre de la mère”), em que a mãe de Zucco leva ao entendimento que tudo corria bem até o momento em o filho resolveu assassinar o pai. Segundo ela, Roberto sempre fora doce com ela. Todavia, em uma de suas falas, ela afirma que as mãos de Zucco serviam para apertar o pescoço de seu marido (p. 17). Fica a dúvida se ele era agressivo com o próprio pai ou se ela refere-se ao momento em que ele o executa.

Como o pai não está presente e sobre ele fala-se muito pouco, será analisado apenas o personagem da mãe.

Sa mère (Sua mãe)

A mãe de Roberto Zucco está presente na cena II (“Meurtre de la mère”). Ela representa o último laço familiar do jovem a ser eliminado. Veste “tenue de nuit” (p. 13).

Durante toda a cena em questão ela procura entender “Pourquoi cet enfant, [...], est-il devenu fou brusquement?” (p. 17), ou seja, por que o filho inteligente, cujas formas do corpo ela reconhece, decidiu repentinamente sair dos trilhos. Somada a isso está a tentativa de esquecer o próprio filho, “Je t’oublie, Roberto, je t’ai oublié” (p. 18). No entanto, ela teme que a doçura de Roberto a impeça de esquecê-lo: “Je ne veux pas oublier que tu as tué ton père, et ta douceur me ferait tout oublier, Roberto” (p. 16).

Seu ódio se mistura ao medo dele e ao medo de perdê-lo: “Ne crie pas, Roberto, ne crie pas, tu me fais peur; ne crie pas, tu vas réveiller les voisins” (p. 15). Ela ameaça gritar por socorro, mas contradiz-se ao pedir que este mantenha o silêncio para evitar acordar a vizinhança, o que resultaria no linchamento do rapaz.

A recusa em entregar ao filho o uniforme que está sujo e amassado, pedindo a ele que aguarde enquanto ela lavaria, secaria e passaria a roupa, é um comportamento próprio à figura materna: “Je ne peux pas te le donner, c’est impossible: il est sale, il est dégueulasse, tu ne peux pas le porter comme cela. Laisse-moi le temps de le laver, de le faire sécher, de le repasser” (p. 15).

Porém, conforme informado no estudo do personagem Roberto Zucco, alguns críticos, como Anne-Françoise Benhamou, vêem neste ato mais do que uma atitude

¹⁹⁰ “Mateus 26, 47-50”. “Marcos 14, 43-52”. “Lucas 22, 47-53”. In: *Bíblia: mensagem de Deus*. Op. cit.

maternal: acreditam que, na verdade, é uma tentativa de sufocar a virilidade do filho, que só é homem quando veste seu uniforme e parte para o combate.¹⁹¹

FAMÍLIA DA GAROTA

O outro núcleo familiar da peça é composto por cinco personagens: a garota (no centro), sua irmã, seu irmão, seu pai e sua mãe.

As relações entre eles são firmadas através da violência e/ou da opressão. Na cena III (“Sous la table”), isto aparece em relação aos irmãos: a irmã mais velha interroga a garota de forma enfática e sublinha o castigo físico que a caçula sofrerá quando o seu irmão chegar: “Ton frère est en train de parcourir la ville avec la voiture et je peux te dire que, quand il te retrouvera, tu en auras plein les fesses [...]” (p. 19).

Na V (“Le frangin”), é o irmão quem tenta subjugar a irmã mais nova, deixando-a “terrorisée” (p. 32), seguem-se a esta cena os fatos de levá-la à delegacia para dar informações sobre Zucco (cena IX, “Dalila”) e de vendê-la a um proxeneta (cena XI, “le deal”). No caso dos pais, a violência aparece na cena VII (“Deux sœurs”), em afirmação do pai: “Je vais la battre [la mère] comme je le faisais jadis [...]. Je vous battrai cinq fois chacune [la gamine et sa sœur] si je ne les retrouve pas [cinq bouteilles de bière]” (p. 42-43).

A violência física não está indicada em nenhuma didascália da peça. A hostilidade no ambiente da casa desta família, centralizada na cozinha, não precisa ser representada com agressões entre os personagens. A violência é psicológica e cria uma atmosfera que pesa sobre eles e que os leva ao desespero em alguns casos, como na cena III (“Sous la table”), quando a irmã mais velha pede ao irmão que se mantenha calmo e não grite, pois, do contrário, a histeria dele faria com que ela se matasse.

Outra característica importante dentro deste núcleo é a questão da virgindade antes do casamento. A defesa da castidade da garota está presente nos discursos dos irmãos-tutores. A moral, os bons costumes e o desejo de ascensão social através do bom casamento, valores de uma imagem estereotipada de família tradicional estão representados neste símbolo de pureza. Conforme a irmã, não compete à jovem decidir o que lhe convém – cabe a devoção e a obediência: “L’essentiel est que tu ne te fasses pas voler ce qui ne doit pas t’être volé avant l’heure. Mais je sais que tu attendras ton heure, que nous choisirons, tous ensemble – ta mère, ton père, ton frère, moi-même, et toi aussi d’ailleurs – à qui tu le donneras” (p. 20-21).

¹⁹¹ BENHAMOU. “Territoires de l’œuvre”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 36.

O envolvimento da garota com Roberto Zucco quebra este valor, acaba com o investimento que a família vinha fazendo na garota, na esperança de um casamento que os levasse a uma melhor condição econômica, todos estão perdidos, tanto segundo a irmã: “Tu es perdue, et nous tous, perdus avec toi” (p. 21); como nas palavras do irmão, que é ainda mais enfático:

“De toute façon, maintenant, le mariage, c’est fichu. Ça valait le coup de te surveiller pour le mariage, ça valait le coup que tu baisses les yeux timidement jusqu’au jour du mariage, mais maintenant le mariage est fichu, alors tout le reste est fichu aussi. En un seul coup, comme cela, tout est fichu: le mariage, la famille, ton père, ta mère, ta frangine; et moi je m’en fous.” (p. 33)

Não há retorno depois da situação estabelecida, a perda da virgindade e os valores que a castidade carregava consigo não podem ser recuperados. A irmã demonstra isso com uma ação cênica específica: “Elle prend un objet et le fait tomber sur le sol” (p. 22). Depois afirma que os pedaços não podem ser colados, assim como os valores não podem ser retomados.

Sa sœur (Sua irmã)

A irmã mais velha está presente em três cenas (III, VII e XIII), sendo a última delas um solilóquio. Ela exerce o papel de tutora da garota.

Durante toda a peça, a irmã tenta manter a serenidade, agindo como o personagem mais forte deste núcleo, característica mencionada pelo irmão: “Tu es plus forte que moi. Je ne supporte pas les malheurs” (p. 23). As pequenas fagulhas de desespero que aparecem em alguns momentos culminam com a cena XIII (“Ophélie”), quando ela sucumbe à dor da fuga da irmã. A caçula é a razão de sua existência: “Sans toi, ma vie ne vaudra plus rien, plus rien n’aura de sens” (p. 42); “Et moi je vais mourir si tu m’abandonnes” (p. 44).

Apesar da raiva que sente pelo comportamento da irmã, ela a defende em dois momentos, impedindo que apanhe do irmão na cena III (“Sous la table”) e encobrindo a sua fuga de casa perante a mãe na cena VII (“Deux sœurs”):

“La sœur – Cache-toi vite sous la table. Je crois bien que voilà ton frère qui rentre.
La gamine disparaît sous la table [...]. Entre le frère, dans un grand fracas. La sœur se précipite sur lui [...].
Le frère – Où est-elle? Où est-elle?
La sœur – Elle est chez une amie. Elle dort chez une amie, dans le lit de son amie, au chaud, en sécurité, rien ne peut lui arriver, rien.” (p. 21-22)

“La gamine, avec un sac [...].
La mère – Qu’est-ce que c’est que ce sac?
La sœur – Elle va chez son amie, pour y passer la nuit.” (p. 43-44)

A garota a descreve como uma solteirona, “vieille fille, qui ne connaît rien à rien” (p. 40), que nunca foi amada e que permaneceu “toute seule toute [sa] vie” (p. 41) e finaliza sublinhando a infelicidade dela: “Si, je sais que tu as été très malheureuse. Je t’ai souvent surprise en train de pleurer derrière le rideau” (p. 41). Ela, evidentemente, nega, dizendo que chora sem motivos, em horários regulares, antecipadamente, para não ter mais que chorar no futuro (p. 41), declaração absurda.

Na cena XIII (“Ophélie”), solitária e desesperada, assim como a Ofélia de *Hamlet*, ela revela seu lado humano, sem a máscara que usava para garantir seu espaço dentro da família e da sociedade. Aqui aparece também um lado incestuoso e homossexual, na sua enfática raiva dos homens: “Le mâle est l’animal le plus répugnant parmi les animaux répugnants que la terre porte. Il y a une odeur chez le mâle qui me dégoûte [...]” (p. 83). Ela já havia expressado esta aversão em momento anterior, mas não de forma tão violenta: “[...] les garçons sont des imbéciles [...]. Ils sont fabriqués avec de l’imbécillité” (p. 20).

Os cuidados para com a irmã estão representados no ato de limpar, de ter mantido sua brancura impecável, que ela chama de “blancheur”, isto é, distante dos homens, virgem: “Je l’ai protégée et gardée dans une cage toujours propre pour qu’elle ne souille pas sa blancheur immaculée au contact de la saleté de ce monde [...]” (p. 84).

O destino dela na peça parece ser a fuga, pois ela encontra-se em uma estação de trem na última cena em que aparece, a XIII (“Ophélie”), a leitura mais coerente é a de que estaria partindo em busca da irmã caçula.

Son frère (Seu irmão)

O irmão aparece em quatro cenas da peça (III, V, IX e XI). Na V, apesar da presença da menina, é um solilóquio, já que apenas ele fala, ela permanece muda, e o título desta cena refere-se a ele: “Le frangin”.

Antes mesmo de o irmão estar em cena, já se tem uma notícia a seu respeito fornecida pela irmã mais velha em diálogo com a garota: “Ton frère est en train de parcourir la ville avec la voiture et je peux te dire que, quand il te retrouvera, tu en auras plein les fesses [...]” (p. 19). Daí, retira-se sua primeira característica: a agressividade.

Apesar disso, ele se mostra fraco quando pede ajuda à irmã para superar o sofrimento da perdição da menina: “Aide-moi, ma sœur, aide-moi [...]. Je ne supporte pas les malheurs” (p. 23).

A partir do momento em que a caçula lhe escapa e entrega-se a outro homem, ele passa a não vê-la como irmã, e sim, como fêmea. Perante esta nova condição, ela não merece sua atenção: “Maintenant tu es une femelle [...]. Tu es une femelle et tout le monde s’en fout” (p. 33-34).

Para ele é indiferente o destino que ela terá, chegando mesmo a incitá-la a tornar-se prostituta: “[...] va traîner dans le Petit Chicago avec les putes, fais-toi pute [...]” (p. 33). Este conselho aproxima mais uma vez a garota do personagem shakesperiano Ofélia, quando em *Hamlet* (ato III, cena 1), o protagonista a manda para “a nunnery”, que, em geral, é traduzido por convento, mas, na gíria elisabetana, significava bordel.

É o irmão quem levará a garota para esta profissão ao vendê-la a um proxeneta na cena XI (“Le deal”), negociando-a como um produto e comparando-a a um quadro de Picasso, algo que, de tão especial, não tem valor estabelecido. Feita a transação, chora e lamenta, colocando na menina a culpa pela situação. Sua tentativa de omissão frente a situação de prostituição da irmã é condenada até mesmo pela dona do prostíbulo: “Tu es une belle ordure” (p. 75).

Existe dentro do núcleo familiar da garota a intenção de uma relação incestuosa, mencionada em texto da irmã à garota: “Ton frère te protégera, mon petit martinet; il t’aimera plus que personne ne t’a aimée, parce qu’il t’a toujours aimée comme il n’a aimé personne. Il sera à lui seul tous les hommes dont tu auras besoin” (p. 41). O irmão sinaliza para isto quando insinua que, quando prostituta, a menina poderá ser sua companheira de bar (cena V, “Le frangin”, p. 33).

O jovem deseja vingar-se de Roberto Zucco. Esta informação é passada ao leitor/espectador pela irmã mais velha quando ela declara que o irmão procurou pelo criminoso durante dias com este objetivo (cena VII, “Deux sœurs”, p. 41-42). Não obtendo êxito, leva a caçula a depor. Ela não diz que tenha ido obrigada, porém esta é uma leitura possível, visto que seria interesse dele que o criminoso fosse detido.

Son père/sa mère (Seu pai/sua mãe)

Os pais aparecem nas cenas III (“Sous la table”) e VII (“Deux sœurs”). Sua presença na peça é apenas passageira, não chegando a influenciar no andamento da ação.

Em sua fala inicial da cena III, a irmã declara que os pais haviam se preocupado com o desaparecimento da garota. No entanto, eles parecem estar alienados àquela situação, pois entram e saem de cena sem em nenhum momento comentar/demonstrar felicidade ou alívio pelo retorno da filha.

O pai tem três aparições na cena III. Nas duas primeiras não fala nada, apenas atravessa a cena de pijama, tranqüilamente. Na terceira aparição, em um breve momento de lucidez, percebe que a filha mais velha está chorando, porém, não reage a isso, prefere acreditar quando ela lhe diz que está cantando.

Já na cena VII, seu comportamento é diferente, a didascália o descreve como “furieux” (p. 42). Seu lado violento é evidente em suas palavras: “Je vais la battre [la mère] comme je le faisais jadis [...]. Je vous battraï cinq fois chacune [la gamine et sa sœur] si je ne les retrouve pas [cinq bouteilles de bière]” (p. 42-43).

Aparece também a dependência que o pai tem da bebida. O consumo excessivo de álcool já havia sido sugerido pela irmã na cena III: “[...] ton père [...] s’est saoulé la gueule [...]” (p. 19). Na cena VII, a raiva que o homem sente por terem desaparecido cinco garrafas de cerveja e o desabafo da mãe (“Votre père est encore saoulé. Il s’est enfilé des bières les unes après les autres [...]”, p. 43) usando a palavra “encore”, que pode ser traduzida pela expressão “de novo”, que o define como um “ivrogne” (p. 43) e um “poivrot” (p. 44), comprovam este indício.

A primeira aparição da mãe, no final da cena III, revela uma mulher doce para com a garota, tratando-a por “rossignol” (p. 27).

Na cena VII, sua figura é amarga, sofrendo pelo vício do marido e pelo abandono das filhas que, segundo ela, apenas se ocupam de suas “petites histoires idiotes” (p. 44). Indignada com esse comportamento das meninas, ela as ameaça fisicamente, mas revela que sua força não permitiria a concretização do ato: “Si vous en aviez encore l’âge et moi la force, je vous battrais toutes les deux” (p. 44).

A análise dos personagens deste núcleo familiar leva à seguinte leitura: os irmãos exercem o papel de tutores e os pais revelam-se fracos e inoperantes. São os filhos mais velhos que cuidam da menina e tomam as decisões. Os pais são como fantasmas que transitam pelo espaço, ignorados pelos outros e indiferentes ao que ocorre ao seu redor.

Os irmãos quando falam com a garota, referem-se sempre aos parentes com distanciamento (“ta sœur”, “ton frère”, “tes parents”), como se não fizessem parte do núcleo familiar.

A irmã tenta convencer a menina a permanecer em casa, descrevendo os momentos familiares como “belles soirées tranquilles” (p. 40). No entanto, a imagem que ela constrói da família perfeita mostra-se um embuste na seguinte afirmação: “Je ne veux pas rester seule avec ton frère et tes parents. Je ne veux pas rester seule dans cette maison [...]. Je déteste ton frère, et tes parents, et cette maison [...]” (p. 42).

POLÍCIA

A polícia ocupa um espaço importante dentro da peça. Antagonista de Roberto Zucco e representante do Estado no enredo, está presente em seis das quinze cenas: I (primeiro e segundo guarda), IV (inspetor melancólico), IX (inspetor e comissário), X (policiais), XIV (primeiro e segundo policial) e XV (vozes de guardas).

Koltès mostra uma instituição pública ineficiente e inoperante: incapazes de evitar a fuga de Zucco nas cenas I (“L’évasion”) e XV (“Zucco au soleil”), de reagir ao ataque do criminoso na IV (“La mélancolie de l’inspecteur”), de efetuar uma investigação coerente na IX (“Dalila”) e de prender o criminoso na X (“L’otage”). Ao contrário de Zucco, que nada parece deter em sua trajetória vertiginosa, este conjunto de personagens a todo o momento é barrado por suas limitações.

O comportamento deles beira o grotesco. O autor utiliza-se de modelos estereotipados para construí-los. Em três das cenas (I, IX e XIV), o estereótipo é acentuado pela ação em dupla dos policiais, que enfatiza ainda mais seu comportamento absurdo através do jogo entre eles.

Na peça, os elementos de cada dupla são atrapalhados e de personalidades diferentes e sua relação sempre é estabelecida pela parceria, um personagem complementando o outro, características que levam à associação com outro modelo de dupla, os *clowns* – ou, em português, palhaços.

Segundo Luís Otávio Burnier, o *clown* combina o cômico e o trágico, fazendo rir através de atitudes sérias, na tentativa de serem tomadas como tal. O autor descreve a ação em duplas da seguinte forma:

“Existem dois tipos clássicos de *clowns*: o *branco* e o *augusto*. O *clown branco* é a encarnação do patrão, o intelectual, a pessoa cerebral. [...] está sempre pronto a ludibriar seu parceiro em cena [...]. O *augusto* [...] é o bobo, o eterno perdedor, o ingênuo, de boa-fé, o emocional. Ele está sempre sujeito ao domínio do branco, mas, geralmente, supera-o, fazendo triunfar a pureza sobre a malícia, o bem sobre o mal.”¹⁹²

¹⁹² BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: UNICAMP, 2001. p. 206.

O nariz vermelho é a máscara do palhaço, a menor das artes cênicas. Apesar de ser a sua marca registrada, modernamente, alguns *clowns* se apresentam sem o nariz, mantendo apenas o comportamento tradicional, é o caso de Charles Chaplin e Jacques Tati. As duplas também evoluíram e entre as que se apresentam sem a marca estão: Laurel e Hardy (o Gordo e o Magro), Dean Martin e Jerry Lewis e Oscarito e Grande Otelo.

As duplas da peça não seguem literalmente a descrição do branco e do augusto, existe uma aproximação com os *clowns*, mas apenas como uma hipótese de leitura destes personagens. Este viés cômico e *clownesco* reforça a fraqueza da polícia.

Na cena I (“L’évasion”), dois guardas estão em ronda noturna e discutem a utilidade de seu trabalho, já que seria impossível fugir daquela prisão moderna. O primeiro, mais próximo do tipo do augusto por ser facilmente levado pelas idéias do outro, acredita na importância da sua presença para evitar fugas e, desde a sua primeira fala, que é a primeira do texto (“Tu as entendu quelque chose?”, p. 9), exprime a angústia de estar desconfiado de que algo não vai bem. O segundo, próximo do tipo do *clown* branco por sua tentativa de intelectualidade, não escuta ou vê nada, pensando ser perda de tempo permanecer parados durante a madrugada sem propósito algum, enquanto deveriam estar dormindo:

“Deuxième gardien – Notre présence ici est inutile [...]. Je trouve inutile d’avoir les yeux ouverts à ne fixer rien, et les oreilles tendues à ne guetter rien [...].

Premier gardien – Je crois qu’il n’est pas inutile qu’on soit là, pour empêcher les évasions.

