

APRESENTAÇÃO

Este volume dedica-se à apresentação de trabalhos sobre o teatro francês a partir do final do século XIX, e permite que se tenha uma visão da sequência de transformações por ele sofridas, as quais, como aconteceu ao romance e à poesia, revolucionaram o drama moderno.

No final do século XIX, Guy de Maupassant (1850-1893) projeta-se como um escritor de sucesso pelos contos e novelas que escreve, após ter começado pela poesia e pelo drama. Em relação a este último, publicou apenas seis peças entre 1874 e 1891, das quais três foram representadas. Ângela das Neves, em “Guy de Maupassant em cena: dramas e adaptações para o teatro”, aborda as várias representações das peças desse autor em palcos brasileiros, lembrando que houve freqüentes adaptações de seus contos que foram encenadas aqui, desde o início do século XX, por companhias estrangeiras. A articulista aponta a obsessão de Maupassant pelo teatro, que se revela já em seus contos ao utilizarem linguagem e efeitos cênicos. Em todos eles, como também em grande número de poemas, ele trata do amor infiel ao mesmo tempo em que faz uma irônica crítica social da burguesia, por meio de procedimentos que destacam a verossimilhança, a simplicidade, a clareza, a ilusão de real, características de sua estética, a qual apresenta entre seus temas de eleição aqueles que envolvem a figura feminina. Percebe-se que com o autor, ainda não houve ruptura estrutural que afaste o teatro realista do romântico.

O período simbolista, porém, irá ignorar essas convenções dramáticas para voltar-se às novas experiências, que terão pleno desenvolvimento no século XX. As grandes transformações ocorridas na poesia em torno do simbolismo levaram-na a se expandir pelos outros gêneros, como o teatro e a narrativa, a ponto de se verem vários poetas interessando-se também pela produção teatral que, dessa maneira, ganha forma poética.

Essa nova estrutura dramática tem seu melhor exemplo na obra do belga, também poeta, Maurice de Maeterlinck (1862-1949), com grande repercussão em Paris. Nesse teatro, lembra Anna Balakian, existe uma certa anulação do autor exigida pelo dramaturgo-poeta, que está em todas suas personagens à procura

de um médium ao invés de um intérprete. Há, aqui, uma verdadeira ruptura no que se refere à encenação convencional. Enquanto no teatro, até então, tem-se a atualização do texto no espetáculo feita pelo encenador, nesse drama simbolista a forma do espetáculo não acontece necessariamente, pois é no próprio texto que se tem a realização do gênero dramático.

Beatriz Moreira Anselmo, em “A palavra em cena no teatro simbolista”, fala de seus aspectos mais inovadores, que vão ter continuidade no século XX. Nele, há um afastamento do homem em relação à realidade, aos problemas sociais e à materialidade da vida moderna. Maeterlinck, que introduz a atmosfera misteriosa da poesia no teatro, considerava os criadores como poetas dramáticos, pois interessavam-se pelas inúmeras possibilidades de ser do sujeito, forçando a presença de novos elementos e características que provocavam a ruptura com os modelos do teatro naturalista. Sobretudo, nessa inovação da dramaturgia, será a linguagem verbal a responsável por exprimir a interioridade do homem.

Jules Laforgue (1860-1887), que Andressa Cristina de Oliveira apresenta em seu artigo “O dramático e o poético em *Le concile féérique*, de Jules Laforgue”, foi outro poeta da mesma época que enveredou pelo teatro, com três peças, *Tessa*, *Pierrot fumiste* e *Le concile féérique*, tendo sido esta última a única publicada, em 1886, e representada postumamente, em janeiro de 1892. Tendo desaparecido muito jovem, sua obra caracterizou-se por uma série de experimentos de projetos, entre os quais a criação de uma obra teatral, *Le concile féérique*, considerada uma espécie de composição poética dialogada, e resultado da junção de cinco poemas que fazem parte da coleção presente em *Des Fleurs de Bonne Volonté*, o que, em si, é coerente com o tipo de poesia que ele praticou, bastante fragmentada, de tom irônico, prosaico, cheio de humor. Do ponto de vista formal, como observa a articulista, a peça compõe-se de quatro “*dramatis personae*”: *le monsieur*, *la dame*, *le choeur* et *l'écho*, os quais apresentam uma cena dialogada, onde não há intriga, nem espaço determinado, mas onde os dois primeiros exprimem um conflito passional diante de um coro enternecido e um eco zombeteiro, bem ao estilo de Laforgue. Assim, na verdade, as colagens realizadas com os poemas de *Fleurs de bonne volonté* dão destaque à voz poética, com a qual Laforgue aborda temas ligados às suas aventuras, reflexões, às suas considerações sobre a mulher, a seu tédio, por exemplo, em um bom outro exemplo de teatro estático criado por Maeterlinck.

