

TEATRO: ESCRITURA E REESCRITURA

Lídia FACHIN*

As peças até agora analisadas identificam-se todas por um traço que lhes é pertinente, qual seja o conceito de escritura e reescritura. Mais consciente numas, menos em outras, essa comunidade as revela de certo modo análogas, simétricas mesmo. As características que nelas imprime a escritura identificam-nas como teatro moderno e, às vezes, até contemporâneo.

Em *Rendre à César (Dar a César o que é de César)*, Marguerite Yourcenar trata de questões análogas, relativas à escritura da fábula e do espetáculo, mas sobretudo do aproveitamento de um gênero na escritura de outro. Em 1934 Marguerite Yourcenar termina a primeira versão de seu romance, *Denário do Sonho*. Vinte e cinco anos depois, em 1959, amadurecida e descontente com as técnicas de construção empregadas, faz a

* Docente do Programa de Pós-Graduação.

versão definitiva do romance, como explica no prefácio de *Rendre à César*. Pouco tempo depois, um diretor teatral pede-lhe uma apresentação dramática de *Denário do Sonho*, que ela termina em 1961. Até aqui temos um caso de **intertextualidade autárquica**, ou **autotextualidade**, para retomar os conceitos de L. Dällenbach em "Intertexto e autotexto" (2, p.52).

Ocorre que, por razões financeiras, essa versão dramática nunca foi encenada; entretanto, em 1990, o diretor Jean-Pierre Andréani cria a versão cênica do romance de M. Yourcenar no Centre Culturel de Compiègne (Picardie) e em janeiro e fevereiro de 1991 encena a peça em Paris, no Théâtre Paris Plaine. Essa reescritura de um diretor, em cima do texto de Marguerite Yourcenar, não a levaremos em conta por não termos visto o espetáculo.

Resumindo, temos:

- 1- um texto narrativo
- 2- reescrito para outro texto narrativo
- 3- reescrito dramaturgicamente
- 4- reescrito dramaturgicamente e cênicamente.

O texto reescrito em forma dramática é o que nos interessa no momento, pois, como tal, ele oferece possibilidades cênicas, é passível

de **teatralidade**. Para constatar as suas potencialidades para transformar-se em uma "polifonia informacional", que é como Barthes (1, p.258) conceitua a teatralidade, faz-se mister levar em conta:

a) uma fábula

b) um espetáculo, previsto na fábula e/ou que lhe é paralelo.

No espaço mimético (3, p. 69 e 72) em que a representação se faz diretamente diante de nossos olhos, importa verificar como se organiza o espaço cênico com alguns sistemas de signos que a escritura textual e cênica nos impõe: cenário, acessórios, música, iluminação, o conjunto gesto+expressão facial+maquilagem, e acima de todos, muito forte, a PALAVRA todo-poderosa, que mediatiza o espaço diegético e traz para a cena, pela boca das personagens, o que, no romance, constituíam as reflexões da autora sobre as angústias, os anseios e as dores de cada um.

Tanto o título do romance - *Denário do Sonho* - quanto o da peça - *Dar a César o que é de César* - nos remetem imediatamente a um acessório onipresente no espaço cênico, qual seja a *moeda* que vai passar inapelavelmente de mão em mão.

De minha parte, tomarei o objeto moeda de *Dar a César o que é de César* e a própria peça como

moeda, como elo entre as peças de Lorca, Nelson Rodrigues e Aimé Césaire, isto é, como aquilo que une as diferentes peças, que é comum a todas elas: a escritura e/ou reescritura. A moeda funcionará como emblema da reescritura, como o elo, o intertexto, o elemento pelo qual escritura e reescritura se reencontram e instauram sua identidade.

No interior de cada peça, entretanto, o recurso à moeda é retomado da mesma forma que é usado nas duas versões romanescas de *Denário do Sonho*:

- no nível formal, tecnicamente, o denário constitui a ligação entre as diversas personagens, entre suas histórias isoladas, o gancho entre as diferentes partes da peça, o que permite que a construção (leia-se **escritura**) se processe.

- no nível semântico, constitui o elemento que mostra como, apesar da comunidade de sentimentos, anseios e dores, o homem não consegue se comunicar com o seu semelhante. Uma só moeda para todos os homens poderia uni-los, mas não é o que acontece; a alegoria repete-se, então, a cada nova versão da mesma fábula, uma vez que a moeda, enquanto acessório do espaço

cênico, assume o caráter de signo (4, p. 73).