Deuxième gardien – Mais il n’y a pas d’évasion ici. C’est impossible. La prison est trop moderne.” (p. 10)

Vendo como inútil o seu trabalho, o segundo propõe discussões filosóficas: universo interior (“Est-ce que tu crois à l’univers intérieur?”, p. 10), motivação ao crime (“Comment crois-tu que quelqu’un peut avoir l’idée de poignarder ou d’étrangler, l’idée d’abord, et passer à l’action ensuite?”, p. 11) e diferença entre um sujeito comum e um criminoso (“[...] j’ai toujours regardé les meutriers en cherchant où pouvait se trouver ce qui les différencierait de moi [...]”, p. 11). Dependendo de como é construída esta cena por atores que a interpretem, as discussões dos dois policiais podem causar o riso da platéia pelos absurdos que são ditos, tomados como discussões sérias. Todavia, o cômico não é o objetivo único da cena, mas sim, a relação de imobilidade destes personagens perante a fuga de Roberto: o que também, dependendo como trabalhado, pode render o riso.

Alguns dos motivos que os levam a agir tardiamente perante a fuga de Zucco são: a descrença na própria função, a submissão do primeiro em agir sem o respaldo do segundo e a dificuldade que o segundo tem em assumir que o colega, tido como bobo, estava certo desde o princípio da cena. É importante reparar que, quando assume, ele toma para si a descoberta: “Mais tu vois quelque chose, là, ou je suis seul à voir?” (p. 12), e o outro, ingênuo, dá ao colega os créditos: “Putain, tu as raison: c’est une évacion” (p. 13).

Outra observação a ser feita sobre esta cena é que são os policiais que introduzem o suspense da peça. Assim como Shakespeare o faz em *Hamlet*, que inicia-se com os guardas do castelo de Elsinor, Koltès utiliza-se de dois personagens secundários para abrir o enredo e apresentar o clima e a temática da peça. Se no clássico elisabetano a aparição iminente do espectro do rei morto assola a ronda noturna, aqui, é a possível fuga de um dos prisioneiros o motivo da existência destes dois homens.

São eles também que fornecem as primeiras informações a respeito do protagonista e da situação anterior ao texto, nas palavras do segundo guarda: “Je dirais même qu’on dirait Roberto Zucco, celui qui a été mis sous écrou cet après-midi pour le meurtre de son père. Une bête furieuse, une bête sauvage” (p. 12).

A cena XIV (“L’arrestation”) tem um início muito parecido com a I (“L’évacion”) – um policial pergunta ao outro: “Tu as vu quelqu’un?” (p. 85). A semelhança continua no que se refere ao diálogo e situação dos personagens policiais: na XIV, enquanto estão nas ruas do *Petit Chicago* à procura do suspeito, dois guardas discutem sobre seu trabalho e sobre o que diferencia o assassino de uma pessoa normal.

Novamente há um mais ingênuo e desconfiado, o primeiro, que acredita que Zucco voltará ao local do crime (“Il reviendra [...]. Il y a un feu sous les cendres”, p. 86), e um mais malandro, o segundo, que vê como inútil aquela ronda, classifica seu trabalho como idiota e tenta convencer o colega a irem ao hotel de prostitutas para se divertirem (“Notre travail est idiot [...]. Pendant ce temps, on pourrait boire un verre avec la patronne de l’hôtel, et discuter le coup avec les demoiselles et se promener ailleurs, [...]”, p. 85-86). Repete-se também o fato de que o primeiro acaba tendo razão: Zucco reaparece. O segundo até o último instante, quando a garota chama por Roberto, mantém-se firme na posição de negar que aquilo seja possível.

Esta cena é a única em que a ação policial é concretizada com sucesso: o criminoso é preso. Entretanto, o mérito não pode ser atribuído à dupla, pois eles demoram a reconhecer Roberto e para agir e, quando o fazem, Zucco não reage, confessa ser um matador e entrega-se.

Na cena IX (“Dalila”), a dupla de policiais tem um comportamento um pouco diferente. O jogo estabelecido distancia-se dos *clowns* pela violência dos personagens. Há a comicidade nas deduções absurdas feitas pelos policiais, mas ela está intercalada com o comportamento violento. Uma dupla famosa do cinema seria uma comparação ilustrativa: Bud Spencer e Terence Hill. Estes artistas ficaram conhecidos por seus vários filmes, tais como *I due super piedipiatti*¹⁹³ (1976) e *They call me Trinity*¹⁹⁴ (1970). Interpretando ora policiais, ora xerifes do Velho Oeste, ora detetives, eles agem de forma grotesca e resolvem suas missões de forma atrapalhada e com uma violência que beira o cômico.

A postura do inspetor e do comissário no depoimento da garota não é condizente com a daqueles que deveriam conduzir uma investigação policial, apesar de se saber que o estigma da atitude da polícia é a violência. O primeiro procedimento equivocado são as deduções feitas por eles sem qualquer embasamento, tentando mostrar a eficácia de seu trabalho, por exemplo:

“La gamine – Il [Roberto Zucco] m’a dit qu’il allait faire des missions en Afrique, dans les montagnes, là où il y a de la neige tout le temps.

L’inspecteur – Un agent allemand au Kenya.

Le commissaire – Les suppositions de la police n’étaient pas si fausses, après tout.

L’inspecteur – Elles étaient exactes, commissaire.” (p. 53)

O segundo procedimento, quase uma denúncia de Koltès por sua gravidade, é justamente a violência empregada pelos inquisidores da garota. Não conseguindo obter informações, os homens ameaçam agredi-la e, até mesmo, encaminhá-la para uma sala de tortura:

“Le commissaire – Est-ce que tu veux des gifles?”

“Le commissaire – Tu veux des gifles, et des coups de poing, et qu’on te tire les cheveux? On a des salles équipées tout exprès, ici, tu sais.”

“Le commissaire – [...] ou je te traîne dans la salle de torture.”

“Le commissaire – Je vais la tuer.

L’inspecteur – Accouche de cette saloperie de nom, ou je t’en mets une dans la gueule. Dépêche-toi, ou tu t’en souviendras”

“Le commissaire – Tu veux une tape sur les lèvres [...]?” (p. 53-55)

Na cena X (“L’otage”), não é precisado quantos guardas estão presentes. Estes são os mais covardes entre todos os policiais. Contrária à facilitação de Zucco na cena

¹⁹³ *Dois tiras fora de ordem.*

XIV (“L’arrestation”), na qual é detido, a ação do criminoso aqui, é de resposta violenta a qualquer ameaça, usando dois reféns. A primeira impressão que o público tem ao chegarem os guardas é de que tudo será resolvido:

“Un homme – Voilà les flics.
Une femme – Maintenant, il [Roberto Zucco] va avoir des raisons de trembler.
Un homme – On va rire. On va rire.” (p. 61)

No entanto, esta esperança acaba quando os policiais mostram despreparo, agindo à distância (“Un homme – Les flics n’approchent pas”, p. 62, “Un homme – Ils restent à l’écart”, p. 67) e, mesmo, delegando ao povo algumas das atitudes que caberiam a eles, por exemplo, a entrega das chaves do carro ao criminoso: “Un flic (de l’autre côté de l’attroupement) – Voilà les clés de la voiture [...]. (Aux gens:) Passez-lui les clés” (p. 68).

Nesta cena são emitidas duas opiniões sobre a polícia pelos espectadores do seqüestro. Alguns poucos tentam acreditar na eficácia da instituição, crendo que uma estratégia esteja sendo articulada para prender o bandido, e outros acabam por ridicularizá-la, denunciando seu medo e incapacidade frente à situação:

“Une femme – Ils ont la trouille.
Un homme – Mais non. C’est de la stratégie. Ils savent ce qu’ils font. Ils ont des moyens qu’on ne connaît pas. Mais ils savent ce qu’ils font, croyez-moi.” (p. 62)

“Une femme – Dites donc, monsieur, c’est cela que vous appelez la technique spéciale des flics? Tu parles d’une technique. Ils restent à l’autre bout. Ils ont la trouille.
Un homme – J’ai dit que c’était de la stratégie.
Un homme – Stratégie mon cul!
Les flics (de loin) – Lâchez votre arme.
Une femme – Bravo.
Une femme – Nous voilà sauvés.
Un homme – Sacrée stratégie.
Un homme – Ils préparent un coup, je vous dis.
[...]
Les flics [de loin] Nous vous ordonnons de lâcher votre arme.
Vous êtes cerné. (L’assistance éclate de rire.)” (p. 64-65)

Este segundo diálogo representa a degradação final da imagem dos dois guardas. Suas ordens e ameaças, emitidas de longe, se transformam em piada, motivo de riso das pessoas que cercam o local. Ainda é possível ver a humilhação deles neste trecho: “Un homme – Donnez la clé aux flics. Qu’ils s’occupent de cela, au moins. J’espère qu’au moins ils savent conduire une voiture” (p. 66).

¹⁹⁴ *Eles me chamam Trinity.*

Os policiais se defendem apenas em um momento, já no final da cena: “Nous avons nos raisons” (p. 68). Eles não esclarecem quais seriam essas razões, porque é provável que elas não existam ou, ao menos, não justifiquem a sua covardia.

O único policial que aparece sozinho é o inspetor melancólico da cena IV (“La mélancolie de l’inspecteur”), entretanto, ele parece estar em um momento de lazer, não de operação, pois conversa com a dona do hotel de prostituição. A designação que o autor emprega para nomeá-lo, a melancolia, caracteriza o comportamento deste personagem. Ele não reage frente ao golpe que Zucco lhe defere. Dentro da peça, conforme análise anterior, ele representa o elo social que Zucco corromperá ao eliminá-lo.

Na cena final, XV (“Zucco au soleil”), a presença dos guardas está limitada a suas vozes. É o momento em que eles assumem sua condição durante toda a peça: “On a l’air de cons” (p. 90).

DEMAIS PERSONAGENS

Le monsieur (O senhor)

O personagem senhor aparece na cena VI (“Métro”). A primeira informação que se tem a seu respeito é a média de idade, fornecida pela didascália inicial: “[...] un vieux monsieur [...]” (p. 34). Durante as suas falas, ele confirma isso utilizando as seguintes expressões para definir-se: “vieil homme” (p. 34, 35, 36, 38, 39), “homme de mon âge” (p. 35), “à mon âge” (p. 35).

As demais características também são fornecidas pelas suas declarações: distraído (“ma sottre distraction” e “puni de ma distraction”, p. 35), lento (“la lenteur de mon pas”, p. 35), inseguro e inquieto (“je suis fort inquiet”, p. 35, e “je suis très inquiet”, p. 36) e perdido (“le vieil homme perdu que je suis”, p. 39).

Nesta cena o homem é o contraponto de Roberto Zucco. Ambientado aos espaços noturnos, ágil e volátil, o jovem dialoga com aquele que é tomado pela angústia de esperar o horário do primeiro trem e de não saber como será a sua vida depois de passar uma noite em claro, que se perdeu dentro da estação de metrô por culpa de seu atraso, de sua lentidão. Dois homens de dois tempos: o antigo frente ao contemporâneo. Se para Zucco o metrô, no horário em que está fechado, representa um espaço de liberdade, para o velho homem é um labirinto (“dédale de couloirs et d’escaliers”, p. 34), de onde não pode sair e que não pode enfrentar sozinho, por isso busca diálogo com o outro.

O metrô representa, metaforicamente, o mundo que cerca estes personagens. Para o velho, que está limitado a sua cozinha, local que ele cita quatro vezes como seu *habitat* natural, a estação àquela hora da madrugada é um novo mundo, repleto, conforme sua descrição, de luzes estranhas e interditado por grades que o aprisionam. E, além disso, em constante mutação, com novidades difíceis de serem assimiladas: “[...] de telles nouveautés décidément à mon âge sont dures à avaler” (p. 35).

O perigo para este homem não é o criminoso, cuja foto está no cartaz de *Procura-se* descrita na didascália inicial e que provavelmente tenha passado despercebido por ele, mas a mudança que aquela noite provoca no seu cotidiano.

La dame élégante/l'enfant (A senhora elegante/a criança)

Mais um núcleo familiar da peça está presente aqui, composto pela dama elegante, seu filho e seu marido (que é apenas mencionado). A mulher está nas cenas X (“L’otage”) e XII (“La gare”), enquanto que a criança, seu filho, está apenas na primeira destas duas cenas.

A mulher se aproxima de Zucco de forma insinuante (“Vous aimez les femmes?”, p. 56), buscando naquela conversa um fim para o tédio que sente (“Parlez-moi. Je m’ennuie”, p. 56). Ela representa a burguesa infeliz, casada com um homem que não ama (um “radin”, p. 58) e que, apesar de possuir um Mercedes 280 SE e de poder pagar ao filho “tous les clubs de la ville, tous les courts de tennis, de hockey, de golf [...]” (p. 58), se queixa e procura em um estranho um pouco de contato humano.

Dentro do seu universo, ela é tomada como uma imbecil: “Mon mari me prend pour une idiote, mon fils me prend pour une idiote, la bonne me prend pour une idiote [...]” (p. 59). No entanto, com seu ar esnobe e irônico, demonstra lucidez durante todo o seqüestro. Mais do que Roberto Zucco, ela se incomoda com a presença dos espectadores no parque. A dama não deseja ser objeto de consumo de pessoas de classe inferior a sua, tratados por ela de “ces gens-là” (p. 60). Ser vítima de um criminoso não é o problema, e sim, ser alvo de olhares e comentários de pessoas do povo.

Se na cena X está estabelecida a relação seqüestrada/seqüestrador, isto muda na XII. A mulher passa a ser cúmplice de Zucco, pronta para partir com ele em fuga. Os dois irão preencher as ausências que têm: ele não possui uma mãe, ela acaba de perder seu filho. Ela só não vai embora com ele porque ele não permite.

Neste momento a senhora é mais humana e demonstra tristeza pela morte do garoto, mesmo que o considerasse um idiota (“Et si j’aimais les petits morveux plus que tout au monde, plus que les grands cons?” – p. 80). O menino era a única coisa

realmente sua, a única coisa que lhe restava (“Je n’ai plus rien à moi, maintenant [...]. Qu’est-ce qui me reste, maintenant, qu’est-ce qui me reste?” – p. 81).

Em termos médicos, a relação da mulher com Zucco poderia ser interpretada por um caso de Síndrome de Estocolmo.¹⁹⁵

Com relação ao garoto, a mãe informa que ele tem quatorze anos, pratica esportes (tênis, hóquei e golfe) e é um “petit morveux” (p. 58). Zucco o descreve como “grand” (p. 58) e completa dizendo que “Il a l’air plus vieux que cela [...]. Il a l’air fort pour son âge” (p. 58). O menino só passa a agir na cena quando ameaçado, antes apenas observava o comportamento da mãe. Acaba sendo assassinado por Roberto.

La patronne (A patroa – dona da casa de prostituição: cenas IV e XI)/la pute affolée (a prostituta transtornada: cena IV)/gars (caras: cena VIII)/putes (prostitutas: cenas VIII e XIV)/le balèze (o fortão: cena VIII)/le mac impatient (o proxeneta impaciente: cena XI)

Neste grupo estão representados os marginais da sociedade. O principal local onde eles estão inseridos é o bairro *Petit Chicago*. Pode-se afirmar que eles são os pares de Zucco, aqueles com os quais o protagonista mais se identifica.

Koltès não os constrói de forma pejorativa: pelo contrário, se comparados com a família da menina e com os policiais, estes personagens demonstram mais dignidade. Eles agem de acordo com seus instintos e não tentam em nenhum momento construir uma falsa imagem de si.

A violência está presente neste meio como forma de sobrevivência, porém ela não é velada, é explícita. Ao mesmo tempo, este núcleo acolhe os que se aproximam: Zucco, o inspetor melancólico e a garota.

Hommes/femmes (Homens e mulheres: cena X)

Os espectadores não recebem qualquer descrição direta por parte do autor, nem mesmo em qual número se encontram. Através dos textos é possível identificar quatro deles e suas personalidades: a mulher preocupada com a criança (“Moi, je ne pense qu’à

¹⁹⁵ Síndrome de Estocolmo: “conjunto de mecanismos psicológicos que determinan la formación de un vínculo afectivo de dependencia entre las víctimas de un secuestro y sus captores y, sobre todo, a la asunción por parte de los rehenes de las ideas, creencias, motivos o razones que esgrimen sus secuestradores para llevar a cabo la acción de privación de libertad.” MONTERO, A. e STRENTZ, T.H. Citados por MONTERO, Andrés. “Síndrome de adaptación paradójica a la violencia doméstica: una propuesta teórica.” Disponível em: <http://mujeresenred.net/sapvd_montero.pdf> p. 5-6. Último acesso em 24 de março de 2009.

l'enfant, je ne pense qu'à l'enfant", p. 63), o homem pessimista ("Il le ferait [tuer la mère]", p. 60, "La femme aussi [est fichue] sans doute", p. 62), o homem que sofreu durante a guerra ("Et la guerre, madame, vous avez oublié la guerre?", p. 63) e o confiante no serviço da polícia ("Ils savent ce qu'ils font [...]", p. 62).

Tais "hommes du peuple" (p. 67), termo que um deles usa para defini-los, reproduzem a lógica banalizante de que tudo pode ser espetacularizado ao bel prazer do entretenimento: as relações humanas, os atos da barbárie, a violência, etc. Eles representam consumidores preocupados em retirar o máximo de satisfação sádica da interatividade daquilo que lhes é apresentado – a possível execução pública.

Em termos funcionais, este grupo de personagens age de maneira semelhante ao coro grego. Patrice Pavis define como coro "um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados."¹⁹⁶ Segundo o autor, ele é composto "por forças [...] não individualizadas e freqüentemente abstratas, que representam os interesses morais ou políticos superiores [...]."¹⁹⁷

O coro grego, geralmente formado pelos sábios ou idosos da comunidade, além de comentar a ação, aconselhava o herói. Em *Roberto Zucco*, transforma-se numa audiência a ser disputada: em vez de conselhos, temos uma demonstração da necessidade humana de sublimar seus anseios e desejos mais secretos e espúrios.

Pavis coloca ainda que, "para que o espectador real se reconheça no 'espectador idealizado' que constitui o coro, é preciso necessariamente que os valores transmitidos por esse último sejam os mesmos que os seus e que com eles possa se identificar completamente."¹⁹⁸ Ou seja, Koltès constrói na imagem destes homens e mulheres uma sátira do público acostumado aos programas sensacionalistas e reprodutor de conceitos deturpados, para que aqueles que assistem/lêem sua peça se identifiquem de alguma maneira com tais personagens.

Voix de prisonniers (Vozes de prisioneiros: cena XV)

Outra representação de coro da peça: as vozes que relatam os fatos da cena e a comentam, questionando o protagonista a respeito de suas ações.

As vozes dos prisioneiros conferem a Zucco o título de herói, comparando-o a Sansão e Golias. Junto aos seus, os criminosos, ele é exemplo e zomba daqueles que tentam em vão aprisioná-lo, os policiais.

¹⁹⁶ PAVIS. *Dicionário de teatro*. Op. cit. p. 73.

¹⁹⁷ PAVIS. *Dicionário de teatro*. Op. cit. p. 74.

Algumas das questões que intrigam o leitor/espectador durante toda a peça são emitidas por estas vozes: “Zucco, Zucco, dis-nous comment tu fais pour ne pas rester une heure en prison?” (p. 91), “Et les gardiens?” (p. 92), “D’où te vient ta force, Zucco, d’où te vient ta force?” (p. 92), “Tu as de l’argent? De l’argent planqué quelque part?” (p. 93).

Outro destaque nos textos é a reprodução que Koltès faz de uma realidade comum aos presidiários, de conteúdo machista. Ao comparar Zucco com Sansão, traído por uma mulher, uma das vozes conclui: “Il y a toujours une femme pour trahir” (p. 93), para o que a outra responde: “On serait tous en liberté sans les femmes” (p. 94).

¹⁹⁸ PAVIS. *Dicionário de teatro*. Op. cit. p. 74.

CAPÍTULO V

ALGUMAS QUESTÕES DE INTERPRETAÇÃO PARA ROBERTO ZUCCO

Através da leitura e estudo de textos que carregam olhares para *Roberto Zucco*, serão apontadas aqui algumas das questões de interpretação para a peça, passando também pela dramaturgia de Koltès como um todo (considerando que a compreensão desta abre caminhos para o entendimento de toda a evolução dramática do autor até chegar ao seu último texto). Para tanto, foram escolhidas duas obras cujos autores possuem respaldo em estudos e críticas teatrais: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5, intitulado “Koltès, combats avec la scène”, com autores diversos, e *Bernard-Marie Koltès*, de Anne Ubersfeld.