Mostrando, de certo ângulo, em “*L'avant-garde c'est la liberté?*”, o teatro francês do século XX, Leila de Aguiar Costa lembra duas figuras paradigmáticas de suas

vanguardas: Antonin Artaud (1895-1948) e Eugène Ionesco (1909-1994). Por conta deles, a articulista reflete sobre questões como a liberdade teatral, o autor desse teatro, a ação e a arte teatrais. Segundo Ionesco, é preciso trabalhar contra toda convenção, todas as formas de opressão, para conseguir liberar a imaginação e alcançar a liberdade teatral. É preciso abandonar os resíduos deixados pela representação, e a obra de arte deve descobrir certas realidades, certas evidências no ato mesmo de sua escrita, para ter sua vida própria, surpreendendo autor e espectador. Ora, Artaud já havia praticado esse caminho de dilaceração, de destruição, de vazio, que é o de um Novo Teatro, que seria, lembra a articulista, para o autor desse anti-teatro, “a única via capaz de reavivar sobre a cena as energias do ser.” Seu objetivo é fazer do gênero dramático uma força anárquica pela representação do obscuro, do reprimido, do irrealizado, do obscuro, tornando a cena o próprio real, ação. Ionesco e Artaud estão reunidos nessa visão de um teatro teatral, centrado na *mise-en-scène*, que se serve de todos os meios de expressão, das possibilidades técnicas do maquinário do teatro. A linguagem dramática, aqui, não é mais verbal, portanto é a do próprio corpo. O ator torna-se um medium, servindo-se apenas do grito, do gesto, da mímica para se manifestar. Um teatro da crueldade, como foi chamado, da ação, puramente teatral, que não encontrou crítica e espectadores preparados para recebê-lo.

Em “Antonin Artaud e o teatro da crueldade”, Camille Dumoulié analisa a noção de crueldade através do conjunto da obra de Artaud. Este afirma, em *Le Théâtre et son Double* (1938), que, do ponto de vista do espírito, “crueldade significa rigor, aplicação, decisão implacável, determinação irreversível, absoluta”. Nessa obra, ele desenvolve uma verdadeira metafísica da crueldade: “a vida é crueldade”, diz ele, e “não existe crueldade sem consciência”. Apenas o homem vive na e pela crueldade. O teatro da crueldade, que Artaud considera ritual e mágico, tem por finalidade reencontrar a primeira unidade do mundo, o Nada original. O diretor, novo demiurgo, vai levar à destruição da ordem injusta da criação, anunciando o caos, dando ao espectador, por sua vez, o desejo de destruir a ordem social. Nesse sentido, os mitos já são uma teatralização da crueldade. Mas, diz Artaud, o espírito deve acabar com os mitos, deuses, teatro, que são formas ‘tipificadas’, e a vida, em seu rigor cruel, não se limita a elas. Imagem e espetáculo cruéis são um meio para que o espectador atinja uma consciência pura da crueldade da vida, que nasce do dilaceramento entre a pulsão que atravessa o corpo do homem e o corpo que ele tem que construir.

O teatro do absurdo, que marcou todo o século XX, é abordado no artigo “Guerra, violência e modernidade em *Pique-nique en campagne*, de Fernando

Arrabal, no qual Regis Mikail Abud Filho discorre sobre as vertentes dessa modalidade de teatro, que surge com *Ubu roi* de Jarry no início do século, e, mais tarde, tem outros representantes, como Ionesco, Beckett, Adamov. Se neles a comunicação carece de sentido, em Arrabal o absurdo decorre do fato de que os acontecimentos do palco contradizem o que é dito. Esta incompatibilidade entre ações e palavras é fenômeno semelhante às novas formas de violência após a Segunda Guerra, que emprega novas tecnologias a serviço dessa violência e da destruição. Ionesco e Beckett buscam em seu teatro representar a absurdidade ao invés de analisá-la. Em *Pique-nique*, peça da fase inicial de Arrabal, ele apresenta uma forma absurda de humor, provocada pelo contraste violento entre os diálogos de personagens que não tem consciência da gravidade em que se encontram e a situação de guerra. O escrito cômico e, ao mesmo tempo, irônico, cria essa absurdidade, que é tomada como normalidade. A representação do fenômeno da violência e de suas conseqüências torna-a um componente da literatura moderna, e o teatro não a mostra apenas ao espectador, mas também o conduz a fazer parte dela. E o corpo, como já se viu com Artaud, torna-se o ponto central de interesse do teatro, pois ódio e dor não estão mais no discurso, mas sim nos gestos corporais e no silêncio resultante da violência.

O último texto publicado neste volume não faz referência direta ao teatro, mas trata da escrita literária, e mais especialmente poética, para opô-la à escrita do jornal. Em “O livro e o jornal: da relação entre literatura e sociedade segundo Stéphane Mallarmé”, Larissa Drigo Agostinho analisa duas partes de *Quant au livre*, nos quais o poeta fala sobre o ato de escrever, a publicação, a leitura da obra e, por outro lado, da literatura de massa, cujo veículo é o jornal, ancorado no cotidiano. Para ele, o ato de escrever gera emoção no autor e não precisa da identificação catártica do público; opõe-se, assim, ao jornal, que busca esclarecer e relatar a verdade dos fatos, provocando com isso emoção no leitor. Aqui, também, Mallarmé observa que o poeta deve se omitir em relação ao cotidiano, apagando sua personalidade em seus escritos. No esquecimento de si, de seu ser individual, o autor deve transfigurar-se em verdade, propiciando, dessa forma, a aproximação da criação poética e da criação divina. Para Mallarmé, a literatura é outra forma de ação que pode ser comparada à do teatro: é uma ação fictícia, que ocupa o espaço da representação, momentânea e fugaz. E esse espaço restrito da criação e da escritura poética em Mallarmé, lembra a articulista, seu pensamento sobre a relação da arte com a política é uma idéia que esse poeta tem da literatura. E

ela se deve ao período histórico em que está inserida: a modernidade tomou consciência do fluxo irremediável do tempo, e este inutiliza toda tentativa de descrição do presente.

Guacira Marcondes Machado