Assim, se para a personagem Paolo Farina, fascista, a moeda tem o valor de um talismã, pois traz a efígie do Ditador e o feixe emblemático do regime (estamos no ano XI da era fascista), para Lina Chiari, prostituta, ela é interpretada como um extra, uma gorjeta que ela está recebendo pelos serviços prestados ao cliente (6 - ato I, cena 1-p.34). Na Igreja, local onde muitas personagens se encontram, a moeda é a oração; a igreja é não só o local de encontro de todos os aflitos, mas também de todos os que não conseguem se comunicar; Giulio Lovisi sente-se atraído por Miss Jones, Clément Roux pela beleza clássica de Marcella, esta está preocupada com o atentado que vai cometer contra o ditador logo mais, Rosalia di Credo está pensando na irmã que partiu (6 - I, 4 - p. 51/52). Rosalia compra carvão de Marcella e não quer o troco (em francês "pièce" significa "moeda", mas significa também "troco"); essa é a comunicação mais impossível dentro da peça: trata-se de uma beata sacrificada por amor à família e de uma mulher de tendência política oposta à da primeira, de uma terrorista. Com seu marido também Marcella não consegue estabelecer o contato, a ignição, pela divergência de

posições políticas: ela lhe conta o segredo do atentado em troca de nada (6-II, 4-p. 82).

O padre Cicca não consegue estabelecer a devida comunicação com seus fiéis: cobra esmola para a Igreja da miserável e avarenta florista Dida e não consegue perceber a necessidade espiritual de Rosalia (6-I, 5-p.57); e quando Dida, num rasgo inesperado de generosidade, resolve dar uma moeda a alguém, ironicamente é ao pintor francês Clément Roux, condenado à morte pela doença, que ela a oferece, confundindo-o com um mendigo da noite romana (6-III, 2-pp.110) em mais uma demonstração da incompreensão entre os seres humanos.

O genro de Dida, que ela crê querer matá-la justamente por causa do dinheiro que ela carrega sob suas roupas, recolhe moedas na fonte dos Tritões (6-III, 4-p.130), mesmo local onde Clément Roux joga a sua, pois é o gesto que os turistas fazem na esperança de ver seus desejos realizados (6-III, 3-p.122).

Marcella, pagando a Alessandro o revólver que lhe havia subtraído, está restituindo a César o que é de César; ao matar o Ditador, está querendo dar-lhe, e ao povo, aquilo que merecem (6-II, 2-p.79). Dar a César o que é de César pode significar também pagar o que se deve.

A organização do espaço cênico em *Dar a César* o que é de César se dá sempre em torno de grupos de pessoas que embora juntas não se comunicam: seja a Igreja - como vimos -, seja a sala de espera do consultório do Dr. Sarte, onde personagens mudas entram, sentam-se, pegam jornais, lêem, sem trocar uma única palavra (6-I, 2-p. 39), através da marcação, de gestos e da expressão facial, conforme informa o paratexto; seja na rua, na grande cidade, espaço da modernidade social, política, ética e estética (Cf. Baudelaire, Apollinaire, Breton, Aragon, W. Benjamin, M. Butor): a praça da igreja, o espaço de Marcella, de Rosalia, do padre Cicca, de Clément Roux, de Massimo, das multidões que vão ouvir o ditador.

Assim, o cenário maior, que envolve todos os outros, é Roma, cenário barroco por excelência, que por isso mesmo remete a uma metalinguagem, característica da modernidade; como M. Butor em *La Modification*, não é à toa que M. Yourcenar escolhe Roma por cenário de seu romance e de sua peça, cenário que facilita então a alegorização; entre os locais que servem de abrigo à terrorista Marcella, temos a loja do comerciante de sementes, local onde germinam os planos, onde são projetados os atentados; o cinema, onde se encontram Angiola e Alessandro,

constitui a caverna das sombras; o passeio de Massimo e Clément Roux pelas ruas vazias de Roma constitui uma descida aos infernos. Nesse contexto, não só a palavra e as ações de Marcella, mas também os gestos, a expressão facial e a maquilagem transformam-na em personagem mítica: Santa, Fúria, Justiça, Nêmesis=Vingança (6-II, 4-p.84),

"com um gesto um pouco demente Marcella coloca um dedo sobre a boca. O rosto lívido deve fazer o efeito de um belo rosto de Medusa" (6-II, 2-p. 78):

aqui os signos do espetáculo, recuperando o passado, chegam ao nível do mito. Dida é a mãe Terra, a Sibila; Massimo é Hermes, condutor das sombras e o Arlequim da commedia dell'arte; como diz M. Yourcenar, no estudo introdutório da peça, o mito permanece subjacente em *Rendre à César* tal como os vestígios arqueológicos que ainda se encontram no subsolo de Roma (6-p.23); o mito seria a metáfora da própria intertextualidade, da reescritura, a arqueologia de um texto. *Dar a César o que é de César* remete-nos então diretamente a Calderón de la Barca, a Shakespeare, a Corneille, a Jean Genet, a Marguerite Duras, pois o barroco remete à reescritura, à alegoria, ao metateatro. De fato, a reescritura é o enfrentamento de um texto com

outro, uma discussão, um diálogo de culturas e de épocas diferenciadas.