Ao final destas análises, já nas “Reflexões finais”, é proposta uma espécie de diálogo entre diferentes visões da peça, apontando para as principais linhas de leitura encontradas nas duas obras e refletindo brevemente sobre elas.

1. THÉÂTRE AUJOURD’HUI, Nº 5 – “KOLTÈS, COMBATS AVEC LA SCÈNE”

O quinto volume da publicação *Théâtre aujourd’hui*, intitulado “Koltès, combats avec la scène” traz à discussão a trajetória de Bernard-Marie Koltès – passando por sua biografia, análise de suas obras, de algumas montagens de suas peças, entrevistas com profissionais do teatro, além de textos de apoio. O material inclui também fotografias do dramaturgo, imagens de espetáculos e outras intimamente ligadas a sua produção (paisagens e cenas de filmes, por exemplo), e, em anexo, um CD de áudio com entrevistas concedidas por ele.¹⁹⁹

O nº 5 de *Théâtre aujourd’hui* está dividido em oito partes, descontando-se bibliografia e index. As duas primeiras, “Koltès, combats avec la scène” e “Territoires de l’œuvre”, são compostas por um único artigo cada uma. A terceira, “Patrice Chéreau, retour à Koltès”, por duas entrevistas com o diretor teatral Patrice Chéreau. A quarta parte, “À la Recherche des personnages: expériences d’acteurs”, concentra-se na

apresentação de experiências de atores que encenaram peças de Koltès, somando quatro entrevistas.

A parte cinco, “Traversées scéniques”, trata de diferentes concepções cenográficas para as obras koltesianas e está dividida em quatro subpartes, de acordo com a peça em questão, contendo entrevistas com diretores e cenógrafos: “Ce Hangar sans limites” (três entrevistas sobre cenografias de *Quai Ouest*), “L’Échappée des lieux” (três entrevistas sobre cenografias de *Roberto Zucco*), “Voyage dans la maison” (uma entrevista sobre cenografia de *Le Retour au désert*) e “De l’Afrique à Paris” (uma entrevista sobre cenografias de *Dans la solitude des champs de coton*).

A sexta parte, “Dans les labyrinthes de *Roberto Zucco*”, debruça-se sobre o estudo de *Roberto Zucco* e apresenta quatro artigos, uma matéria de jornal, duas entrevistas, além de cinco textos breves, destacados em pequenos quadros. A parte sete, intitulada “Textes à l’appui”, é composta por quatro textos (não centrados diretamente na dramaturgia de Koltès, porém, que ajudam a entendê-la ou esclarecem alguns pontos ligados a ela) e uma subparte, “Cahier critique”, que apresenta três artigos tecendo comentários mais gerais acerca da obra koltesiana e concluindo as análises apresentadas nessa publicação. A oitava e última parte, “Repères biographiques”, trata da biografia de Koltès.

Considerando como uma das propostas desta dissertação de mestrado a resenha de obras que apresentam críticas e estudos de *Roberto Zucco*, optou-se pelo recorte de partes específicas de *Théâtre aujourd’hui*: serão enfocados apenas artigos e entrevistas que contenham leituras da peça ou da obra koltesiana de maneira mais ampla. Dados referentes à biografia de Koltès, à gênese do texto e a encenações do mesmo foram inseridos nos capítulos anteriores. As informações acerca das outras peças também não serão abordadas aqui.

Sendo assim, foram selecionados para compor esta resenha os artigos das duas primeiras partes da publicação, “Koltès, combats avec la scène” e “Territoires de l’œuvre”, e a parte que trata especificamente da peça em questão, “Dans les labyrinthes de *Roberto Zucco*”, os títulos e subtítulos destas partes foram mantidos neste estudo.

Cabe salientar que, mesmo dentro deste recorte, existem informações que não se enquadram entre aquelas que integram o objetivo deste trabalho e, portanto, não serão apresentadas e discutidas.

¹⁹⁹ *Théâtre aujourd’hui*, n° 5, intitulado “Koltès, combats avec la scène”. Paris: Centre national de la documentation pédagogique, 1° trimestre 1996.

“KOLTÈS, COMBATS AVEC LA SCÈNE”

Escrita por Jean-Claude Lallias, a primeira parte da publicação funciona como apresentação desta e é composta por um artigo que tem como título o subtítulo da obra: “Koltès, combats avec la scène”. Brevemente, o autor descreve as partes que se seguem, trazendo à tona as especificidades e qualidades de quem ele define como “un des écrivains de théâtre les plus troublants de cette fin de siècle”²⁰⁰ – o que, de certa forma, segundo ele, também justifica este volume dedicado ao dramaturgo francês.

Além disso, Lallias fundamenta a escolha de *Roberto Zucco* como a única peça com destaque em *Théâtre aujourd’hui*, já que há uma parte exclusiva tratando dela:

“Sa puissance énigmatique – voire scandaleuse –, sa composition quasi musicale, sa construction en rupture – du moins en apparence – avec les textes précédents, la multiplicité des propositions scéniques dont elle a déjà fait l’objet, ouvrent de très nombreuses pistes.”²⁰¹

O autor classifica a obra de Koltès como um “clássico”²⁰², comparando-a com a de outros grandes autores de teatro – Shakespeare, Racine, Molière, Beckett, entre outros. Para ele, estes criam obras que condensam visões mais fortes e elevadas de seu tempo e propulsam formas novas através de uma língua soberba. São aqueles que abrem, expandem o olhar e mostram ao público aquilo que o cerca. No caso de Koltès, conforme Lallias, através da revelação das desesperanças do mundo urbano contemporâneo.²⁰³

Ao encerrar, o texto revela o porquê do título que possui: “Koltès, combats avec la scène”. O uso da palavra combate revela uma situação tensa entre aquele que escreve e a linguagem cênica. O dramaturgo francês afirmava detestar um pouco o teatro por ele ser o contrário da vida, mas que sempre retornava a ele e o amava justamente por esta mesma característica – por ser um local onde não é a vida: “Ce paradoxe, très précisément, fonde l’œuvre. Car Koltès engage avec le théâtre un véritable combat. Pour ce qu’il porte, pour ce qu’il perçoit de son temps, le théâtre vient à lui comme une obligation.”²⁰⁴ Lallias acrescenta que somente no palco Koltès pôde criar os universos que desejava propor, desenhando o real sem confundir-se com ele, pois o teatro não passa de convenção.²⁰⁵ Mesmo detestando-o, precisava dele para fazer ouvir sua voz.

²⁰⁰ LALLIAS, Jean-Claude. “Koltès, combats avec la scène”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 4.

²⁰¹ LALLIAS. “Koltès, combats avec la scène”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 5.

²⁰² As aspas são do autor.

²⁰³ LALLIAS. “Koltès, combats avec la scène”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 5.

²⁰⁴ LALLIAS. “Koltès, combats avec la scène”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 6.

²⁰⁵ Em seu *Dicionário de teatro*, Patrice Pavis define o termo convenção como o “conjunto de pressupostos ideológicos e estéticos, explícitos ou implícitos, que permitem ao espectador receber o jogo do ator e a representação. A convenção é um contrato firmado entre autor e público, segundo o qual o

“TERRITOIRES DE L’ŒUVRE”

Definida aqui como a segunda parte de *Théâtre aujourd’hui*, é assinada por Anne-Françoise Benhamou. Após uma espécie de introdução, está dividida em subpartes mais específicas, seguindo como critério ora a cronologia de vida de Koltès, em que apresenta aspectos biográficos (“Dix ans d’écriture dans l’ombre”, “Le Début de la reconnaissance” e “Koltès et Chéreau”)²⁰⁶, ora aspectos temáticos, abordando leituras de suas peças (“Ellipses et énigmes”, “Des lieux métaphoriques”, “Des bateaux sur des mers en tempête” e “Comme un ange au milieu de ce bordel”), além de sinopses de algumas delas. Pode-se afirmar que o texto de Benhamou funciona como uma imersão no universo koltesiano, visando compreendê-lo.

Inicialmente, a autora destaca a característica do teatro de Koltès que, segundo ela, o torna fascinante: a fé na ficção – “Presque toutes ses pièces mettent en scène le monde d’aujourd’hui, racontent une histoire, offrent une action dramatique, voire une progression [...]”²⁰⁷

Características que, ainda conforme Benhamou, não estão alinhadas àquelas do teatro dos anos 50, de quem Koltès seria herdeiro. Estariam mais próximas daquilo que a autora denomina “classicisme”, o que também, para ela, não passa de aparência. Ao defender que a obra koltesiana rompe com unidades de espaço e cria personagens lacunários, protagonistas que se exprimem através de longas réplicas, porém que, diferentemente de heróis tradicionais, não desejam exprimir seus verdadeiros objetivos, e sim escondê-los, Benhamou constata que “tout ce qui paraît s’inspirer d’une forme classique est détourné, subverti [...]”²⁰⁸, concluindo que Koltès não é um autor dramaturgicamente correto.

E, continua ela, nem mesmo politicamente correto, já que em sua última obra escolhe como herói um assassino – Roberto Zucco. Para justificar esta afirmação, a autora debruça-se brevemente sobre este texto, estabelecendo um paralelo entre o Zucco da ficção e o Zucco personalidade verídica. Benhamou assinala que o segundo serviu apenas como suporte da imaginação do dramaturgo, que criou uma obra ficcional, um mito contemporâneo. Entretanto, ressalta que é preciso considerar a marca do real impressa nele: “[...] l’auteur de *Roberto Zucco* semble avoir voulu faire son testament

primeiro compõe e encena sua obra de acordo com normas conhecidas e aceitas pelo segundo. A convenção compreende tudo aquilo sobre o que platéia e palco devem estar de acordo para que a ficção teatral e o prazer do jogo dramático se produzam.” PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 71.

²⁰⁶ Por tratarem de aspectos biográficos, estas subpartes não serão discutidas neste estudo.

²⁰⁷ BENHAMOU, Anne-Françoise. “Territoires de l’œuvre”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 8.

²⁰⁸ BENHAMOU. “Territoires de l’œuvre”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 8.

d'un jeu trouble de la fiction avec le réel.”²⁰⁹ Como exemplo disso cita o monólogo de Zucco na cena VIII (“Juste avant de mourir”), livremente inspirado em uma manifestação de Succo.

Benhamou não nega a autonomia da obra, mas acredita que, ao mudar apenas a letra inicial do nome do personagem (de S para Z), Koltès confessa a intenção de homenagear o *serial killer* italiano e faz da provocação parte de seu projeto artístico. A peça, testamentária, escrita “juste avant de mourir”²¹⁰, em seu entender leva ao extremo o paralelo entre ficção e realidade – o que já estava presente nas obras anteriores, é marca central em *Roberto Zucco*:

“Peut-être était-ce l'intention de Koltès avec cette pièce testamentaire: nous obliger à jamais non à confondre Zucco et Succo ni à partager, quel qu'ait été son sens, sa fascination pour un tueur [...] mais à mesurer le sens de son théâtre à l'aune du réel, à faire le va-et-vient entre les histoires qu'il nous raconte et le monde que nous vivons.”²¹¹

A autora aponta ainda a importância da figura do assassino em seu teatro, quase como uma obsessão, e que, através deste, Koltès questiona o valor da vida e o sentido de sobreviver em um mundo fundado sobre a violência. Contudo, não dá para isso um significado exclusivamente político e nem mesmo aponta soluções: “[...] il ne nous dit jamais comment le changer et d'ailleurs il n'est pas certain que de son point de vue il soit transformable [...]”²¹²

“Ellipses et énigmes”

Na primeira das subpartes que apresenta propostas de interpretação para a obra teatral koltésiana, Benhamou retoma a característica de Koltès destacada no início do texto: a fé na ficção. Segundo a autora, o fato de apresentar histórias com começo, meio e fim em peças de teatro não era muito comum para a dramaturgia do final dos anos 70. As referências da época vinham de Beckett e Brecht:

“Beaucoup de dramaturgies s'inscrivent alors dans la lignée de Beckett et parient plutôt sur une exténuation de la fiction. Plus nombreux encore sont ceux qui se réclament, explicitement ou non, du brechtisme et de ses avatars: la ‘fragmentation’ du récit et la déconstruction de la fable sont pour eux un passage obligé.”²¹³

²⁰⁹ BENHAMOU. “Territoires de l'œuvre”. In: *Théâtre aujourd'hui*, n° 5. Op. cit. p. 9.

²¹⁰ Título da cena VIII de *Roberto Zucco* e também referência à morte anunciada do autor em consequência da AIDS.

²¹¹ BENHAMOU. “Territoires de l'œuvre”. In: *Théâtre aujourd'hui*, n° 5. Op. cit. p. 9.

²¹² BENHAMOU. “Territoires de l'œuvre”. In: *Théâtre aujourd'hui*, n° 5. Op. cit. p. 10.

²¹³ BENHAMOU. “Territoires de l'œuvre”. In: *Théâtre aujourd'hui*, n° 5. Op. cit. p. 23-24.

Benhamou prossegue afirmando que, ao colocar em cena metáforas da vida, Koltès pareceu retrógrado, alinhado a modelos ultrapassados. No entanto, “son théâtre [...] prend acte lui aussi d’une inadéquation entre la forme dramatique classique – où les événements s’enchaînent et se lient dans une relation de cause à effet pour aboutir à un dénouement lourd de sens – et l’opacité du monde et de l’homme contemporains.”²¹⁴ Ou seja, a estrutura da peça dramática clássica não se adequava às temáticas das peças koltesianas. A maneira como se constrói o desfecho no teatro clássico não combinava com a realidade do mundo contemporâneo que Koltès desejava ter no palco.

Diferentemente dos antecessores acima citados, não foi nem pelo rompimento da forma, nem pela heterogeneidade do estilo que Koltès representou a complexidade dos temas da atualidade: “c’est par la construction singulière de chacune de ses pièces, par la subtilité de leur structure qu’il prend au piège l’énigme du réel”.²¹⁵

Benhamou levanta como uma das constantes da obra koltesiana, a escamoteação das transições e retornos, mas é preciso salientar que isso não é nenhuma novidade para o teatro mundial. Conforme a leitura da autora, as peças de Koltès seguem um ritmo, uma linha, até que algum fato ou personagem bloqueie, mude o rumo da intriga:

“Une dramaturgie du blocage bizarrement combinée avec une accélération tragique, ces deux temps articulés l’un à l’autre par une charnière énigmatique – le comportement inexplicé d’un personnage –, telle semble bien être la structure récurrente des pièces de Koltès.”²¹⁶

Em *Roberto Zucco*, salienta Benhamou, a curva em que esbarra a peça é a traição da garota ao revelar o nome do protagonista aos policiais (cenas IX, “Dalila”, e XIV, “L’arrestation”). Sem tal atitude Roberto seguiria seu caminho ao infinito. A delação é a reviravolta da intriga, aquilo que, para a autora, dá sentido trágico ao herói, o destino do amor que mata.

“Des lieux métaphoriques”

Na subparte intitulada “Des lieux métaphoriques”, a análise está centrada na questão do espaço e no que este provoca dentro do contexto cênico. Segundo Benhamou, o dramaturgo escolhia para suas peças lugares que descobria durante viagens, espaços que lhe eram significativos, e onde poderia construir metáforas da

²¹⁴ BENHAMOU. “Territoires de l’œuvre”. In: *Théâtre aujourd’hui*, n° 5. Op. cit. p. 24.

²¹⁵ BENHAMOU. “Territoires de l’œuvre”. In: *Théâtre aujourd’hui*, n° 5. Op. cit. p. 24.

²¹⁶ BENHAMOU. “Territoires de l’œuvre”. In: *Théâtre aujourd’hui*, n° 5. Op. cit. p. 25-26.

vida. Em comum, ressalta ela, eles possuem a marca de um funcionamento paradoxal e de uma existência improvável.

Nestes endereços, que ela define como “bizarros”, de características enigmáticas e incompreensíveis, Koltès via a oportunidade de construir microcosmos reveladores. E, ainda que possam ser considerados marginais por estarem localizados em periferias continentais e/ou urbanas, Benhamou sublinha que eles não são escolhidos por seus problemas sociológicos. E que, nem mesmo é o espaço o que determina o caráter e as ações de um dado personagem. Para ela, a escolha visa evidenciar o lado mais obscuro dos seres e impedi-los de fugir, desviar ou permanecer indiferentes.

Anne-Françoise Benhamou salienta que estes espaços não são símbolos dentro da dramaturgia koltesiana, visto que não possuem significação clara (o que, segundo o conceito de Roland Barthes usado por ela, seria característica própria do símbolo: “le symbole est un signe *sûr*, il affirme une analogie partielle entre une forme et une idée, il implique une certitude”²¹⁷). Ela defende que Koltès propõe não apenas uma, e sim, várias chaves para decifrá-los, acabando por não validar nenhuma delas.

Conforme Benhamou, apenas em suas duas últimas peças, *Le Retour au désert* e *Roberto Zucco*, Koltès renunciou a sua fascinação por endereços estranhos em detrimento de um tratamento mais livre ao espaço, já que nestas há a passagem de um espaço para outro. Em *Roberto Zucco*, a primeira leitura leva a pensar que os lugares obedecem nada mais do que à necessidade da intriga. Porém, estas escolhas aparentemente simples revelam a recorrência dos temas prediletos do autor: o fechamento/enclausuramento (prisão, família, metrô, bordel) e o seu oposto, a saída (a fuga ou a saída dos labirintos).

Tal análise do espaço leva Benhamou à conclusão de que a lógica concreta e física à qual obedecem os personagens koltesianos é “fuir ou violer l’espace”²¹⁸. A autora constata que cinco de suas peças (*Sallinger*, *Combat de nègre et de chiens*, *Quai Ouest*, *Dans la solitude des champs de coton* e *Le Retour au désert*) iniciam com a entrada de um personagem em território de outro, marcada pelo risco e pela presença de enigmas.

Em seu entendimento, a incursão metaforiza as relações humanas: o perigo de invadir o espaço de outrem está no encontro com este. Seus personagens sentem um terrível desejo de contato, o que ela aponta como uma influência das obras de

²¹⁷ BARTHES, Roland. Citado por BENHAMOU. “Territoires de l’œuvre”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 26.

²¹⁸ BENHAMOU. “Territoires de l’œuvre”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 30.

Dostoiévski (autor que Koltès lera em sua juventude), onde os sujeitos são tomados por esta necessidade contínua e quase maníaca de contato.

Benhamou destaca que Zucco é um dos personagens de Koltès que descobre alguns dos segredos das relações humanas através do contato. O primeiro deles é que não se pode tocar sem ser tocado. Ao envolver-se sexualmente com a garota, ele também ficará marcado. Em troca da virgindade concedida por ela, ele lhe dá o próprio nome, atitude que, no decorrer da peça, resultará em sua prisão.

A segunda descoberta de Zucco, ainda conforme Benhamou, é que, apesar das tentativas de aproximação, sempre existirão muros que o deixarão preso: “[...] au-delà des murs, il y a d’autres murs, il y a toujours la prison [...]”.²¹⁹ A violência não é o suficiente para vencer essas barreiras intransponíveis, a única alternativa para escapar é a morte, que ele toma por opção ao final da peça.

“Des bateaux sur des mers en tempête”

A subparte que segue, “Des bateaux sur des mers en tempête”, visa à reflexão acerca dos personagens, mantendo o destaque aos embates que são travados entre eles na busca de contato humano. A autora salienta que eles não possuem caracterizações psicológicas. Alguns nem mesmo têm nome próprio: a designação de acordo com sua função na peça basta para indicar a identidade e estabelecer a relação com os demais (vide todos os personagens de *Roberto Zucco*, com exceção do protagonista).

