



ELEMENTOS TRÁGICOS NA PEÇA “A NOITE POUCO ANTES DA FLORESTA” DE BERNARD-MARIE KOLTÈS¹

NOTES ON SOME TRAGIC ELEMENTS IN THE PLAY "THE NIGHT JUST BEFORE THE FORETS" OF BERNARD-MARIE KOLTÈS

100

Yaska Antunes²
Universidade Federal de Uberlândia
yaska.antunes@ufu.br

Resumo

O presente trabalho objetiva compartilhar resultados do processo de montagem da peça *A noite pouco antes da floresta* (1977), de Bernard-Marie Koltès, realizado no Curso de Graduação em Teatro, da Universidade Federal de Uberlândia, MG. O principal desafio foi conseguir “abrir o texto”, para o qual foram fundamentais dois autores: Axel Honneth e Fridrieich Nietzsche. Especialmente este último desempenhou papel central ao oferecer uma visão de mundo que colapsava a leitura tradicional do texto. Para a construção da arquitetura cênica do espetáculo, princípios do Sistema, de Stanislavski, objeto de minha pesquisa e aprofundamento, foram aplicados e experimentados, incluindo a “exploração mental” e a “análise ativa”. À luz da filosofia trágica de Nietzsche foi possível arriscar algumas hipóteses para a construção de sentido da peça, para além da observação da presença de certos recursos poéticos da tragédia antiga no texto do autor francês, que acabou por revelar um profícuo diálogo entre Tradição e Modernidade. Dentre estes recursos que conferem tragicidade à peça de Koltès, podemos destacar a “falha trágica”, o “reconhecimento” e o “sacrifício”.

Palavras-Chave: teatro Contemporâneo; Bernard-Marie Koltès; tragédia; Nietzsche.

Abstract

The present work aims to share the results of the assembly process of the play *The Night Before the Forest* (1977), by Bernard-Marie Koltès, held at the Undergraduate Theater Course, Federal University of Uberlândia, MG. The main challenge was to "open the text", for which two authors were fundamental: Axel Honneth and Fridrieich Nietzsche. Especially the latter played a central role in offering a world view that would collapse the traditional reading of the text. Stanislavski's principles of the system, the object of my research and deepening, were applied and experienced, including "mental exploration" and "active analysis", for the construction of the scenic architecture of the spectacle. In the light of Nietzsche's tragic philosophy it was possible to risk some hypotheses for the construction of meaning of the piece, in addition to the observation of the presence of certain poetic resources of the old tragedy in the text of the French author, which ended up proving a

¹ A montagem realizada no contexto do Curso de Teatro, da UFU, foi contemplada com aporte financeiro advindo da PROPLAD/UFU, por meio de projeto de Ensino, Pesquisa e Extensão: Montagem de finalização de curso, 2017-2018.

² Atriz, encenadora, pesquisadora e professora do Curso de Graduação em Teatro, e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia. Coordena o grupo de pesquisa Esfera Teatro Laboratório.



fruitful dialogue between Tradition and Modernity . Among these features that confer tragedy on Koltès's work, we can highlight the "tragic failure", "recognition" and "sacrifice".
Keywords: Contemporary Theater; Bernard-Marie Koltès; tragedy; F. Nietzsche.

INTRODUÇÃO

O primeiro contato com o texto teatral de Bernard-Marie Koltès foi um choque. O bloco compacto de texto parecia impenetrável: “uma frase de 64 páginas” com escassa pontuação, segundo definição de algum comentarista de Koltès que não conseguiu encontrar até fechar esse texto. Ou “uma longuíssima ‘frase’, com cerca de 60 páginas, que não encontra ponto final”, como reformulou Valmir Santos, por ocasião de uma reportagem de estreia da montagem³ em São Paulo, nos idos anos de 2006. A tradução de Sílvia Fernandes comprimia o texto em 24 páginas no formato de folha A4⁴, uma verdadeira “floresta” de palavras que resistia à leitura ou impunha nela um ritmo alucinado e alucinante. Só aos poucos, por meio de uma lenta aproximação pelas bordas, meio à deriva, buscando inicialmente fendas, lacunas, vazios, através dos quais se divisava alguma brecha, o texto começou a se abrir... Era preciso delicadeza. Tatear devagar e em silêncio para escutar o apelo mais fugidivo daquela voz que nos falava do fundo de seu espanto sobre a violência, o desamparo e a solidão.