O equivalente da moeda em *Dar a César o que é de César* são as **trocas verbais** do dia a dia, que se gastam sem conseguir comunicar nada; os diálogos são sempre desencontrados, banais, cheios de lugares-comuns, com fórmulas gastas e artificiais; uma personagem fala enquanto a outra, fechada em seus pensamentos não ouve; o discurso da terrorista é estereotipado, os fascistas usam clichês da ordem, Giovanna usa um vocabulário pequeno-burguês, e assim por diante.

Com efeito, M. Yourcenar compõe uma sinfonia de vidas paralelas. Antes de Clément Roux começar seu monólogo interior, o paratexto informa:

"L'orgue entame une fugue de Bach" (6-I,4-p.50);

os diálogos são na realidade monólogos, o canto que o outro não ouve,

"Ce bel canto si proche de l'opéra italien et des courbes véhémentes du baroque romain..." (6,p.14),
 "cette sourde symphonie d'inquiétudes..." (6-p.16).

O grito, e o canto solitários tornam-se sinfônicos pelo uso que a autora faz deles; cada grito, cada ária constitui um fragmento, uma

passagem minimal, todos unidos de maneira harmoniosa para metaforizar a solidão humana; seu suporte material é, então, o denário; o canto profundo permanece essencialmente incomunicável.

O espaço diegético, mediado pela palavra muitas vezes lírica, constitui o que restou do romance na sua forma dramática; a narração é transportada para o espaço mimético através dos monólogos das personagens; as reflexões e considerações da autora no romance passam para os monólogos individuais no teatro: cada personagem reflete sobre sua própria vida e conta o passado. Um recitante, cuja voz se torna enunciadora da fábula e do espetáculo, diz o que cada um está pensando.

Na verdade, nas reflexões de cada personagem, M. Yourcenar discute a questão da ilusão teatral, da mimesis, da representação da realidade, colocada em xeque pelo menos desde Pirandello, através de uma linguagem metateatral. Assim, o desejo de Marcella, terrorista de esquerda, é acabar com o teatro, com a ilusão, com a ficção:

"Tirer comme au théâtre pour que dans la fumée le décor s'écroule...En finir avec ces gens qui n'existent pas.(...). Est-ce

que tu existes? Tu vas tuer pour
essayer d'exister..." (6-II, 4-
p.83);

o que Marcella procura com seu ato caracteristicamente sartreano é determinar sua própria identidade: ela escolhe seu ato para realizar seu projeto, para fazer sua essência. Todavia, o Ditador, que ela quer matar, só passará a ter existência real depois do atentado que o promove a uma figura da nomenclatura como as personagens de Jean Genet em *O Balcão*:

"s'il meurt, il triomphe; c'est
l'apothéose de César..." (6-II, 5-
p.84);

entretanto, na sua qualidade de Antígona (Cf. J. Anouilh), Marcella só tem esta maneira de

"crier Non quand tous disent
Oui..." (6-II, 5-p. 84).

Alessandro Sarte, marido de Marcella, por outro viés, não vê a hora de acabar com o "teatro" (encenação) de César (=Ditador); ele próprio se sente

"réduit à ce personnage d'opéra, à
cet amant, à ce conjuré
romantique..." (6-III, 1-p.96);

e denuncia o cinema, que nunca entendeu direito:

"ces mécaniques grossières, ce trompe-l'oeil sonore... Oui, mais ici du moins on sait qu'on est dupe: on n'espère rien" (6-III, 1-p.99),

numa demonstração de que tem consciência da ilusão: "dupe' e trompe-l'oeil" (termo do arsenal barroco), não deixam dúvidas quanto a isso.

Da mesma forma, o filme em que atua Angiola Fidès discute as relações entre ficção e realidade e se passa no Cinema Mondo, o que nos remete de imediato à alegoria do Grande Teatro do Mundo de Calderón de la Barca. Os cartazes do filme, acessórios do espaço cênico, violentamente iluminados, mostram a figura de Angiola imobilizada, congelada, reificada, mumificada pela glória, da mesma maneira que o papa cultiva sua imagem em *Elle* de J. Genet, ou as personagens de *O Balcão* cultivam a sua na casa de ilusões. Angiola Fidès - mulher e atriz - metaforiza muito bem essa questão; em seu monólogo interior ela se interroga sobre sua verdadeira identidade: se é uma mulher real ou uma personagem, se é ela mesma ou a outra do filme (6-III,1-p.100); monologando e passeando pelas ruas de Roma em busca de seu passado, de sua

identidade, Angiola percebe o confronto entre essas duas criaturas, o confronto consigo mesma:

"Tu vas la voir, tu as ici ton rendez-vois avec toi-même. Tu vas te voir, Angiola..." (6-III, 1-p.98).