Porém, sublinha: “ce qui ne veut pas dire qu’ils soient des entités abstraites”.²²⁰ Os personagens possuem uma densidade que a autora classifica como romanesca. Antes de escrever uma peça, o dramaturgo compunha uma ficha identificadora precisa dos personagens e, de acordo com a necessidade da obra, ele definia traços de cada um deles, tais como a idade, a identidade social e o sistema de valores.

A revelação destas características acontece justamente no contato com o outro. Os personagens de Koltès, segundo o próprio ao ser citado por Benhamou, são constituídos de forças que se afrontam ou se unem, estando os sujeitos no meio deste choque, e as relações entre estes são comparáveis a navios em mares de tempestade, projetados violentamente um contra o outro.

Conforme palavras do dramaturgo no texto de Benhamou, ele acreditava que explicações psicológicas para as atitudes tinham um aspecto redutor e forçadamente convencional. Por isso, não existem motivações prévias em seus personagens, eles

²¹⁹ KOLTÈS, Bernard-Marie. Citado por BENHAMOU. “Territoires de l’œuvre”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 31.

simplesmente agem. O correto em suas obras não é perguntar por que os sujeitos comportam-se de uma determinada forma, mas como se comportam e o que isto provoca neles e no mundo que os cerca. Benhamou segue com a seguinte afirmação: “une rencontre n’est pas la *résultante* de sentiments déjà identifiés, de stratégies conscientes et maîtrisées, mais une épreuve de vérité où chacun est accouché de sa trajectoire profonde et de ses désirs inavoués.”²²¹

Valendo-se de citações de François Regnault em texto acerca da obra koltésiana, Anne-Françoise Benhamou assinala que os personagens do dramaturgo estão mais próximos da tragédia do que da comédia:

“La façon dont il écrit ses personnages en fait donc, pour reprendre la distinction de François Regnault, plutôt des ‘sujets’ que des ‘caractères’ – s’il est vrai que les premiers expriment ‘un désarroi ou une difficulté d’être, ou un embarras du désir’ là où les seconds disent ‘leur suffisance, leur satisfaction de soi’, les premiers appartenant à la tragédie, les seconds à la comédie.”²²²

Apesar desta faceta voltada à tragédia, a autora sublinha que eles apresentam um caráter cômico próximo ao estilo dos personagens do dramaturgo francês Molière. Segundo ela, isto se dá porque a fragilidade, ou “désarroi”, como denominou Regnault, não se traduz por um empobrecimento da linguagem como em muitas dramaturgias contemporâneas. Ao contrário disto, os seres de Koltès detêm um vocabulário rico, retórico e composto de metáforas. A todo o momento eles tentam negar a sua fraqueza e mascarar as suas inquietudes através do discurso. Destaca-se novamente a importância do contato na revelação das características dos personagens: se estes se expõem através do diálogo, necessitam da presença de outro sujeito.

Ou seja, para Benhamou, os personagens de Koltès falam muito não porque são falantes, mas porque tentam em vão fabricar-se na linguagem. Esforçam-se em criar uma identidade consistente, em esconder a agitação e a incerteza interior com suas construções verbais, velando com mentiras e negações uma ferida secreta que os faz estrangeiros de si mesmos. Em uma escala de progressão, quanto mais falam, mais se escondem. Todos eles em um determinado momento percebem isto e decidem calar-se, passar às atitudes para desvendar seus enigmas. A autora destaca que Roberto Zucco é o único deles que desde o princípio renuncia à diplomacia da linguagem e escolhe a morte como meio de expressão, ao aparecer desde o instante inicial como parricida.

²²⁰ BENHAMOU. “Territoires de l’œuvre”. In: *Théâtre aujourd’hui*, n° 5. Op. cit. p. 32.

²²¹ BENHAMOU. “Territoires de l’œuvre”. In: *Théâtre aujourd’hui*, n° 5. Op. cit. p. 34. [grifo da autora]

²²² BENHAMOU. “Territoires de l’œuvre”. In: *Théâtre aujourd’hui*, n° 5. Op. cit. p. 34.

“Comme un ange au milieu de ce bordel”

A última das subpartes do texto de Anne-Françoise Benhamou, “Comme un ange au milieu de ce bordel”, dá seqüência à discussão da opção de Zucco por este comportamento de renúncia à diplomacia. A linguagem da morte é classificada por ela como um idioma obscuro, já que não permite ao personagem eliminar a relação contraditória e dolorosa de sua afirmação identitária.

Benhamou prossegue defendendo que, se por um lado Roberto não quer esquecer seu nome (conforme diálogo dele com a senhora elegante na cena XII, “La gare”), por outro, busca o anonimato (conforme revelação ao senhor na cena VI, “Métro”). Zucco não deseja ser como os heróis porque esses têm as mãos e as roupas marcadas pelo sangue (afirmação presente também na cena VI, “Métro”), que, segundo ele, é a coisa mais visível do mundo. Ser herói significa se afirmar ao preço da violência extrema, optar pela autodestruição – e, na visão da autora, é justamente esta a alternativa em que vive Zucco. Tais contradições comportamentais o levam a uma concepção patogênica de si.

No que concerne às relações familiares do personagem, Benhamou compara Zucco a Charles, de *Quai Ouest*, e a Leslie, de *Sallinger*, destacando que ambos sentem a mesma necessidade vital de existirem fora dos laços do lar que os asfixiam. Porém, “[...] ils [...] se montrent incapables d’assumer une rupture, comme s’il n’y avait aucun moyen terme entre l’abdication et le catastrophique passage à l’acte de Zucco.”²²³ A ação extrema de matar os pais garante a liberdade familiar a Roberto Zucco, sem existir um meio-termo.

Para explicar a concepção de família construída por Koltès, Benhamou vale-se das idéias do romancista Hervé Guibert que, em certa entrevista, afirmou que nada é mais selvagem do que a relação entre os pais e a criança: “[...] à la violence inévitable des uns – l’absolue volonté de possession – répond la violence inévitable des autres – l’ingratitude absolue qu’il y a à faire son bonheur en abandonnant ses parents à leur vieillesse.”²²⁴ O ápice da projeção desta idéia está justamente em Zucco, que mantém com os pais uma relação selvagem que leva ao assassinato.

Segundo a autora, a célula-base das famílias construídas pelo dramaturgo compõe-se de mãe devoradora e de pai desacreditado. Em sua visão, a figura materna é fálica e retém simbolicamente a masculinidade do filho – que é o caso da mãe de Zucco

²²³ BENHAMOU. “Territoires de l’œuvre”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 36.

²²⁴ GUIBERT, Hervé. Citado livremente por BENHAMOU. “Territoires de l’œuvre”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 36.

ao negar-lhe o uniforme na cena II (“Meurtre de la mère”), concebendo a roupa como um símbolo desta passagem à vida adulta e independente.

O pai, fraco e humilhado durante boa parte do tempo, repentinamente toma uma atitude violenta da qual o filho é a vítima indireta, forma-se aí uma nova imagem paterna, a do executor – vide o pai da garota em *Roberto Zucco* que passa da existência passiva às ameaças na cena VII (“Deux sœurs”): “Je vais la battre comme je le faisais jadis [...]. Je vous battrai cinq fois chacune si je ne les retrouve pas” (p. 42-43).

No centro do combate entre pai e filho está a busca da identidade sexual, coração de sua obra: “On connaît son goût pour le kung-fu et la boxe, deux formes de lutte où se ritualise la virilité; dans son théâtre, le combat sous tous ses aspects est l'épreuve par excellence de la masculinité.”²²⁵

Koltès construiu uma diferença entre os personagens masculinos e os femininos, assim definida por Benhamou: “[...] les premiers s'affrontent à la mort et les secondes aux premiers.”²²⁶ De acordo com a autora, contrariamente aos discursos de igualdade do pensamento contemporâneo, o dramaturgo insistiu na diferenciação entre homens e mulheres, na divergência absoluta dos destinos masculinos e femininos.

“[...] les hommes et les femmes ne partagent [pas] une même expérience existentielle: leurs ‘mondes ne sont pas les mêmes’. Ce constat n’implique aucun jugement; Koltès ne nous dit pas si la différence doit (ou non) être estompée, si elle le pourrait: il la pose comme un trait du réel, ineffaçable – un fait naturel fondamental auquel aucune dénégation culturelle ne peut quoi que ce soit.”²²⁷

A estudiosa afirma que a diferença entre os sexos se acentua gradativamente no decorrer das obras koltesianas, até que em *Roberto Zucco* explode em uma verdadeira guerra dos sexos. Exemplo disso para ela é a afirmação de Zucco na cena VIII (“Juste avant de mourir”) de que os homens e as mulheres necessitam-se mutuamente, porém que não existe amor: “Les hommes ont besoin des femmes et les femmes ont besoin des hommes. Mais d’amour, il n’y en a pas” (p. 48).

Benhamou acredita que as mulheres criadas por Koltès têm uma fixação pela devoração amorosa: como exemplo, a mãe que retém o uniforme de Zucco, a garota que retém seu nome e a senhora elegante que alega que o sangue do filho era a única coisa que lhe pertencia (cena XII, “La gare”). Koltès multiplica nas várias mulheres da peça a imagem da fêmea possessiva.

²²⁵ BENHAMOU. “Territoires de l’œuvre”. In: *Théâtre aujourd’hui*, n° 5. Op. cit. p. 37.

²²⁶ BENHAMOU. “Territoires de l’œuvre”. In: *Théâtre aujourd’hui*, n° 5. Op. cit. p. 38.

²²⁷ BENHAMOU. “Territoires de l’œuvre”. In: *Théâtre aujourd’hui*, n° 5. Op. cit. p. 38.

Contudo, ressalta Benhamou, as mulheres fracassam na tentativa de roubar dos homens aquilo que lhes dá poder: todas elas saem perdedoras do combate amoroso. E, ao contrário do que faria pensar a lógica, a autora declara que nem mesmo os homens saem vitoriosos, pois não encontram acesso à identidade viril que buscam.

Anne-Françoise Benhamou conclui que os personagens koltesianos sonham com um espaço onde não seriam forçados a assumir seu sexo, onde poderiam amar sem se preocupar em ser homem ou mulher. Desejam encontrar “quelqu’un qui soit comme un ange au milieu de ce bordel”²²⁸ – o termo bordel caracterizando a situação atual de perdição em que se encontra o mundo. Esse território utópico seria uma espécie de paraíso. Todavia, a autora defende que eles sabem que, para alcançar a doçura do neutro, precisam assumir plenamente a violência da condição sexual, que é também sua condição mortal. Para ela, eles são conscientes de que em todos os espaços que habitem a inocência estará perdida. O que leva a pensar que, na visão de Benhamou, Koltès era pessimista e não dava solução ou esperança aos personagens que criava.

“DANS LES LABYRINTHES DE ROBERTO ZUCCO”

“Dans les labyrinthes de *Roberto Zucco*”, sexta parte da publicação *Théâtre aujourd’hui*, debruça-se no estudo da última peça de Bernard-Marie Koltès. Entretanto, considerando os critérios apresentados no início deste capítulo, foram selecionados para serem analisados aqui os seguintes textos: “Un Tueur sur scène”, “Au-delà de toute morale”, “Un Hamlet du XXe siècle”, “Dans la tête de Zucco” e “Une dramaturgie de l’agonie”.

“Un Tueur sur scène”

Escrito por Jean-Claude Lallias, o artigo elenca em cinco itens o porquê de *Roberto Zucco* merecer atenção especial na publicação.

O primeiro motivo, segundo o autor, por sua aproximação em tempo e espaço com um fato verídico. Ao transpor para a ficção a passagem violenta de Succo pela França, modificando apenas da letra inicial do nome, Koltès foi acusado por parte da imprensa regional e nacional de estar fazendo uma provocação, além de apologia ao crime.²²⁹

²²⁸ KOLTÈS. Citado por BENHAMOU. “Territoires de l’œuvre”. In: *Théâtre aujourd’hui*, n° 5. Op. cit. p. 40.

²²⁹ Conforme informações presentes na gênese da peça, *Roberto Zucco* provocou a revolta tanto de parte da imprensa, como de autoridades, familiares e amigos das vítimas.

Por esta polêmica e até mesmo pelas ameaças de interdição, a última peça de Koltès tornou-se o que Lallias denomina de “batailles du théâtre”²³⁰, comparada por ele a *Tartufo*, de Molière, *Hernani*, de Victor Hugo e *Os biombos*, de Jean Genet – peças francesas que, em suas épocas, por motivos diversos, provocaram escândalos e debates controversos.

Conforme Lallias, a peça mostra as representações sociais e políticas contemporâneas, em um desesperançado mundo sem amor, com a nostalgia da impossibilidade de retorno à inocência: “les meurtres sans explications causale servent de révélateur à l’état de violence et de guerre du monde réel.”²³¹

Na segunda razão, Lallias alega que a peça é um ato artístico de uma prodigiosa complexidade que coroa e encerra o universo de um grande poeta da cena: o texto aparentemente rompe com a dramaturgia desenvolvida nas peças precedentes de Koltès e o aproxima da obra de Shakespeare:

“Les références – avouées ou secrètes – à Shakespeare abondent: un tableau appelé *Ophélie*, une première scène qui fait résonner l’ouverture de Hamlet, le goût des motifs doubles qui se font écho dans une composition musicale (les deux gardiens, la double scène sur les toits d’une prison à l’entrée et à la fermeture de l’œuvre, le double rapport de la Gamine à Zucco et à son frère, la double famille – celle de Zucco, celle de la Gamine –, Zucco et sa mère en opposition inversée avec la Dame et son fils).”²³²

O autor afirma que *Roberto Zucco* é composto de estações, parecidas com aquelas que caracterizavam as peças do teatro medieval. As quinze cenas se encadeiam formando a trajetória do protagonista. Os lugares multiplicam-se e vão do mais íntimo (a cozinha) ao mais dilatado (o parque público). Os diálogos são rápidos, processo iniciado em *Le Retour au désert*, e os personagens são numerosos. Lallias destaca ainda que Koltès fez nascer o coro cômico e paródico contemporâneo nas cenas X (“L’otage”) – observadores do seqüestro – e XV (“Zucco au soleil”) – as vozes de presos e policiais durante a fuga de Roberto.

Em terceiro lugar, para o autor, a arquitetura legível de *Roberto Zucco* facilita o acesso às obras anteriores do dramaturgo. A última peça retrata as grandes temáticas do teatro koltesiano e a sua visão pessoal da realidade: o mundo confuso do desejo, da violência, das famílias desarticuladas, do *deal* (palavra que recebe diversas significações

²³⁰ LALLIAS. “Un Tueur sur scène”. In: *Théâtre aujourd’hui*, n° 5. Op. cit. p. 128.

²³¹ LALLIAS. “Un Tueur sur scène”. In: *Théâtre aujourd’hui*, n° 5. Op. cit. p. 128. [grifo do autor].

²³² LALLIAS. “Un Tueur sur scène”. In: *Théâtre aujourd’hui*, n° 5. Op. cit. p. 128.

em sua dramaturgia – negócio, tráfico, etc.), do comércio tarifado do sexo, do sofrimento e da inocência perdida.

Quanto à linguagem, Lallias afirma:

“[...] la langue de Koltès se tisse musicalement par séries contrapuntiques et par leitmotive, aussi bien dans les tirades que dans les séries de répliques courtes. Cinglante ou volubile, l’écriture chaloupe les images et produit par effets syncopés l’inattendu [...]. Et elle ne cesse avec puissance de faire jaillir l’humour... cette forme désespérée du comique [...]”²³³

O quarto motivo diz respeito ao “herói”²³⁴ da peça. Roberto Zucco “trouble jusqu’au vertige et demeure inexplicable”.²³⁵ O jovem, aparentemente, tem facetas contraditórias, da fria brutalidade à sedução, à acuidade de raciocínio, ao uso de palavras poéticas e à determinação absoluta. Lallias ressalta que sua hiperlucidez, em contraponto a sua loucura, provocam ora a atração, ora a repulsão.

Zucco é lançado em mundo pronto a classificar e explicar tudo, todavia, mesmo que se tente aplicar a psiquiatria, as ciências humanas e os sistemas filosóficos para estudar-lhe, seu enigma permanece. Ele, que se diz estudante de lingüística na cena VI (“Métro”), constrói seu percurso justamente fora dos limites da linguagem, passando diretamente às atitudes.

Lallias defende que o trágico nesta peça não produz o sentimento de catarse²³⁶: “toute identification serait pour le spectateur une perte et tout rejet en bloc un aveu de surdité...”²³⁷. Para ele, Koltès traça um novo personagem mítico: o impenetrável que descarrila para além do humano. Com isso, o dramaturgo obriga aquele que se defronta com a peça a um retorno a si, buscando a inacessível origem do mal presente no âmago.

A quinta e última justificativa são as numerosas montagens do texto na França e no mundo. A mais encenada das peças de Koltès é tida como excepcional no teatro contemporâneo, igualando-se às obras de repertório enriquecidas pelos vários olhares lançados sobre elas em diferentes encenações: “Variations des interprétations qui ne cessent de célébrer l’énigme sans l’épuiser...”²³⁸

²³³ LALLIAS. “Un Tueur sur scène”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 130.

²³⁴ Aspas do autor.

²³⁵ LALLIAS. “Un Tueur sur scène”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 130.

²³⁶ Segundo Patrice Pavis em seu *Dicionário de teatro*, a catarse, termo descrito por Aristóteles em sua *Poética*, é “a purgação das paixões (essencialmente terror e piedade) no próprio momento de sua produção no espectador que se identifica com o herói trágico”. PAVIS. *Dicionário de teatro*. Op cit. p. 40.

²³⁷ LALLIAS. “Un Tueur sur scène”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 131.

“Au-delà de toute morale”

“Au-delà de toute morale” é um texto breve, retirado de uma entrevista de Anne Laurent com o primeiro diretor de *Roberto Zucco*, o alemão Peter Stein. O encenador declara que a novidade do texto não está em inserir um personagem criminoso, mas em apresentá-lo sem nenhuma moral, atacando todos os clichês, sentimentos e valores.

Stein indica o dramaturgo francês Jean Genet como ancestral de Koltès, todavia sublinha que nos heróis do primeiro ainda persiste o sentimentalismo e a moralidade. A heroização de Roberto, para o *metteur en scène*, é inevitável, já que ele acaba se transformando no verdadeiro Homem.

Fora isso, na sua visão, a peça segue o esquema convencional da tragédia: “chaque homme qui fait quelque chose est un criminel. Le simple choix d’une action tue les autres options.”²³⁹ A diferença para a velha tragédia é que, nesta, o homem age contra ou a favor de um corpo social que discutia suas atitudes – o coro. Em *Roberto Zucco*, não há contato com a coletividade neste sentido, Stein afirma que a sociedade do espetáculo contenta-se em assistir aos fatos, sem discuti-los.

Ao finalizar, o diretor assinala que a função do protagonista koltesiano é ressuscitar os velhos sonhos heróicos e, mesmo amoral, ele necessita, como os heróis antigos, de uma apoteose, o que ocorre com sua morte redentora ao final da peça.

“Dans la tête de Zucco”

Terceiro texto destacado nesta parte dedicada a *Roberto Zucco*, “Dans la tête de Zucco” compreende entrevistas de Paul Lefebvre e Pierre Lavoie com Denis Marleau, encenador de *Roberto Zucco* no Théâtre Ubu, Montréal, em 1993. Cabe salientar que serão levantados aqui apenas os aspectos de leitura da peça, sem debruçar-se sobre aqueles referentes à encenação.

Denis Marleau inicia afirmando que a peça é concernente ao arcaico e que seu tema central, paralelamente à trajetória do protagonista, é a noção pré-histórica da família, “comme si Koltès en scrutant cette famille se la représentait sous l’angle du clan primitif ou s’affrontent des pulsions de vie, de morte et de survie.”²⁴⁰ O fato de apenas o personagem central possuir um nome também é, no seu entender, um indício da presença do arcaico.

²³⁸ LALLIAS. “Un Tueur sur scène”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 131.

²³⁹ STEIN. Peter. “Au-delà de toute morale”. Entrevista realizada por Anne Laurent. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 136.