Não havia me dado conta ainda de que se tratava de uma “tragédia”. O rótulo “teatro contemporâneo”, dada a sua abertura de a tudo abarcar, induzia mais à incompreensão do que ao esclarecimento do tipo de texto que tínhamos à mão: tudo o que não tem um contorno claro, de definição de gênero, era lançado sob essa insígnia, de modo que o

processo de desvendamento do texto se deu também de forma labiríntica tal como se estruturava o próprio texto de Koltès.

Como metodologia, ensaiava-se a aplicação dos princípios do “Sistema”, legado por Konstantin Stanislavski (1863-1938), cuja primeira tarefa consistia na “exploração mental” – o que incluía procedimentos que buscavam contextualizar a vida do autor assim como o da criação da obra, sob múltiplos pontos de vista: sócio-político, filosófico, econômico e cultural. Nesse texto, compartilha-se principalmente os encontros e as descobertas, resultantes dessa fase, quando nos deparamos com os principais autores e ideias que estruturaram uma leitura singular da obra de Koltès.

EXPLORAÇÃO MENTAL O AUTOR

Bernard-Marie Koltès (1948-1989) nasceu no seio de uma família burguesa de Metz. O pai, oficial na Argélia, foi figura pouco presente em sua infância. Aos dez anos, tornou-se aluno interno de um colégio jesuíta. O seu interesse pelo teatro nasce apenas em 1969 quando assiste à atuação da atriz María Casares (1922-1996), na peça “Medeia”, de Séneca. Koltès vive à essa altura da vida, em Estrasburgo e, decidido a tornar-se ator, ingressa no Teatro Nacional da cidade. Funda então sua própria companhia, o “Théâtre du Quai”, e começa a redigir e encenar suas próprias peças. Koltès vai realizar uma série de viagens importantes, de Nova Iorque, em 1968, à extinta URSS, em 1973-1974. Em 1975, instala-se em Paris, quando então tenta o suicídio. Morrerá prematuramente em 1989, depois de uma fulgurante reputação mundial⁵.

³ Santos, Valmir. “Monólogo de Koltès traz ‘estrangeiro’ à deriva” in: *Folha de São, Ilustrada*. São Paulo, sexta-feira, 17 de fevereiro de 2006.

⁴ É uma tradução que não foi publicada por editora.

⁵ Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bernard-Marie_Kolt%C3%AAs



TEATRO: criação e construção de conhecimento

A OBRA

De 1970 a 1976, Koltès produz diversas obras teatrais inspiradas ou adaptadas em grandes clássicos: como a “Infância” de Gorki ou “Hamlet” de Shakespeare. O monólogo *La nuit juste avant les forêts* (1977) “marca o início de uma nova fase”, caracterizada pela maturidade de sua escrita. “A obra de Koltès constrói perigosas fábulas habitadas pelo enigma” (Coelho, 2009, p. 4). São metáforas terrivelmente descrentes do mundo ocidental e cinicamente críticas do modo como o homem habita e se relaciona no mundo contemporâneo (Coelho, 2009).

CONTEXTO HISTÓRICO

Uma vez definida uma escala temporal, 1948-1989, procedeu-se a uma investigação do contexto histórico e cultural – sócio-político e filosófico –, a fim de se eleger os principais acontecimentos que marcariam decisivamente o tempo do autor, dentro do qual a produção de sua obra se deu. A dimensão dos acontecimentos no curso desse período vai da atmosfera de terra arrasada do pós-segunda guerra, passa pela polarização Rússia-EUA, a chamada “Guerra Fria” e alcança a onda de golpes de Estados e instauração de regimes totalitários na América Latina. No que concerne à Europa, e em particular à França, destacam-se principalmente: 1. a *Batalha da Argélia* (1954-1962), 2. o “Maio de 68” francês; 3. a imigração argelina na França; 4. o debate filosófico: Existencialismo x Situacionismo, principalmente entre Jean-Paul C. A. Sartre (1905-1980), Guy Debord (1931-1994) e Albert Camus (1913-1960); 5. o sistema capitalista e suas políticas de desterritorialização do trabalho; 6. a violência contra imigrantes pobres na França e em outros países da Europa. Outros eventos

determinantes no mundo foram 1. a Guerra do Vietnam; 2. o Chile como laboratório do sistema econômico neoliberal; 3. as ditaduras militares na América Central e Latina.