Vendo o mesmo filme ao lado de Angiola, Alessandro Sarte diz para si mesmo:

"Regarde... Le film de ta vie tourne à l'envers" (6-III, 1-p.99).

A sensibilidade de Clément Roux, pintor francês, metaforiza a intertextualidade nas relações de intersemiose (música x pintura x teatro): essas diferentes linguagens encontram-se sintetizadas pelo teatro, lugar de virtualidades de todos os sistemas de signos:

"ce bruit qui déchire... Ce bruit, non, c'est l'orgue...(...): un second accord explique le premier, comme dans ma peinture une seconde touche de couleur à côté de la première. On dirait des questions, et puis des réponses, mais ces questions ont un sens et ces réponses aussi:(...)... revoir dans la Chapelle à droite la fresque de Caravage;" (6-I, 4-p.50);

a alegoria da reescritura está presente nesse confronto de duas escrituras, de duas ou mais linguagens em relação de intersemiose, nesse jogo de espelhos que funda a sua identidade. É por isso que Clément Roux, personagem emblemática da reescritura, da metalinguagem, da intersemiose, numa palavra: da modernidade, é

"Ce Narcisse vieilli qui ne peut pas s'empêcher de regarder dans la vitre des vitrines si par hasard s'approche le visage d'une aventure" (6-III, 3-p.119),

da mesma forma que Moema, em *Senhora dos Afogados*, perde sua identidade quando não vê mais sua imagem refletida no espelho, pois a identidade só se instaura na alteridade; da mesma forma, a identidade da escritura césairina e do povo do Haiti só se funda no intertexto do passado: Ariel e Caliban constituem exatamente a expressão dessa nova identidade fundadora do Novo Mundo.

Assim também é a modernidade de um clássico como García Lorca, que, como afirma León Mirlas, cria uma

"lenguaje deslumbrante de color, de zumos de la tierra, de gritos estridentes de la sangre, de ecos, de angustias y revelaciones: auténtico

lenguaje de poeta, uno de esos lenguajes que crea para narrarse a si mismo, con toda su penuria de ser y toda su alegría de crear. Se diría muchas veces que Lorca ha redescubierto las palabras y les ha devuelto su sentido, empañado por el uso de siglos. Es en esa pureza virgen, en esa simplicidad bucólica del verbo, donde el poeta español encuentra la fuerza de su estilo" (5, p.25/26).

Para Clément Roux a escritura/reescritura constitui uma aprendizagem; por isso ele lamenta morrer quando mais sabe:

"C'est dur de s'en aller quand on commence à savoir, quand on a appris... Et on continue à peindre, on ajoute des formes a ce monde plein de formes... Malgré la fatigue...(...). Et même aujourd'hui, les jours où je vais bien, je me sens éternel" (6-III, 3-p. 122).

E a mesma moeda que ele recebe como esmola da florista Dida, ele a tira de seu bolso, examina-a na palma da mão e conclui que se trata provavelmente de uma restituição (6-III, 3-p.122); dar a César o que é de César, nesse contexto, pode significar pagar o que se deve, pagar o tributo à tradição, discernir o que se

deve ao intertexto. Assim, a modernidade, por meio da reescritura, pelo recurso à intertextualidade e à metalinguagem, presta sua homenagem às obras e autores do passado: Nelson Rodrigues a O'Neill e a Ésquilo, Sartre a Ésquilo e a Eurípedes, Aimé Césaire e Jean Cocteau a Shakespeare, Anouilh a Sófocles, *Le Père Goriot* ao *Rei Lear*, Marguerite Yourcenar à História, aos mitos, a Dante, a Apollinaire, a Rilke, e assim sucessivamente, sem fim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BARTHES, R. *Essais Critiques*. Paris: Seuil, 1964.
2. DÄLLENBACH, L. Intertexto e autotexto. In: __. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.
3. ISSACHAROFF, M. *Le Spectacle du discours*. Paris: Corti, 1985.
4. KOWZAN, T. O signo no teatro. In: __. *O Signo Teatral*. Porto Alegre: Globo, 1977.
5. MIRLAS, L. *O'Neill Y El Teatro Contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1950.
6. YOURCENAR, M. *Rendre à César*. In: __. *Théâtre I*. Paris: Gallimard, 1987.