²⁴⁰ MARLEAU, Denis. “Dans la tête de Zucco”. Entrevista realizada por Paul Lefebvre e Pierre Lavoie. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 140.

Roberto Zucco aproxima-se das tragédias gregas e é constituída de mitos que comportam um grande número de transgressões que nutriam esse teatro fundador: parricídio, matricídio e o infanticídio são os exemplos fornecidos por Marleau na ilustração de sua afirmação.

O final da peça, com a fuga do protagonista em direção ao sol, poderia ser considerado uma aspiração à santidade, ao que Marleau contrapõe: “Mais je pense qu’il y a là plutôt une sorte de mépris de la sainteté.”²⁴¹

Para o autor, o desenlace ultrapassa seu esquema catastrófico, tentado à proximidade com o religioso – queda do herói, redenção e passagem do negativo para o positivo (semelhante àquele das tragédias gregas) – e demonstra a libertação primitiva e pagã, fundada na transgressão de poderes proibidos ou de tabus que fundam nossa cultura.

Questionado sobre a possibilidade de a peça ser considerada uma tragédia moderna, continuação da tragédia antiga, o encenador afirma que a considera um exemplo de tragédia pós-moderna. O autor francês serviu-se de vários dramaturgos para construí-la, entre eles: Shakespeare, Büchner, os tragediógrafos gregos e Beckett. *Roberto Zucco* passa pelas mesmas obsessões e arquétipos que circulam na obra destes: “Koltès joue avec tout cela à outrance”²⁴², e, ao reapropriar-se destes tabus e de suas transgressões, cria uma tensão entre o imaginário do espectador e sua maneira moderna de escrever teatro. O texto é atual, todavia, sobrepõe diversos níveis de teatralidade e prolonga muitas escrituras cênicas do passado.

Conforme já havia sido mencionado anteriormente, em texto de Anne-Françoise Benhamou, “Territoires de l’œuvre”, um elemento importante nas obras de Koltès é a presença do outro e da ameaça que ele representa. Marleau retoma este aspecto ao afirmar que Zucco é a encarnação desta ameaça, tanto para o outro, quanto para o tecido social. Sua animalidade e estranheza convertem-se em sedução. O diretor usa a imagem de um urso polar para ilustrar sua idéia: “[...] cette bête semblable à un gentil toutou mais qui, en réalité, ne supporte aucun regard sur elle et qui, si elle croise les yeux de l’humain, tue alors sans avertissement et sans aucune pitié.”²⁴³

²⁴¹ MARLEAU. “Dans la tête de Zucco”. Entrevista realizada por Paul Lefebvre e Pierre Lavoie. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 140.

²⁴² MARLEAU. “Dans la tête de Zucco”. Entrevista realizada por Paul Lefebvre e Pierre Lavoie. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 142.

²⁴³ MARLEAU. “Dans la tête de Zucco”. Entrevista realizada por Paul Lefebvre e Pierre Lavoie. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 143.

“Un Hamlet du XXe siècle”

Na entrevista “Un Hamlet du XXe siècle”, realizada por Jean-Claude Lallias, Lluís Pasqual, diretor que encenou *Roberto Zucco* em Barcelona, Paris, São Petersburgo e Veneza, afirma que concebe Roberto Zucco como um homem contemporâneo.

Para Pasqual, o teatro produziu a tragédia, bem como o ser contraditório, e o alemão Bertolt Brecht inovou no século XX ao colocar esta contradição em cena. O personagem contemporâneo é aquele que diz: “il n’y a plus de monde”²⁴⁴. O indivíduo que mata a própria mãe se encerra na tragédia e suas motivações são elucidadas pela psicanálise de Sigmund Freud; o que mata um policial se encerra no cinema e o ato é compreendido como revolta. Porém, assassinar um garoto gratuitamente não está dentro dos parâmetros da sociedade, o coletivo não está acostumado a isto para poder codificar o crime e encerrá-lo.

Soma-se à violência sem explicação, a ausência de julgamento moral por parte do dramaturgo. Koltès, seguindo a linha de todos os grandes autores dramáticos, cria uma metáfora, assim exposta por Pasqual: “le monde est une prison, après un mur, il y a toujours un autre mur, on ne peut s’en échapper que par le haut”²⁴⁵. Zucco busca permanentemente a verdade, a realização sem nenhum entrave e o desaparecimento, a transparência. O Mal (com uso de letra maiúscula pelo encenador) presente na peça está em toda sua pureza, sem possibilitar a compreensão de suas fontes enigmáticas.

O protagonista simboliza a neurose da época atual, onde todos têm consciência de quão insuportável está o mundo e, no entanto, preferem não saber de nada, simplesmente desaparecer.

Para Pasqual, Zucco percorre o caminho do não-clichê e, como exemplo, ele cita o desejo utópico que o jovem tem de ir para a África, não por causa do calor ou do povo negro que seria a lógica do clichê, e sim, pela neve, pelos rinocerontes brancos que transitam em silêncio (vide cena III, “Sous la table”).

Situar-se cenicamente frente a um matador, para o diretor, é simples: deve-se mostrá-lo. Em *Roberto Zucco*, a morte está por toda a parte, pois não há mais amor no seu mundo – semelhante à situação que se encontra em *Hamlet*, com o reino de Elsinor tomado por sentimentos de traição e vingança. A peça koltesiana é compreendida por Pasqual como um *Hamlet* do século XX, com a diferença de que aqui o herói mata uma criança gratuitamente e sabe que o único reino a esperar é a morte.

²⁴⁴ PASQUAL, Lluís. “Un Hamlet du XXe siècle”. Entrevista realizada por Jean-Claude Lallias. In: *Théâtre aujourd’hui*, n° 5. Op. cit. p.144.

²⁴⁵ PASQUAL. “Un Hamlet du XXe siècle”. Entrevista realizada por Jean-Claude Lallias. In: *Théâtre aujourd’hui*, n° 5. Op. cit. p.146.

O monólogo de Zucco na cena VIII (“Juste avant de mourir”) é visto por Pasqual como uma paráfrase do discurso do personagem shakesperiano. Questionado por Polônio na segunda cena do ato II, sobre o que lia no livro que tinha em mãos, Hamlet responde que são palavras. As palavras estão no centro do texto proferido por Zucco no bar: “Il n’y a plus de mots, il n’y a plus rien à dire, il faut fermer les écoles, on ne peut plus enseigner les mots [...]” (p. 49). Ou seja, as palavras que ainda existiam em Elsinor tornam-se signo do desastre do mundo atual.

Lluís Pasqual acredita que *Roberto Zucco* sofre uma aceleração a partir da cena VI (“Métro”), rumo à destruição. Depois do encontro com o velho senhor na estação de metrô, ele toma consciência de que a morte o aguarda.

Na visão do *metteur en scène*, a presença do coro, antes desaparecido da dramaturgia, ganha uma versão contemporânea. Este aparece representado pela estupidez na cena X (“L’otage”) e perde completamente a humanidade na última cena, quando não passa de um entrelaçamento de vozes, que, frente a um Zucco que quebra todos os clichês, não sabem fazer mais do que questionamentos morais: não se pode matar os pais, não se pode matar uma criança, etc.

Os apontamentos que seguem dizem respeito à encenação do texto por parte do diretor e não serão contemplados aqui.

“Une dramaturgie de l’agonie”

O texto que encerra essa parte dedicada às análises e entrevistas acerca de *Roberto Zucco* é de Jean-Pierre Sarrazac e recebe o título de “Une dramaturgie de l’agonie”. O autor inicia afirmando que, em *La Nuit juste avant les forêts* e em *Roberto Zucco*, mais do que em todas as outras peças, Koltès tende a tomar para si a dor e o sofrimento de seus protagonistas (ou “quasi-héros”, usando a definição do estudioso), gritando junto com eles.

Sarrazac traça um paralelo entre *Zucco* e o *stationendrama* do teatro expressionista alemão (peças em que, conforme o autor, uma sucessão de cenas curtas acompanha a trajetória do protagonista), enumerando as proximidades entre eles, que vão além da estrutura fragmentária do texto. Introduzindo estas semelhanças está o fato de que, nestas construções literárias, o Homem, ou a sua visão, é o ponto fixo e o mundo, o panorama da sua vida, é que gira em torno dele. A dramaturgia caracteriza-se pela circularidade, pela busca devotada e em vão de um homem que não faz nada além de cavar seu próprio túmulo.

Na origem de *Roberto Zucco*, assim como nas peças expressionistas, há o que Sarrazac denomina “arrachement”, ou seja, a libertação de amarras. Soma-se a isso o fato do protagonista ser um parricida – comum ao teatro deste gênero. Contudo, apesar de seus crimes, tanto Zucco quanto os personagens alemães não são ativos, suas transgressões não são atos, e sim, gestos, espasmos involuntários, onde é praticamente a vítima que vem expirar no braço do assassino. Como exemplo, Sarrazac cita a cena II (“Meurtre de la mère”): “lorsque Zucco tue sa mère, c’est elle – sa peur à elle – qui fait tout le travail.”²⁴⁶

Sarrazac vê *Roberto Zucco* como a parábola do homem jovem que se torna assassino porque sua visão, sua percepção dos outros e do mundo o aterroriza. Logo, o medo dele converte-se em crime. O único momento em que o protagonista não cede ao reflexo criminoso é na cena VI (“Métro”), justamente porque o velho senhor não o teme: “Confiants pour un instant, les deux interlocuteurs se mettent à deviser tranquillement... de la peur que leur cause la vie en société.”²⁴⁷

Para o estudioso, nesta cena há uma espécie de conversão expressionista (mas que não tem seqüência depois) e de metamorfose virtual quando Zucco se reinventa como estudante de lingüística: “Je suis inscrit à l’université [...]. Dès demain je retournerai suivre mon cours de linguistique [...]” (p. 37).

O teórico ressalta que enquanto os personagens expressionistas se sentem transparentes, inodoros e incolores em um mundo negro, opaco e fétido, Zucco deseja tornar-se invisível – o que não consegue, pois sempre que tenta acaba por matar e sujar-se do visível sangue – em um mundo transparente. Apesar desta característica, o mundo koltesiano é tão inquietante quanto o opaco.

No entender de Sarrazac, o que a visão de Koltès tem em comum com a estética expressionista é mostrar ao leitor/espectador o exterior como um universo carnívoro sempre pronto a cercar e fagocitar o indivíduo. Não há um criminoso modelo da mídia, antes, um homem, um inocente que, no final de sua saga, se reconhece, para seu próprio espanto, como um matador: “Je suis le meurtrier de mon père, de ma mère, d’un inspecteur de police et d’un enfant. Je suis un tueur” (p. 89).

Zucco também é expressionista na visão do autor por apresentar-se desde o começo como um morto que está em pé. Se existe uma pequena metamorfose dele na cena VI (“Métro”), a peça toda é, também, uma metamorfose.

²⁴⁶ SARRAZAC, Jean-Pierre. “Une dramaturgie de l’agonie”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 162.

²⁴⁷ SARRAZAC. “Une dramaturgie de l’agonie”. In: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5. Op. cit. p. 163.

Sarrazac finaliza seu olhar sobre a peça afirmando: “Stationendrama, bien sûr, mais surtout dramaturgie de l’agonie, typique de l’expressionisme.”²⁴⁸

²⁴⁸ SARRAZAC. “Une dramaturgie de l’agonie”. In: *Théâtre aujourd’hui*, n° 5. Op. cit. p. 164.

2. Bernard-Marie Koltès, de Anne Ubersfeld

Da mesma maneira que o volume 5 de *Théâtre aujourd'hui* sobre Koltès (“*Koltès, combats avec la scène*”), o livro de Anne Ubersfeld, intitulado *Bernard-Marie Koltès*, passa por todos os caminhos do dramaturgo em questão: trajetória do autor, gênese das peças, encenações realizadas a partir destas e análise de aspectos concernentes às mais importantes dentro do conjunto da obra.²⁴⁹

O estudo de Ubersfeld divide-se em quatro grandes capítulos²⁵⁰, cujos títulos serão utilizados aqui como subtítulos. Assim como na resenha de *Théâtre aujourd'hui*, é importante ressaltar que, por se tratar do objeto de pesquisa deste trabalho, será dado destaque para as considerações acerca de leituras de *Roberto Zucco*, presentes em dois capítulos: “Le Jeune homme et la mort” e “Lecture de l’œuvre”. Sendo assim, o segundo capítulo, “Itinéraire et création”, que trata da trajetória biobibliográfica de Koltès e no qual são apresentados detalhes das peças escritas a partir de 1977²⁵¹ (gênese, sinopse e breves informações de montagens realizadas a partir delas), e o quarto capítulo “Fortune du théâtre de Koltès”, no qual são apresentadas críticas feitas a suas obras, não fazem parte daqueles que serão analisados neste trabalho.

“LE JEUNE HOMME ET LA MORT”

Esse primeiro capítulo da obra introduz à dramaturgia de Koltès. O primeiro passo de Ubersfeld é perguntar: “Qu’est-ce qui fait la grandeur d’un écrivain de théâtre?”²⁵² Ou seja, ela inicia sublinhando a grandeza do autor e justifica o porquê disso – que, de certa maneira, também pode ser interpretado como uma justificativa para a escrita do livro. É uma resposta à pergunta: por que escrever sobre Koltès?

Como justificativa, ela elenca os seguintes fatores: que o mundo do dramaturgo esteja em relação com o mundo de seu tempo, exprimindo-o com riqueza e força, e que o autor tenha uma linguagem própria e reconhecível. Soma-se a estes, conforme a autora, o fato de ele não fornecer soluções para as questões que traz à tona.

A segunda reflexão proposta por Ubersfeld está ligada ao título que ela dá a este capítulo –“Le Jeune homme et la mort”: há ligação entre a vida do dramaturgo, que se

²⁴⁹ UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Actes Sud, Coll. “Apprendre” n° 10, 1999.

²⁵⁰ Foram desconsiderados nesta contagem, por funcionarem apenas como anexos, os seguintes capítulos: “Notes”, “Chronologie”, “Bibliographie” e “Cahier photos”.

²⁵¹ *La Nuit juste avant les forêts, Combat de nègre et de chiens, Quai Ouest, Dans la solitude des champs de coton, Le Retour au désert e Roberto Zucco*.

viu confrontado com a morte, e a sua obra? Anne Ubersfeld julga obscuros os laços existentes entre a obra e a vida de um autor. Entretanto, mesmo que não se posicione com uma resposta positiva ou negativa para o questionamento acima, sublinha que as peças de Koltès, a partir de 1977, giram em torno da história de homens jovens frente a frente com a morte, que vão ao encontro do que Ubersfeld denomina “ange de la mort”.²⁵³ Segundo ela, o tema central de toda a obra koltésiana gira em torno das figuras do homem e da morte.

Para Ubersfeld, em *Roberto Zucco*, estas duas figuras “ne sont plus qu’un”.²⁵⁴ A justificativa dada para sua afirmação está no fato de considerar o nome do protagonista a identificação para a morte. Ou seja, em seu entender, ele carrega em sua identidade a própria morte. Como embasamento, a autora vale-se do trecho da peça em que Zucco recusa-se a revelar seu nome para a garota (cena III, “Sous la table”), afirmando que: “Si je te le disais, je mourrais”.²⁵⁵ Ainda assim, acaba contando e tal atitude o levará novamente à prisão e, conseqüentemente, à fuga e à morte. A leitura feita por ela é a de que o personagem carrega consigo a morte e que esta vai lhe absorvendo até o final da peça.

Zucco sabe que a figura da morte lhe espreita ainda que não seja sua vontade: “Je ne veux pas mourir. Je vais mourir” (p. 49). O ponto de vista de Ubersfeld vai ao encontro daqueles que defendem que o protagonista traça um caminho em direção à própria morte, o que pode ser contestado por aqueles que afirmam que, na verdade, Zucco busca a liberdade, ainda que tenha que morrer para alcançá-la.

“LECTURE DE L’ŒUVRE”

O terceiro capítulo do livro de Anne Ubersfeld, denominado “Lecture de l’œuvre”, debruça-se sobre as seis peças que já haviam recebido destaque (escritas a partir de 1977), sendo o estudo das mesmas realizado em cinco partes temáticas cujos títulos serão utilizados aqui:

“La Construction des œuvres”

Na primeira das temáticas, “La Construction des œuvres”, Ubersfeld faz um estudo da maneira como são construídas as peças de Koltès, qual a estrutura utilizada,

²⁵² UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 7.

²⁵³ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 9.

²⁵⁴ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 9.

²⁵⁵ KOLTÈS, Bernard-Marie. Citado por UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 9.

destacando que cada uma delas representa um trabalho original: “[...] pour chacun de ses projets, la dramaturgie qu’il lui fallait [...]”.²⁵⁶

Sobre *Roberto Zucco* ela afirma que, aparentemente, é escrita como um “romance de destino” com etapas sucessivas que formam um itinerário.²⁵⁷ Contudo, Ubersfeld acredita que esta aparência é falsa e dá sua posição em relação à construção da peça:

“La pièce est écrite comme au croisement d’une tragédie et d’un drame baroque à multiples personnages, axé autour d’un problème, non pas tant: comment devient-on criminel? Encore moins: que faire du criminel dans une société organisée? Mais: comment vivre la violence quand elle s’est inscrite en vous, et que vous en êtes à la fois l’agent et la victime?”²⁵⁸

O que Anne Ubersfeld faz a seguir é elencar as fontes da construção dramática de *Roberto Zucco*, ou seja, de quem a peça é herdeira e quais os elementos que carrega de seus antecessores: “La pièce est donc le croisement de formes théâtrales diverses, et son originalité de structure est faite de ce tissage, comme si en ce dernier ouvrage K. avait exploité ses possibilités de synthèse dramaturgique.”²⁵⁹

O primeiro modelo sugerido pela autora é a tragédia. Ubersfeld constata que, assim como acontece nos enredos do dramaturgo Jean Racine, o erro fatal está no momento anterior à peça: em *Roberto Zucco*, o parricídio. Ubersfeld propõe que a história de Zucco pode ser inserida nos cinco atos previstos nas peças trágicas, considerando a estrutura ideal para os clássicos e neoclássicos. A divisão imaginada pela estudiosa é bem organizada e pode ser tomada como um bom indício de que Koltès não pretendia inovar na estrutura dramática de *Roberto Zucco*, mantendo um esquema tradicional de construção de sua peça.

Conforme Ubersfeld, o ato 1 (que iria da cena I a IV) seria o da exposição da intriga, aquele da origem (no qual o leitor/espectador conhece a história do protagonista e de outros personagens relevantes) e dos assassinatos que iniciam o percurso trágico. Ela salienta que, na estrutura original da tragédia, a falha inicial, também denominada falha trágica ou *hamartia*²⁶⁰, ocorre em momento anterior à peça. Em *Roberto Zucco*, ocorre o mesmo, porém a falha prolonga-se até a cena IV (“La mélancolie de l’inspecteur”) com a morte do inspetor. É importante frisar algo que Ubersfeld não

²⁵⁶ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 95.

²⁵⁷ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 108.

²⁵⁸ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 108.

²⁵⁹ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 109.

questiona: não existe a certeza de que Zucco, como os heróis, tenha agido por ignorância de julgamento ao matar o pai ou se tal atitude tenha sido voluntária e completamente lúcida.

O ato 2, segundo a estudiosa, iria da cena V a VII, com o estabelecimento do nó e do obstáculo, definido por ela como a família.

O ato 3, da cena VIII a X, seria o da peripécia, e não apenas uma, mas duas, conforme Ubersfeld: a delação feita pela garota à polícia e o assassinato do garoto no parque público. A autora defende que a reviravolta está inserida cedo demais na estrutura da peça, quando deveria surgir em uma única peripécia já ao final da história.

Definido por Ubersfeld como o da derrota, o quarto ato vai da cena XI a XIII. Este seria em seu entender o ideal para a peripécia, depois do qual só resta o desfecho. Entretanto, não passa de uma sucessão de etapas rumo a um final previsível. Há controvérsias quando a autora fala em final previsível, pois a prisão e a morte podem até serem anunciadas com indícios cênicos e textuais, mas a forma como ocorre a morte do protagonista em sua aproximação com o sol carrega um elemento de surpresa para aquele que assiste ou lê a peça. Em nenhum outro momento do texto Zucco demonstra sua fascinação pelo astro solar.

O ato 5, do desenlace e duplo fim de Zucco – prisão e morte –, se estende da cena XIV a XV.²⁶¹

De acordo com a leitura de Ubersfeld, a segunda forma teatral que origina *Roberto Zucco* é o drama barroco ou shakesperiano, devido à multiplicidade de personagens e ambientes que caracterizam ambos. Além disso, assim como nas peças do teatro elisabetano, existem personagens que desaparecem rapidamente (a mãe e o inspetor, por exemplo) e outros que não passam de silhuetas (os guardas, as vozes, etc.).

As semelhanças com a estrutura shakesperiana (principalmente com *Hamlet*, no caso de *Roberto Zucco*) é uma constante nas críticas e leituras feitas da peça. Muitos são os estudiosos que buscam traçar paralelos, todavia, não foi encontrado até o presente momento nenhum posicionamento que verificasse as diferenças existentes entre as duas peças.

Ubersfeld cita ainda a proximidade de *Roberto Zucco* com o drama “romântico” (com uso de aspas pela autora) e justifica alegando que este está centrado em torno de um personagem, enquanto ao redor dele se comprimem indivíduos sem identidade

²⁶⁰ Patrice Pavis define a “hamartia” como o erro de julgamento cometido pelo herói devido a sua ignorância, que acaba por gerar toda a catástrofe. Esta falha de comportamento não o torna nem absolutamente culpado, nem inocente. PAVIS. *Dicionário de teatro*. Op. cit. p. 191 e 417-418.

²⁶¹ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 108-109.

definida – assim acontece com o protagonista da peça em estudo e a lista de personagens que não possuem sequer nome próprio.

Às formas teatrais, Ubersfeld soma o modelo do romance e do cinema norte-americano, nos quais os episódios contam o itinerário de um herói e são marcados pela continuidade de encadeamentos.

Por último, Anne Ubersfeld defende que *Roberto Zucco* possui uma característica bastante particular: a presença de cenas nas quais se desenvolvem várias ações, compondo o que a autora denomina “drama de episódios”.²⁶² Um dos exemplos fornecidos está na cena IV (“La mélancolie de l’inspecteur”), composta por duas ações distintas: a confissão do inspetor à madame e, em seguida, feito à madame por uma das prostitutas, a narração do assassinato do inspetor.

Cada uma das cenas forma, assim, o que Ubersfeld denomina mini-drama, sendo a peça totalizada pelo conjunto destes. O espectador aguarda um desfecho para cada uma das cenas, pois todas possuem seu suspense próprio. A autora vai além e ressalta que estes mini-dramas são mini-tragédias, nos quais as três unidades – de tempo, espaço e ação – estão presentes, multiplicando o modelo trágico ideal.²⁶³

Ubersfeld destaca que cada seqüência é definida por um lugar e segue uma progressão. Primeiramente, é enfatizado o caráter familiar da violência, com a maioria das cenas passando-se em casa, depois, o caráter público, com a abundância de espaços sociais abertos, até chegar à segunda fuga de Zucco, espetacularizada por aqueles que a assistem.²⁶⁴

“L’espace-temps”

O segundo tema abordado por Anne Ubersfeld diz respeito à análise de tempo e espaço. Todavia, acaba por englobar o estudo dos personagens, valendo-se de subtemas que guiam a leitura. A opção deste estudo foi agrupar os subtemas em três grupos (espaço, tempo e personagens).

ESPAÇO

A primeira definição dada por Ubersfeld é que o espaço é um local de contradições: ao mesmo tempo em que é concreto no seu ponto de partida – já que, segundo o próprio Koltès, algumas de suas peças partiam de locais do mundo que

²⁶² UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 109-110. Ubersfeld afirma que tal procedimento de escrita dramática seja particular a esta peça, sem, no entanto, explicar ao seu leitor o porquê dessa particularidade que não parece novidade à dramaturgia.

²⁶³ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p.110.

conhecia em suas viagens –, é metafórico.²⁶⁵ O exemplo dado por ela é de *Combat de nègre et de chiens*, mas pensando em *Roberto Zucco*, poderia considerar que os locais aonde se passa a peça são concretos e delimitados, contudo, simbolicamente, podem significar algo além do que meros espaços. O metrô (cena VI, “Métro”) é um destes, já que vários críticos o concebem como uma espécie de labirinto em que estão perdidos o protagonista e o senhor com o qual ele dialoga.

O segundo ponto levantado por Ubersfeld é que, além do espaço determinado e limitado da cena, há um espaço imaginário, presente nos discursos dos personagens. Conforme a autora, em *Roberto Zucco*, este é representado pela África, continente para onde o protagonista afirma querer fugir (cena III, “Sous la table” e VIII, “Juste avant de mourir”).

A terceira caracterização do espaço é que o local onde ocorre a ação pode ser aberto ou fechado. Todavia, Ubersfeld acredita que esta diferenciação mostra-se ineficiente na obra koltésiana: quando fechado, está cercado de perigos e ameaçado de violação; quando aberto, não possibilita a liberdade do personagem, aprisionando-o ainda mais. Suas peças variam entre um e outro, sendo que somente *Roberto Zucco* possui na sua sucessão de endereços os dois tipos.²⁶⁶

A última observação de Ubersfeld com relação ao espaço refere-se às didascálias: “L’écriture des didascalies est chez K. aussi rigoureuse que celle du dialogue [...]”.²⁶⁷ Os espaços podem estar definidos interna ou externamente (nos diálogos e nas rubricas, respectivamente). A autora destaca que existe apenas uma regra para os lugares cênicos que Koltès propôs: a sensação de angústia que causam. Na maioria das peças do dramaturgo existe um endereço central onde ocorre a ação. Em *Roberto Zucco*, conforme Anne Ubersfeld, este modelo é diferente, pois há uma exploração do mundo (ruas, metrô, presídio, casas, etc.), mas mantém-se a angústia.²⁶⁸

TEMPO

O primeiro ponto destacado pela autora é que o sentimento de angústia presente no espaço repete-se na análise do tempo: “[...] comme si personne n’avait plus le temps, plus le temps d’agir, plus le temps de vivre, comme s’il fallait remplir au maximum le petit espace de durée dévolu à chacun.”²⁶⁹

²⁶⁴ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p.110.

²⁶⁵ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p.110-111.

²⁶⁶ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p.111-114.

²⁶⁷ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p.115.

²⁶⁸ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p.117.

²⁶⁹ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p.117.

Anne Ubersfeld ressalta que Koltès opera em suas peças uma síncope do tempo porque coloca o ponto de partida em momento anterior à primeira cena, como um pecado original que já está presente quando do início da ação (o assassinato do pai de Zucco, por exemplo), cercado de um certo mistério a respeito dele.

Outra característica concernente ao tempo koltesiano citada por Ubersfeld é que o tempo da ficção em Koltès não excede o da representação: respeita-se a unidade de tempo, enquadrando-se as peças num período de algumas horas. Um das exceções é *Roberto Zucco*, cuja ação parece exigir um tempo maior, não definido.

Ubersfeld vê a temporalidade como um elemento decisivo para Koltès, o que justifica as marcas que ele insere no texto para sinalizar qual o período envolvido na ação, mesmo que indiretamente e de maneira vaga em alguns casos. Segundo a autora, *Roberto Zucco* possui uma temporalidade particular: a partir de sua primeira fuga da prisão, o protagonista traça com o tempo um pacto que ela define como “faustien”.

Anne Ubersfeld não explica, porém a referência à peça *Fausto* (1770-1831), de J.W. Goethe, sugere a comparação de Zucco com o protagonista epônimo do autor alemão que, “no anseio de redenção [...], impelido por titânica *hybris*, pactua com forças demoníacas para satisfazer esta soberba prometéica [...]”²⁷⁰ O pacto ganancioso de Fausto para ganhar mais tempo de vida acaba voltando-se contra ele quando este se apaixona. Zucco busca a liberdade e a redenção, mas sabe que sua morte está próxima, por isso o pacto com o tempo. Assim como o demônio, o tempo vai lhe tomando a vida de forma que, quando encontra alguém com o qual se identifica (a garota) – mesmo que não se possa afirmar que exista amor da parte dele –, sabe que sua trajetória está chegando ao fim e lhe é impossível envolver-se. É preciso seguir o caminho a que se propôs no início de sua jornada. Não pode mudar o tempo, da mesma maneira que Fausto se vê refém do diabo.

O último ponto do estudo de tempo feito pela autora a ser destacado está ligado à questão do mito: segundo ela, Koltès busca dar a suas fábulas o sentido, a universalidade e a permanência do mito: “Sortir du temps historique pour dire l’universel.”²⁷¹ A autora define como mito uma história, uma narração, que dá ao mundo e a seus mistérios uma espécie de explicação. Considerando que as peças koltesianas não chegam a construir uma fábula e que em algumas há o que Ubersfeld denomina déficit de ação, o mito de sua dramaturgia constrói-se com a inserção de

²⁷⁰ ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, col. “Debates”, nº 153, 1997. p. 12.

²⁷¹ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p.123.

alguns elementos míticos, como a “heroização” (aspas da autora) de Zucco e a traição da garota – que remete a Sansão e Dalila.²⁷²

PERSONAGENS

Quem são os personagens de Koltès? Esta é a primeira pergunta sobre a qual Anne Ubersfeld reflete. A autora estabelece uma galeria de personagens recorrentes nas peças koltesianas²⁷³, todos podendo ser identificados em *Roberto Zucco*:

Inicialmente, a figura central, um homem jovem que vagueia pela cidade. Seguidamente, este ser não está sozinho, está entre semelhantes, amigos ou inimigos (Roberto Zucco). Depois dele, a família, pronta para prender os filhos que tentam lhe escapar. O pai é desvalorizado (o pai da garota) – alcoólatra, frágil, estúpido e mesquinho. A mãe ou é forte até a morte (a mãe de Zucco), ou é pouco maternal (a senhora elegante da cena X, “L’otage”), ou não passa de uma sombra, substituída por alguém (a mãe da garota, substituída pela irmã mais velha). Outro personagem presente neste panteão é a mulher jovem, amorosa, sempre voltada para a conquista do impossível (a garota).

Ao lado destes personagens estão silhuetas que povoam algumas das peças. Seguidamente, estes grupos designam o lugar ao qual pertencem, caracterizando-o. *Roberto Zucco* é o texto que mais utiliza este procedimento: as prostitutas indicam o bordel na cena IV (“La mélancolie de l’inspecteur”); os guardas, a prisão na cena I (“L’évasion”); os transeuntes, o parque na cena X (“L’otage”), entre outros.

Sobre a construção destes personagens, Ubersfeld comenta que existem sombras que impedem que eles sejam plenamente conhecidos. Alguns não possuem nomes, outros, mais seguidamente, não possuem origem. Poucos detalhes físicos são fornecidos – uma exceção é a beleza de Roberto mencionada pelas mulheres que cruzam o seu caminho: “Mais elle n’est pas anecdotique, elle est consubstantielle au personnage.”²⁷⁴ O meio onde vivem também não os define.

Quanto à situação, Ubersfeld defende que todos vivem uma falta, seja de dinheiro, de amor, de futuro ou de certezas. O espectador é posto a par de suas vontades sem, no entanto, tomar conhecimento de suas motivações: “Ce que nous savons des personnages de K., c’est leur langage qui nous le dit. Mais leur langage aussi est ambigu [...]”²⁷⁵

²⁷² UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p.123-124.

²⁷³ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p.124-127.

²⁷⁴ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p.128.

²⁷⁵ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p.129.

Para a autora, os seres koltesianos nunca se revelam completamente. Zucco é contraditório ao falar de si, descrevendo-se ora como assassino (cena XIV, “L’arrestation”), ora como calmo e tranqüilo (cena VI, “Métro”). Ubersfeld afirma ainda que Koltès zombava de leis tradicionais da psicologia, que dão explicações lógicas para sentimentos eternos que estão submetidos a forças ricas, sutis e irracionais. De fato, não existem psicologismos em seus personagens, existem ações e/ou diálogos por onde se podem buscar caminhos de leitura possíveis.

“Les thèmes”

O tópico de análise seguinte aborda os temas centrais de Koltès, segundo Anne Ubersfeld: a violência, a troca, o Outro (com uso de letra maiúscula pela autora), a solidão/o apelo ao outro, a fraternidade e a demanda de amor. Todas elas são de alguma maneira encontradas na peça em estudo – talvez daí muitos críticos afirmarem que *Roberto Zucco* sintetiza toda a obra de Koltès –, com destaque para a violência que é entendida nesta dissertação como o tema central do texto.

O primeiro dos temas, a violência, tem como fonte o cotidiano divulgado pela mídia. Para a autora, a violência se instala na dramaturgia koltesiana de maneira visível, notável e gratuita, não podendo ser contida por uma lei que é desprezível.

Ubersfeld vê o ápice deste tema em *Roberto Zucco*: somam-se aí quatro mortes, sendo que duas delas são as mais chocantes para a sociedade – a da própria mãe e a de uma criança inocente.

Valendo-se do diálogo de Zucco com a senhora na cena XII (“La gare”), em que ele afirma estar cercado por assassinos que ao menor sinal podem começar a matar todos a seu redor, Ubersfeld avalia que a violência se abateu sobre o mundo, generalizada, e que, perante uma sociedade onde todos são matadores em potencial, as atitudes ilícitas do protagonista podem ser concebidas como defensivas.²⁷⁶

Se existe algum remédio para esta violência, no entender da autora, está na palavra, na troca falada. É justamente este o segundo tema abordado. Nas peças de Koltès as relações humanas são baseadas na prática mercantil, no comércio, não necessariamente envolvendo dinheiro, porém, as relações humanas, como a troca de desejos, por exemplo.

São destacadas por Anne Ubersfeld as seguintes trocas em *Roberto Zucco*: na cena XI (“Le deal”), quando o irmão da garota a vende para um proxeneta; na cena III (“Sous la table”), a troca da virgindade da garota pelo nome do protagonista; e na cena

X (“L’otage”), quando Zucco, tendo como refém a senhora elegante e o filho dela, exige as chaves de um carro. Recebe o que deseja e, ainda assim, atira no garoto, ou seja, não cumpre a sua parte do acordo. Para Ubersfeld, isto acontece porque Roberto está de tal maneira inserido no domínio da violência que se recusa a compactuar com o circuito econômico. Outra prova deste repúdio citada por ela é o fato de ele não aceitar dinheiro nem da senhora elegante (cena XII, “La gare”), nem da sua mãe (cena II, “Meurtre de la mère”) e afirmar na cena XV (“Zucco au soleil”) que não precisa de dinheiro.

O terceiro tema é o do Outro. Ubersfeld demonstra a importância deste para Koltès ao declarar que “l’individu Koltès manifeste avec la dernière énergie son vouloir: saisir l’humain dans la différence, comme si seule cette différence ou plutôt notre rapport à elle pouvait être constructive et féconde. C’est un point de départ absolu non seulement de sa pensée, mais de son art.”²⁷⁷

As viagens que Koltès fez pelo mundo, com destaque para África, demonstram que o próprio buscava o Outro e inseria esta busca em suas peças, conforme a autora, a “nécessité de la présence de l’autre, du regard de l’Autre sur soi et de soi sur l’Autre. Appréhender l’Autre comme une connaissance nouvelle, appréhender l’Autre comme un objet d’amour.”²⁷⁸

A solidão e o conseqüente apelo ao Outro são o quarto tema elencado por Anne Ubersfeld. Para ela, o ponto de partida, a origem de tudo no universo koltésiano, está na solidão. Ao citar o próprio dramaturgo a autora demonstra que este pensava que os homens vivem e morrem sós, ainda que estejam envolvidos com alguém.

A fraternidade é o quinto tema, pois, conforme Ubersfeld, Koltès via nesta a relação fundamental entre os seres humanos, o único laço capaz de unir quaisquer pessoas e de expressar o vínculo entre os Homens: “[...] chaque fois que l’on voit apparaître quelque chose qui ressemble à un sentiment d’amour, c’est entre frères ou frères et sœurs: ainsi [...] le frère et la sœur de la Gamine dans *Roberto Zucco* [...]”²⁷⁹ A afirmação de que a única possibilidade de amor na peça em estudo seja entre os irmãos da garota é um tanto quanto controversa, pois a relação entre estes tende mais à dependência mútua e, por vezes, chega ao ódio. Mesmo quando a irmã mais velha demonstra seu apego à caçula, a relação está mais próxima do sentimento de posse. Além do que, o irmão age como um agenciador, vendendo-a como mercadoria a um proxeneta.

²⁷⁶ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p.136.

²⁷⁷ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p.142.

²⁷⁸ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p.144.

²⁷⁹ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p.147.

O último tema proposto pela autora é a demanda de amor: “Non pas le désir, mais un vouloir bien plus insistant, qui est appel à une réponse, qui est demande d’être aimé.”²⁸⁰ Trata-se simplesmente de uma vontade insistente de pedir este sentimento, ainda que o objeto solicitado seja impreciso. A garota em *Roberto Zucco*, por exemplo, deseja o protagonista e busca o amor dele, mesmo que mal o conheça.

Ubersfeld sublinha que este pedido nunca recebe uma resposta, deixando quem pede na ignorância e provocando angústia no personagem. Vide novamente a garota que não obtém um retorno de Zucco ao se declarar diretamente para ele (cenas III, “Sous la table”, e XIV, “L’arrestation”).

Ainda no que se refere a este tema, Ubersfeld destaca o caráter obsessivo de Zucco. Segundo ela, o primeiro indício deste traço está na cena II (“Meurtre de la mère”) quando ele pede insistentemente seu uniforme para a mãe. A demanda do objeto faz o mesmo movimento que o pedido de amor. Além de negá-lo, a mulher fala que esqueceu o filho, que o abandonou. A dupla recusa, ou rejeição, resulta na explosão de violência e ele acaba por matá-la.

A obsessão faz com que Zucco não aceite o desejo da garota, por isso não há uma relação de amor entre eles, mas de troca. Faz também com que o leve ao desespero e a outro pedido, o de morte. Isto aparece explicitamente em alguns momentos, como na cena X (“L’otage”): “Je n’ai rien à foutre de ma vie. Je vous jure que je n’en ai rien à foutre”²⁸¹, e indiretamente em todo o tempo do drama, como na provocação à briga no bar para ser ferido (cena VIII, “Juste avant de mourir”). Para Ubersfeld, o ápice do seu grito de desespero está nesta última cena citada, ao afirmar que não existe mais amor, que os homens e as mulheres necessitam-se mutuamente, porém não por causa deste sentimento.

Na conclusão da análise desta temática a autora sublinha o quão ela é central na obra koltesiana:

“La demande d’amour, dans le théâtre de K., va au-delà du désir obsessionnel, elle oriente l’ensemble des rapports humains dans toute l’œuvre, même quand ils sont apparemment pris dans les sollicitations de l’intérêt et de l’argent; c’est elle qui donne à l’œuvre son parfum particulier, qui nous parle à tous, irrésistiblement [...]. Demande d’amour, demande de mort; chaque fois la demande nous interroge, double quête qui est proprement le double thème fondamental du théâtre de Koltès.”²⁸²

²⁸⁰ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p.148-149.

²⁸¹ KOLTÈS. Citado por UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p.153.

²⁸² UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 153-154.

O que se pode concluir no levantamento das temáticas feito por Anne Ubersfeld é que caminham lado a lado, com relações mútuas de causa e consequência, interligando-se e até mesmo confundindo-se.

“Le langage”

Anne Ubersfeld passa, então, ao próximo objeto de sua reflexão: a linguagem. Todas as relações explicitadas anteriormente são articuladas através do discurso. A autora divide o estudo da língua koltésiana em tópicos. Alguns destes serão apresentados isoladamente aqui, enquanto outros serão agrupados:

“UN TÉLÉPHONE MUET”

No teatro, quando um personagem fala sozinho denomina-se monólogo ou solilóquio. O segundo, conforme a descrição de Patrice Pavis em seu *Dicionário de teatro*, é mais utilizado para demonstrar a situação psicológica e moral do personagem, é uma espécie de meditação transformada em texto que desvenda a interioridade do ser.²⁸³

Em Koltès, existem muitas situações onde apenas um personagem fala, no entanto, ele sempre se direciona para alguém, e, mesmo que não haja respostas deste outro, há a sua escuta, sua presença – daí a expressão “telefone mudo” que, inclusive pode ser ligada à cena VIII (“Juste avant de mourir”) de *Roberto Zucco*, quando o protagonista fala em um telefone que não funciona. Este tipo de construção não se configura nem como monólogo, nem como solilóquio, pois o personagem não está só.

Ubersfeld usa para designá-los o termo quase-monólogo, que, segundo ela, seria “une forme clef du théâtre de K. Il est un mode de parole qui dit un rapport de projection vers un allocataire présent, mais dont il est vain d’attendre une réponse.”²⁸⁴

Após explicar como aparece este tipo de composição nas obras mais importantes de Koltès e salientar que ele o abandona em *Le Retour au désert*, a autora evidencia como o quase-monólogo é retomado em *Roberto Zucco*, expressando o sentimento de desespero pelo contato com o outro, e em que momentos é encontrado na peça:

Em duas cenas pela irmã da garota: na III (“Sous la table”), quando teme o que pode ter acontecido à caçula durante sua fuga, e na XIII (“Ophélie”), ao lamentar a ausência da menina em um texto-monólogo; pela garota também em dois momentos, ambos de quase-monólogo: na cena III, quando fala sobre a entrega de sua virgindade a

²⁸³ PAVIS. *Dicionário de teatro*. Op. cit. p. 366-367.

²⁸⁴ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 161.

Zucco, e na cena XIV (“L’arrestation”), quando reencontra o protagonista e declara seu amor por ele.

Segundo Anne Ubersfeld, o quase-monólogo mais importante da peça está exatamente na posição central do enredo, cena VIII (“Juste avant de mourir”): a lamentação do matador em face de um mundo sem amor. Há ainda o solilóquio final de Zucco durante a cena XV (“Zucco au soleil”), nos telhados da prisão antes da sua queda. De acordo com Ubersfeld, a classificação de solilóquio é dada porque ele não se dirige a ninguém neste momento – hipótese que pode ser refutada, já que a leitura da cena abre a outras interpretações, como a do diálogo entre Zucco e as vozes que comentam sua ação.

“ACTES DE LANGAGE”/“LES CONDITIONS D’ÉNONCIATION”

A estrutura dos quase-monólogos é composta pelo que a autora chama de “acte de langage de demande”.²⁸⁵ Segundo Ubersfeld, no teatro de Koltès, a palavra dos personagens pede. Os textos são construídos em cima de uma vontade obsessiva, sabe-se que o personagem deseja algo, mesmo que não se conheça o quê e por que:

“[...] à chaque moment le spectateur est mis au fait du désir (positif ou négatif) du personnage. De ce fait, il perçoit les enjeux et le sens des conflits, même s’il n’en voit pas clairement – une obscurité voulue – les mobiles. L’acte théâtral est toujours clair, même si les replis psychologiques sont camouflés [...]”²⁸⁶

Conforme Anne Ubersfeld, o querer permanente liga-se à temática do pedido de amor. Mesmo quando outro pedido é feito nas peças, de dinheiro ou de outras satisfações materiais, o que se esconde é a demanda de amor.

A autora ressalta que tal traço aparece com bastante evidência em *Roberto Zucco*: “[...] l’acte de langage chez Zucco a un caractère répétitif, obsessionnel; il demande des choses qu’il finit par obtenir [...], mais visiblement ce n’est pas cela qu’il voulait, puisque tenir ce qu’il réclamait ne l’empêche pas de tuer.”²⁸⁷ Os desejos de Zucco explicitados na peça escondem outra vontade: a de amor.

Ubersfeld defende que as palavras têm tanta relevância nas peças de Koltès que os atos de linguagem possuem o mesmo valor das atitudes propriamente ditas.

O discurso dos personagens tem a missão de dizer o mundo, de expressá-lo, ainda que as circunstâncias lhe impeçam. Ubersfeld acredita que as condições de

²⁸⁵ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 161.

²⁸⁶ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 162.

²⁸⁷ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 163.

enunciação não favoráveis conferem à palavra o estatuto de violência. Em *Roberto Zucco*, as condições de enunciação são definidas pela autora como intoleráveis: “Zucco passe de lieu en lieu, mais ne rencontre aucun lieu qui lui permette de trouver son Autre, aucun rapport humain tel qu’il permette à une parole solide de s’installer.”²⁸⁸

“LE JEU DES PRONOMS PERSONNELS”

Para Anne Ubersfeld uma das leis da dramaturgia de Koltès é a inexistência de discursos da objetividade: “Personne ne tient le discours épique, celui d’une collectivité qui se repose sur son histoire; il s’agit toujours d’un *je* qui s’adresse à un *tu* (ou à un *vous*).”²⁸⁹

Mesmo quando tem a aparência de uma narração épica, a autora sublinha que a relação é limitada. Como exemplo, ela cita o final da cena IV (“La mélancolie de l’inspecteur”), quando a prostituta narra o assassinato do policial. Ainda que possa ser tomada como a narração de um fato, a prostituta se dirige desde o primeiro momento para uma pessoa específica, a madame (“Madame, madame, des forces diaboliques [...]”), voltando a evidenciar o sujeito com quem fala no decorrer de seu texto (“Madame, vous avez abrité [...]”) e encerrando com a enunciação pessoal (“C’était le diable que vous aviez sous votre toit, madame”). Por sua vez, a prostituta atenua o *je*, utilizando o *on* e o *nous* (“On l’observe bien, nous, les dames [...]”), parecendo que o estatuto impessoal da profissão a impedisse de usar o *je*, optando pelo coletivo – “dames”.²⁹⁰

“LE LANGAGE DE L’AUTEUR”

Quanto à linguagem do autor, Anne Ubersfeld esclarece que todos os personagens falam a língua de Koltès. Ou seja, se exprimem com a linguagem de seu criador.

A autora enumera então algumas das características e princípios norteadores da linguagem empreendida pelo dramaturgo: a primeira delas é que sua língua é construída a partir do princípio da supressão, eliminando tudo aquilo que não era bom, que estava em excesso e que impedisse a limpeza absoluta da linguagem.

²⁸⁸ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 164.

²⁸⁹ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 165.

²⁹⁰ KOLTÈS. Citado por UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 165-166.

O segundo ponto liga o ato da escrita à música: “J’écris des langages comme de la musique, c’est-à-dire d’une manière abstraite à partir d’émotions concrètes. Très loin de la reproduction de langage parlé.”²⁹¹

Ou seja, Koltès pretendia unir a simplicidade da linguagem com a beleza literária de uma construção quase musical de seus textos: “[...] le miracle est qu’il y parvient.”²⁹²

Ubersfeld acredita que este processo foi facilitado pelas inúmeras viagens empreendidas por ele. Ao distanciar-se da sua língua-mãe, o francês, ele conseguia visualizar tudo o que era clichê neste idioma. A língua koltésiana é então formada de duas outras: a da sua cultura e a de outras línguas, com culturas diversas.

“VOCABULAIRE”/“UNE ÉCRITURE DE LA GÉNÉRALISATION”/“SYNTAXE”

O vocabulário utilizado por Koltès pode ser caracterizado como pobre se for considerado que o dramaturgo subtraía toda palavra difícil ou especializada. Por outro lado, a autora ressalta que ele eliminava o uso trivial da língua. O discurso, por ser cotidiano, não é necessariamente ordinário. Os personagens de Koltès usam um vocabulário que lhes é verossímil.

Outro ponto a respeito do discurso koltésiano apresentado por Ubersfeld é que, apesar de ser pessoal, usando os pronomes *je/tu*, passa por generalizações na medida em que verdades gerais, provérbios e fórmulas culturais aparecem nos textos, sempre repletas de imagens: “Comme si toute la vie humaine, toute la parole étaient déjà, au départ, faites de fatalités qui s’imposent, qu’on les reçoive toutes faites, ou qu’on les construise pour expliquer justement le fatal.”²⁹³

O último item concernente à linguagem abordado pela autora é o estudo da sintaxe, que, segundo ela, é o mais surpreendente na escrita dele. A justificativa para tal afirmação vem do fato de o autor conseguir o paradoxo de ser simultaneamente ágil e periódico. Ágil pela presença de pequenas proposições curtas e simples, e periódico pela extensão das frases, jogos de repetições e todo o trabalho de justaposição das subordinadas.

Mais do que o vocabulário, em alguns textos, é a sintaxe que produz o efeito no espectador. É ela quem dá o ritmo ao texto e, com isso, o sentimento expresso por ele.

²⁹¹ KOLTÈS. Citado por UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 168.

²⁹² UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 168.

²⁹³ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 173-174.

“Poétique”

“Poétique” é o tópico final dentro desse capítulo dedicado à leitura das obras. Anne Ubersfeld acredita que, se um autor dramático precisa ser também um poeta, Koltès mais do que outros necessitava disto, visto que desconfiava de explicações prontas para sentimentos eternos e desejava exprimir somente através da linguagem a riqueza das relações humanas, do homem com os seus, com o tempo e com a morte.

A sintaxe volta a ser comentada por ela, desta vez sublinhando um efeito de rimas que é produzido entre as frases ao utilizar um mesmo final para os verbos, através de repetição, vide o monólogo da irmã da garota na cena XIII (“Ophélie”) que inicia tal efeito pela frase: “Je l’ai tant lavée, cette petite [...]”, seguindo-se a esta, construções com os seguintes verbos conjugados: “baignée”, “brossée”, “lavée”, “gardée”, “lissée”, “protégée” e “gardée”.²⁹⁴

Ubersfeld comenta o uso de metáforas pelo dramaturgo como o centro de sua escrita. Porém, a este termo, que ela classifica como um pouco restritivo, prefere dizer que a retórica é que é a base de sua poética – incluindo aí não só as metáforas, mas as comparações, figuras e imagens. O tom pessoal que ele dava para cada personagem provinha não do vocabulário e sintaxe utilizados, e sim pela retórica, pela riqueza de imagens que insere nos discursos.²⁹⁵

O imaginário de Zucco, exemplo fornecido pela autora, não está no seu estilo, está na hipotipose²⁹⁶ que ele cria ao descrever a África de seus sonhos na cena III (“Sous la table”). Neste trecho, Koltès constrói o oxímoro²⁹⁷ África/neve: “Je connais des coins, en Afrique, des montagnes tellement hautes qu’il y neige tout le temps [...]”.²⁹⁸

O outro estudo da poética de Koltès feito por Anne Ubersfeld é em trecho da cena XIV (“L’arrestation”) quando a garota declara-se para Zucco, texto classificado pela autora como canto de amor. Ela analisa detalhadamente este trecho, citando-o e verificando o funcionamento do eu lírico, das figuras, metáforas, isotopias, repetições, rimas e ritmo das frases.

²⁹⁴ KOLTÈS. Citado por UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 177.

²⁹⁵ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 178-179.

²⁹⁶ Segundo o Dicionário Houaiss da língua portuguesa, hipotipose é a “descrição de uma cena ou situação com cores tão vivas, que faz o ouvinte ou leitor ter a sensação de que as presencia pessoalmente”. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=hipotipose&stipe=k>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2008.

²⁹⁷ Segundo o Dicionário Houaiss da língua portuguesa, oxímoro é uma “figura em que se combinam palavras de sentido oposto que parecem excluir-se mutuamente, mas que, no contexto, reforçam a expressão [...]”. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=ox%EDmoro&stipe=k>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2008.

²⁹⁸ KOLTÈS. Citado por UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 179.

A autora retoma a questão do mito na dramaturgia koltésiana e esclarece que, antes dele, existe o símbolo, “[...] qui est une métaphore comprise de tous et qui fait partie du trésor commun [...]”.²⁹⁹ Ainda valendo-se das afirmações de Ubersfeld, o símbolo seria o cisne, a água pura. Conforme afirmado anteriormente, Koltès criava as imagens que julgava necessárias para sua linguagem. Para a autora, algumas destas tornaram-se pequenos mitos encarregados de explicar enigmas da vida humana e de dar consolo para os homens.

Encaminhando sua leitura para o final, Ubersfeld expõe os sentimentos do espectador frente à dramaturgia em questão. Três efeitos provocam o teatro de Koltès, conforme o entender dela: o terror, a piedade e o cômico. Todavia, ela ressalta que eles têm formas peculiares. O terror é expresso por uma angústia pela atual condição humana, fadada à condenação. A piedade é a compaixão, que leva não à identificação do público com o personagem, mas à sensação de fraternidade. E o cômico, aqui, é o grotesco, o riso que está ligado à morte.

Concluindo o estudo da poética, Anne Ubersfeld declara que Koltès preocupava-se essencialmente com a beleza de suas obras e com o prazer que esta proporcionaria aos leitores/espectadores. Todos os passos empreendidos pela autora na leitura das obras demonstram este interesse do dramaturgo.

²⁹⁹ UBERSFELD. *Bernard-Marie Koltès*. Op. cit. p. 182.

REFLEXÕES FINAIS

Um estudo da peça *Roberto Zucco*. Este era o objetivo inicial desta dissertação de mestrado. Para atingi-lo, foram desenvolvidos cinco capítulos. O primeiro tinha como objetivo traçar um panorama do teatro desde o final do século XIX até o final da década de oitenta, situando o teatro contemporâneo em perspectiva histórica.

No segundo dos capítulos, um olhar sobre o percurso de Bernard-Marie Koltès, tanto nos aspectos concernentes a sua vida pessoal, quanto aos do desenvolvimento de sua escrita teatral, desde sua infância até o sucesso que teve após a morte precoce. Retomar a trajetória do autor ajuda a compreender como ele desenvolveu seu trabalho e como as influências que sofreu moldaram sua obra literária.

Dentro de seu percurso é possível destacar: a infância em Metz, a experiência com a guerra da Argélia, as leituras de grandes autores, as viagens para a América e a África, a descoberta do teatro, a escrita das primeiras peças, a parceria com o diretor Patrice Chéreau e a evolução de sua dramaturgia na escrita das últimas obras.

No terceiro capítulo, o início da pesquisa pretendia compreender a gênese de *Roberto Zucco*; ao fazê-lo, descobriram-se novos rumos a serem desenvolvidos. Por acreditar que a história verídica de Roberto Succo é ponto central na compreensão do texto, propôs-se pensar brevemente em temas que elucidam como foi o processo de absorção de um fato real para a ficção teatral: como Koltès transformou Roberto Succo em *Roberto Zucco*? Quais as implicações de ter como protagonista um criminoso tão próximo (em tempo e espaço) de sua realidade?

Para tanto, informações acerca da gênese de *Roberto Zucco*: o primeiro contato com a imagem do assassino italiano, a fascinação, o processo de escrita e a revolta gerada nas famílias e nos amigos das vítimas reais. Na seqüência, uma rápida passagem por fatos biográficos de Roberto Succo, apresentando o criminoso ao leitor. E, na última das partes deste segundo capítulo, o entrecruzamento da ficção com a realidade: quais os pontos que aproximam e os que distanciam Succo de Zucco. Koltès não precisou ter lido a biografia do assassino para envolver-se com sua história – não era objetivo reconstruir seu percurso passo a passo (tarefa realizada pela jornalista Pascale Froment). A imagem de Succo, que o dramaturgo acreditava ser mítica, lhe bastava para recriá-lo no palco.

Ou seja, muitos são os pontos de convergência e divergência entre a ficção e a realidade, e é importante pensar sobre eles no desenvolvimento de um raciocínio acerca da peça. Contudo, a obra teatral independe da veracidade de fatos, sua riqueza basta em sua individualidade.

O quarto capítulo debruçou-se na análise dramatológica de *Roberto Zucco*, dividida em três grandes partes: intriga/organização da ação, tempo/espaço e personagens. Dentro dessas, partes menores que guiam o caminho da leitura e permitem o acesso direto à peça. Em “Intriga e organização da ação” estão os primeiros passos: como estão divididas as cenas e o que acontece em cada uma delas. Com isso, elucidar a estrutura construída por Koltès para a sua última peça. As quinze cenas, interligadas, porém independentes, sucedem-se como em um roteiro cinematográfico, com cortes abruptos – pequenos *flashes* do percurso dos personagens, alternando da cena III (“Sous la table”) à XIV (“L’arrestation”) – cenas em que estão presentes Zucco e a garota –, o destino dos dois protagonistas pelos espaços que passam e personagens que cruzam seus caminhos.

O estudo do tempo e espaço mostra que o dramaturgo escolheu manter a aproximação com sua contemporaneidade. Pode-se dizer, ainda que não exista nenhuma confirmação disso, que *Roberto Zucco* acontece no presente de Koltès: final dos anos oitenta do século XX. A aproximação torna voraz a crítica ao mundo que circundava o autor e o distanciamento enfraqueceria a possibilidade de refletir acerca deste. Além dessa abordagem do tempo/espaço, a análise desses elementos dentro da peça propriamente dita: espaços das cenas, espaços desejados e imaginados, duração das cenas, turnos e passagens de tempo. Muitas são as elipses de tempo e espaço presentes na peça e o que se fez foi lançar possibilidades de interpretação, todas passíveis de serem contestadas de acordo com o olhar sobre a peça.

Na terceira das grandes partes, a análise dos personagens: breves informações a respeito do sistema de personagens e uma classificação hierárquica destes. Depois, o detalhamento de cada um deles, seja individualmente, seja no grupo ao qual pertencem. Por sua importância, o estudo de *Roberto Zucco* foi dividido em partes menores. Sobre a garota também foi desenvolvido um extenso estudo.

O quinto capítulo trouxe à tona algumas questões de interpretação para *Roberto Zucco* a partir da leitura de duas obras: *Théâtre aujourd’hui*, nº 5, intitulado “Koltès, combats avec la scène”, de autores diversos (com destaque para Jean-Claude Lallias e Anne-Françoise Benhamou), e *Bernard-Marie Koltès*, de Anne Ubersfeld. Ambas as publicações trazem informações a respeito de Koltès e sua obra: desde sua biografia até

comentários de atores e diretores que encenaram suas peças. De acordo com o recorte proposto, foram selecionados apenas os textos, entrevistas e capítulos que tinham como tema central a peça em estudo ou informações mais gerais acerca do teatro koltesiano.

As leituras de *Roberto Zucco* implementadas no âmbito desta dissertação de mestrado apresentam caminhos que se entrecruzam e convergem, sendo poucos aqueles que se opõem. Os três estudiosos destas duas obras selecionadas para análise (cujos textos são os mais desenvolvidos e completos: Jean-Claude Lallias, Anne-Françoise Benhamou e Anne Ubersfeld) possuem linhas tênues que diferenciam suas concepções da peça. E os demais especialistas e diretores (Peter Stein, Denis Marleau, Lluís Pasqual e Jean-Pierre Sarrazac) cujos textos e entrevistas foram apresentados no capítulo IV, ainda que suas leituras sejam breves, também não demonstram grandes divergências.

Evidentemente, nem todos os aspectos que foram apresentados serão retomados aqui. Para o fechamento deste trabalho foram selecionadas algumas abordagens que foram tomadas como centrais e recorrentes.

O primeiro ponto que se destaca nesses olhares cruzados diz respeito à comparação da peça com as tragédias tradicionais, ou, utilizando o termo mais citado pelos autores, tragédia clássica – tanto em estrutura, quanto em importância. De maneiras diferentes, Lallias, Benhamou e Ubersfeld procuram demonstrar que, assim como os seus antecessores – e os nomes levantados por eles passam por Racine, Molière, Shakespeare, entre outros –, Bernard-Marie Koltès colocou em cena o mundo de sua época. Se os antigos legaram em seus textos o reflexo de uma sociedade, é em *Roberto Zucco* que Koltès criou uma metáfora de nosso tempo, através de um discurso rico e repleto de imagens.

Quanto à estrutura, Ubersfeld chega mesmo a propor uma hipótese de inserção das quinze cenas da peça em atos da tragédia tradicional. Benhamou acredita que a maneira como Koltès constrói seu texto poderia classificá-lo como dramaturgicamente correto, seguindo normas e preceitos do teatro tradicional. Contudo, ambas são categóricas em afirmar que Koltès cria uma estrutura e uma linguagem que lhe são próprias, faz valer sua voz e sua poética, demonstrando que, na verdade, o que se tem é uma herança e a semelhança direta com o tradicional não passa de aparência – termo empregado por Benhamou.

De fato, Koltès deixa evidentes as heranças aos seus antecessores, valendo-se das influências que teve de grandes dramaturgos: é bastante rico e sedutor perceber o que ele carrega consigo desses, de quais elementos vale-se para construir a sua própria estrutura dramática. As origens do teatro, mesmo após sofrerem transmutações variantes

de contextos e esteticismos diversos, permanecem sendo as ferramentas reflexivas mais poderosas na celebração do homem com sua época e os seus.

Hamlet parece ser a fonte primeira para a maioria daqueles que estudam *Roberto Zucco*. Muitos são os que tentam traçar paralelos entre os dois textos e seus personagens. A aproximação, bem como a diferenciação, renderiam um estudo exclusivo destes dois textos, que não cabe no âmbito desta dissertação de mestrado. A limitação aqui está em sublinhar que, se existem muitas semelhanças, existem também muitas diferenças, e ambas passam pelo desejo de Koltès de dialogar com um autor que tanto admirava, mas sem tornar-se refém de sua herança.

Outra constante nas leituras de *Roberto Zucco* é a discussão em torno do ponto de partida da peça: o criminoso Roberto Succo. Alguns estudiosos, diretores e atores de teatro alegam que é preciso parar de pensar nos fatos reais e concentrar-se no texto propriamente dito, que independe do conhecimento prévio da biografia de Succo. Todavia, é inegável e confessa a inspiração de Koltès pela imagem do assassino italiano. Anne-Françoise Benhamou ressalta que o dramaturgo leva ao extremo o paralelo entre a ficção e a realidade que já permeava suas peças anteriores. Lallias vê a aproximação do fato real como uma grande provocação. Se esta é a peça testamentária de Koltès, este é seu último grito, sua alfinetada final naqueles que considerava hipócritas.

A hipótese de criação de um mito contemporâneo passa pela escolha do criminoso como figura central. Todos os autores em algum momento acabam por aproximar as obras de Koltès aos mitos contemporâneos. O próprio dramaturgo afirmava que Zucco era mítico. Segundo Ubersfeld, Koltès cria formas de explicar o mundo e consolar os homens do seu tempo – já que esta é, para Ubersfeld, a função do mito.

Sobre os personagens que permeiam o universo das peças de Koltès, há outra constante sublinhada por Ubersfeld e Benhamou: a mãe possessiva e o pai desacreditado, ambos, prontos a prender os filhos, que apenas na violência se vêem livres. Benhamou salienta ainda a proximidade desta situação com o passado do próprio dramaturgo, cuja mãe dominava o lar e o pai era figura ausente.

Os temas das peças koltesianas enumerados por Ubersfeld (a violência, a troca, o outro, a solidão, a fraternidade e a demanda de amor) aparecem indiretamente nas palavras de Benhamou quando esta última afirma que os personagens do dramaturgo buscam o contato com o outro, a aproximação com o outro. Zucco evita o contato porque sabe que não se pode tocar sem ser tocado (ao tocar a garota acaba entregando a

ela seu maior segredo: seu nome) e que sempre existirão barreiras que impedem dois seres de aproximarem-se por completo. Além disso, não deseja que nada ou ninguém atrapalhe o percurso que ele segue. Deste percurso, qual o destino? A liberdade e a morte dividem a opinião dos estudiosos.

Ubersfeld acredita que Zucco traça um caminho em direção à própria morte, com quem tem um pacto faustiano (conforme já explicado no capítulo IV). Benhamou tem uma concepção diferente: vê a busca de Zucco centrada na liberdade, utilizando a violência como meio e a morte como última alternativa. Segundo Benhamou, a lógica dos personagens de Koltès é a fuga ou violação do espaço. Em *Roberto Zucco*, isso está presente nas cenas I (evasão do presídio), II (arrombamento da casa da mãe), III (entrada clandestina na casa da garota) e XV (segunda evasão do presídio).

A proposta de Benhamou parece mais completa. A peça realiza um caminho circular, encerrando-se na mesma ação em que começa: a fuga da penitenciária. O ato de fugir é o mais significativo para Zucco, pois implica libertar-se de algo ou de alguém, e a liberdade é o que move o protagonista. Livrar-se de tudo o que é empecilho, mesmo que isto signifique matar. É a liberdade violenta desta figura mítica que, juntamente com a beleza do Succo real – criminoso italiano, fez nascer a fascinação de Koltès por esta história e o impulso para a criação da obra.

A leitura de *Roberto Zucco* faz pensar a respeito da liberdade no final do século XX: quais as implicações de ser livre? É possível ser livre? A morte é a conquista da liberdade última ou o fracasso da tentativa de alcançá-la?

Com isso, insere-se outro aspecto recorrente: a morte no teatro de Koltès. Benhamou vê no assassino a figura central das peças koltesianas, ou seja, aquele que provoca a morte. Já Ubersfeld, acredita nas imagens do jovem homem e do anjo da morte como centrais. Entretanto, ao afirmar que em *Roberto Zucco* estes dois elementos se fundem, Ubersfeld acaba indo ao encontro da idéia de Benhamou e retorna ao assassino.

Zucco luta voluntariamente para não se integrar à matéria amorfa e entorpecida da civilização contemporânea. Extermina aqueles que atrapalham seu caminho: não há dor nem arrependimento, muito menos a culpa religiosa ou a psicologia a justificar. Benhamou, Ubersfeld e Lallias afirmam que Zucco simplesmente age, sem motivações prévias, renunciando à diplomacia do discurso. Realmente, a ação é o motor do personagem, porém, pensando em uma das idéias de Benhamou, que ela não aplica à peça em estudo, outra leitura é possível: a autora defende que os personagens koltesianos quanto mais falam, mais se escondem e criam novas identidades em seus

discursos. É exatamente o que pode ser observado em Zucco: em geral, quando fala, o protagonista esconde sua verdadeira face, mostrando-se um jovem normal, doce e que deseja não ser notado. O discurso de Zucco segue um caminho, suas atitudes, outro.

Roberto Zucco mostra ao público a história de um assassino. Isto nada tem de incomum para o teatro mundial, visto que outros dramaturgos já o haviam feito muito antes (apenas para citar um exemplo: *Macbeth*, de Shakespeare). Entretanto, Koltès apresenta a situação de maneira amoral. Não há julgamento para seu protagonista. A violência gratuita, que tanto é discutida nos dias atuais, se apresenta sob a forma de peça teatral. O herói de Koltès é alguém que mata sem razão e busca a liberdade a qualquer preço. Contudo, a falta de parâmetros éticos e morais do meio, o sensacionalismo transformando anônimos em celebridades para consumo e a necessidade de sublimar desejos secretos e espúrios elevam-no à condição de herói, título que ele não deseja.

O dramaturgo faz com que um matador não seja odiado apesar da sua brutalidade, levando a algumas questões para as quais não há resposta: o que leva à identificação com um delinqüente? Se existem, quem são realmente as vítimas? É possível lavar as mãos, numa atitude de omissão e fatalismo? O fato de produzir, consumir e descartar valores e modelos tão rapidamente não contém uma nocividade autodestruidora? Koltès demonstra sua resposta a estas perguntas nas palavras de Zucco na cena XII (“La gare”), acreditando que aqueles que estão à volta do criminoso é que são os merecedores deste título, prontos a matar quem quer que seja.

Nesta última peça de Koltès podem ser encontrados alguns dos pressupostos apontados como centrais na contemporaneidade: a formação das massas e sua perda de identidade, a sociedade do espetáculo, a sociedade de consumo, a sociedade do efêmero, a banalização da violência, o simulacro/simulação das relações humanas, a hiper-realidade e a decadência das instituições públicas e privadas (família e polícia).

Identificar como se apresenta a sociedade contemporânea é um grande desafio. Representá-la artística e literariamente ultrapassa este limite e recai no domínio da criatividade, ousadia e talento. Bernard-Marie Koltès valeu-se de sensibilidade para compreender aquilo que se escondia além das fronteiras que o cercavam, fazendo do mundo a sua casa, seu objeto de trabalho e sua inspiração. Misturou aos modelos de tradição cultural novos paradigmas ainda em evolução, ora tão próximo do clássico e ora o repudiando ferozmente. Cansado com o *telefone mudo* da realidade que o cercava (valendo-se da expressão utilizada por Ubersfeld para definir aquele que não recebe retorno ao seu discurso), escolheu a arte do teatro, se impregnou dela e, de dentro do caos do mundo, devolveu a realidade no formato da cena. A cada peça, uma temática

mais avassaladora; a cada novo personagem, homens que perdem as armas do herói e tornam o mito comum; a cada metáfora, um novo enigma. Desvendar sua obra é chocar-se com o dilacerado cotidiano.

Pensar a respeito de *Roberto Zucco* é refletir acerca do lugar que lhe é dado ocupar no mundo, e atuar de acordo com as conclusões a que chega. Neste ano, em que se completam 20 anos da morte de Koltès (Metz, cidade onde Koltès nasceu, comemora em 2009 o *Année Koltès*), é satisfatório saber que o dramaturgo continua suscitando idéias, levantando polêmicas, e, principalmente, sendo cada vez mais encenado nos palcos de todo mundo.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

KOLTÈS, Bernard-Marie. *Les Amertumes*. Paris: Minuit, 1998.

_____. *Combat de nègre et de chiens suivi des Carnets*. Paris: Minuit, 1992 (ano da 1ª edição: 1989).

_____. *Dans la solitude des champs de coton*. Paris: Minuit, 2001 (ano da 1ª edição: 1986).

_____. *La Fuite à cheval très loin dans la ville*. Paris: Minuit, 2006 (ano da 1ª edição: 1984).

_____. *La Nuit juste avant les forêts*. Paris: Minuit, 1999 (ano da 1ª edição: 1988).

_____. *Une part de ma vie: entretiens 1983-1989*. Paris: Minuit, 2006 (ano da 1ª edição: 1999).

_____. *Prologue*. Paris: Minuit, 2001 (ano da 1ª edição: 1991).

_____. *Quai Ouest*. Paris: Minuit, 1999 (ano da 1ª edição: 1985).

_____. *Le Retour au désert*. Paris: Minuit, 1992 (ano da 1ª edição: 1988).

_____. *Roberto Zucco suivi de Tabataba*. Paris: Minuit, 1990.

_____. *Sallinger*. Paris: Minuit, 2005 (ano da 1ª edição: 1995).

_____. *Teatro de Bernard-Marie Koltès: Roberto Zucco, Tabataba, O retorno ao deserto, Na solidão dos campos de algodão, Combate de negro e de cães*. Tradução para a língua portuguesa de Letícia Coura. São Paulo: Hucitec, 1995.

OUTRAS OBRAS LITERÁRIAS

ALIGHIERI, Dante. *Vida nova*. Tradução para a língua portuguesa de Paulo M. de Oliveira e Blásio Demétrio. 3ª ed. São Paulo, Atena, col. "Biblioteca clássica", vol. XX, 1957.

_____. *La Vita nuova*. 3ª ed. Firenze: G.C. Sonsoni, 1946.

BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Tradução para língua portuguesa e apresentação de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

Bíblia: mensagem de Deus. São Paulo: Loyola, 1989.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet e Macbeth*. Tradução para a língua portuguesa de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Barbara Heliodora. São Paulo: Nova Fronteira, 1995.

ESTUDOS SOBRE BERNARD-MARIE KOLTÈS E SUA OBRA

Livros

BIDENT, Christophe; SALADO, Régis; TRIAU, Christophe (dir.). *Voix de Koltès*. Paris: Atlantica, Carnets Séguier, 2004.

BON, François. *Pour Koltès*. Paris: Les Solitaires intempestifs, 2000.

FAERBER, Johan. *Bernard-Marie Koltès: Roberto Zucco*. Paris: Hatier, coll “Profil d’une œuvre”, n° 295, 2006.

FERNANDES, Fernanda Vieira; PONGE, Robert. “A organização da intriga e a ação dramática de *Roberto Zucco*, peça teatral de Bernard-Marie Koltès”. In: Anais do evento II Jornada Latino-americana de estudos teatrais (experimentalismos e identidades). UDESC: no prelo.

MACHADO, Luís Cláudio. *Em busca de um anjo no meio desse bordel: estudo da dramaturgia de Bernard-Marie Koltès*. Dissertação de Mestrado. Orientação Prof. Dr. Eudinyr Fraga. São Paulo: USP, 2000.

_____. *Uma cortina aberta para o caos: Bernard-Marie Koltès, Dionísio Neto e Fernando Bonassi*. Tese de doutorado. Orientação Prof.^a Dr.^a Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto. São Paulo: USP, 2005.

Théâtre aujourd’hui, n° 5, intitulado “Koltès, combats avec la scène”. Paris: Centre national de la documentation pédagogique, 1º trimestre 1996.

UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. Paris: Actes Sud, coll. “Apprendre”, n° 10, 1999.

Periódicos

Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française, n° 1, intitulado “Bernard-Marie Koltès”. Paris: La Comédie-Française, março de 2007.

Magazine littéraire, n° 395, intitulado “Bernard-Marie Koltès”. Paris: fevereiro 2001.

Estudos disponíveis na rede

MACHADO, Luís Cláudio. “Da imagem à ação”. Artigo datado de 18/06/2007. <<http://www.opalco.com.br/foco.cfm?persona=materias&controle=1>>. Último acesso em 22 de março de 2009.

FERNANDES, Fernanda; PONGE, Robert. “Um breve estudo da intriga e de dois personagens de *Roberto Zucco*, peça de Bernard-Marie Koltès”. Anais do I Fórum de literaturas estrangeiras modernas UFRGS. In: *Revista Contingentia*, vol. 3, n° 2,

novembro de 2008. p. 214-226. Disponível em:
<<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/contingentia/article/view/6962/4493>>. Último
acesso em 12 de julho de 2009.

ESTUDOS SOBRE TEORIA, HISTÓRIA E ANÁLISE DO TEATRO

BERTHIER, Patrick. *Le Théâtre au XIXe siècle*. Paris: PUF, coll. “Que sais-je?”, 1986.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução para língua portuguesa de Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRAUN, Edward. *El director y la escena: del naturalismo a Grotowski*. 2ª ed. Buenos Aires: Galerna, 1992.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: UNICAMP, 2001.

CORVIN, Michel. *Le Théâtre nouveau en France*. 6ª ed. Paris: PUF, coll. “Que sais-je?”, 1987.

DEJEAN, Jean-Luc. *Le Théâtre français depuis 1945*. Paris: Fernand Nathan, 1991.

HUBERT, Marie-Claude. *Le Théâtre*. Paris: Armand Colin, coll. “Cursus”, 1988.

JOMARON, Jacqueline de (org.). *Le Théâtre en France: du Moyen Age à nos jours*. Paris: Armand Colin, 1992.

MIGNON, Paul-Louis. *Le Théâtre au XXe siècle*. Paris: Gallimard, coll. “Folio essais”, 1986.

MORTARA, Marcella (org.). *Teatro francês do século XX*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1970.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIGNARRE, Robert. *Histoire du théâtre*. 14ª ed. Paris: PUF, coll. “Que sais-je?”, 1991.

PONGE, Robert (org.). *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec, 1999.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, col. “Debates”, nº 193, 2000.

_____. *Teatro moderno*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, col. “Debates”, nº 153, 1997.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução para a língua portuguesa de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução para a língua portuguesa de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SERREAU, Geneviève. *Histoire du "nouveau théâtre"*. Paris: Gallimard, coll. "Idées", 1966.

VERSINI, Georges. *Le Théâtre français depuis 1900*. 4ª ed. Paris: PUF, coll. "Que sais-je?", 1991.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Tradução para a língua portuguesa de Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, col. "Elos", 1982.

DEMAIS BIBLIOGRAFIAS

Livros

CORNEVIN, Marianne. *Histoire de l'Afrique contemporaine: de la deuxième guerre mondiale à nos jours*. 2ª ed. Paris: Payot, 1978.

Dicionário de francês-português. 2ª ed. Porto: Porto Editora, 2004.

Dicionário de português-francês. Porto: Porto Editora, 2005.

DUARTE, Marcelo. *O livro das invenções*. 12ª reimpressão. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

Enciclopédia universal ilustrada europeu-americana. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

FROMENT, Pascale. *Roberto Succo: histoire vraie d'un assassin sans raison*. Paris: Gallimard, coll. "Folio", 2005. (a primeira edição da obra possuía o seguinte título: *Je te tue: histoire vraie de Roberto Succo, assassin sans raison*. Paris: Gallimard, coll. "Au vif du sujet", 1991).

MAGNOLI, Demétrio (org.). *História das guerras*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *A aventura socialista no século XX*. São Paulo: Atual, col. "Discutindo a história", 1999.

REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris: Dunod, coll. "Introduction à", 1991.

REY, Alan; ROBERT, Paul (Dir.). *Petit Robert 2: dictionnaire universel des noms propres*. Paris: S.E.P.R.E.T., 1974.

SULIANI, Antônio (org.). *Etnias & carisma: poliantéia em homenagem a Rovílio Costa*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

YAZBEK, Mustafá. *Argélia: a guerra e a independência*. São Paulo: Brasiliense, col. "Tudo é história", nº 73, 1983.

Estudos disponíveis na rede

<http://br.geocities.com/mitologica_2000/7colosso.htm>. Último acesso em 24 de março de 2009.

<<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=hipotipose&styp=k>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2008.

<<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=ox%EDmoro&styp=k>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2008.

BARROS, Henrique Lins de. "Alberto Santos Dumont: entre o sonho e o pesadelo, a realidade do vôo". *Revista de (in) formação para agentes de leitura*. Ano 6, fascículo 19. p. 39. Disponível em: <<http://www.leiabrasil.org.br/pdf/Parte1BR.pdf#page=38>>. Último acesso em 07 de julho de 2009.

<http://mujeresenred.net/sapvd_montero.pdf>. Último acesso em 24 de março de 2009.

<<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-37478&I=357&M=imageseule>>. Último acesso em 24 de março de 2009.

<http://www.misteriosantigos.com/7_antigas.htm>. Último acesso em 24 de março de 2009.

<<http://www.porsche.com.br/sobre-a-porsche/historia>>. Último acesso em 24 de março de 2009.

<http://www.tueursenserie.org/article.php?id_article=26>. Último acesso em 30 de junho de 2008.

<http://www.tueursenserie.org/article.php?id_article=26&artsuite=1>. Último acesso em 03 de agosto de 2007.

<<http://www.voltaireintegral.com/gallica/Hugo.html#POÉSIE%20VII.%20LA%20LÉG ENDE%20DES%20SIÈCLES>>. Último acesso em 24 de março de 2009.

<<http://www.zoologico.sp.gov.br/mamiferos/hipopotamo.htm>>. Último acesso em 24 de março de 2009.

<<http://www2.uol.com.br/bestcars/ph/99.htm>>. Último acesso em 24 de março de 2009.

Filmes

Dois tiras fora de ordem (I due superpiedi quasi piatti), de Enzo Barboni (Itália: 1977, 115min).

Eles me chamam Trinity (Lo chiamavano Trinità), de Enzo Barboni (Itália: 1970, 109min).

Faites entrer l'accusé: Roberto Succo (Succo le fou), de Jean-Pierre Devillers (Paris: 2004, 106min).

Roberto Succo, portrait d'un assassin, de Cédric Kahn (Paris: 2001, 124min).