O DEBATE FILOSÓFICO DA ÉPOCA

Os desdobramentos ocorridos dentro desse movimento de “exploração mental” foram gerados pelas tentativas de se responder perguntas tais como: a) como era a Paris da segunda metade do século XX? b) Qual era o pensamento em voga? c) Quais eram os valores dominantes? Nessa busca, não demorou muito para chegarmos ao “Existencialismo” de Sartre e à crítica radical da “sociedade do espetáculo” de Guy Debord. Na sequência, deparamo-nos com o pensamento de Albert Camus, o qual consideramos referência teórica importante para o estudo da peça, já que se costumava afirmar que Koltès havia criado, no Teatro, o correlato à figura do “estrangeiro”, da Literatura. A obra de ficção premiada, mais conhecida e importante de Camus, o romance intitulado justamente “O Estrangeiro” foi publicado em 1942 e narra a

história de um homem comum que se depara com o absurdo da condição humana depois que comete um crime quase inconscientemente. Meursault, que vivia sua liberdade de ir e vir sem ter consciência dela, subitamente perde-a envolvido pelas circunstâncias e acaba descobrindo uma liberdade maior e mais assustadora na própria capacidade de se autodeterminar⁶.

A “TEORIA DO RECONHECIMENTO” DE AXEL HONNETH

Para compreender os conflitos sociais nas sociedades contemporâneas, foi fundamental o encontro com a obra de Axel Honneth (1949) – representante da terceira geração da “teoria crítica”⁷ de Frankfurt. A resenha feita

⁶ Sinopse feita pela editora Record, em sua publicação da obra. Disponível em: http://www.record.com.br/livro_sinopse.asp?id_livro=22885

⁷ “...É uma abordagem teórica que, contrapondo-se à teoria tradicional, de matriz cartesiana busca unir teoria e prática, ou seja, incorporar ao pensamento tradicional dos filósofos uma tensão com o presente. A teoria crítica tem um início definido a partir de um ensaio-manifesto, publicado por Max Horkheimer em 1937, intitulado,



TEATRO: criação e construção de conhecimento

por Mateus Salvadori⁸ conseguiu sintetizar o eixo central da “teoria do reconhecimento” do filósofo alemão, a qual reproduzo abaixo:

O objetivo central de Honneth, na obra “Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais”, é mostrar como indivíduos e grupos sociais se inserem na sociedade atual.

Isso ocorre por meio de uma luta por reconhecimento intersubjetivo e não por autoconservação, como salientavam Maquiavel e Hobbes. As três formas de reconhecimento

são as seguintes: o amor, o direito, e a solidariedade. A luta pelo reconhecimento sempre inicia pela experiência do desrespeito dessas formas de reconhecimento. A

autorrealização do indivíduo somente é alcançada quando há, na experiência de amor, a possibilidade de autoconfiança, na experiência de direito, o autorespeito e, na experiência de solidariedade, a autoestima

(Salvadori, 2011, p. 189).

O protagonista de *A noite pouco antes da floresta*, na leitura que fizemos da obra, é um imigrante argelino, um dos muitos que abandonaram a ex-colônia e chegaram ilegalmente a Paris, após sua libertação promovida pela Batalha da Argélia. Esse imigrante, sem educação formal completa, trava contato com modos de vida europeus muito distantes dos de sua origem, gerando nele profundas contradições, reforçadas pela exposição ao bombardeio dos discursos midiáticos dominantes. Além disso, ao sentir-se excluído dessa comunidade e das *benesses* a que o regime capitalista brinda a seus eleitos (“os vencedores”), esse estrangeiro, depois do impacto inicial e de sofrer continuamente o desrespeito por parte da “comunidade” que forçosamente o recebe, passa a desenvolver um ressentimento que vai suscitar nele o ímpeto de luta por reconhecimento.

O ENCONTRO COM NIETZSCHE

Teoria Tradicional e Teoria Crítica”. Entre seus principais expoentes estão Theodor Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Jürgen Habermas. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Teoria_cr%C3%ADtica

⁸ À época de escritura da resenha, Salvadori era doutorando no Programa de Pós-Graduação em Filosofia

O encontro com o pensamento de Friedrich Nietzsche (1844-1900) produziu um verdadeiro abalo e uma excitação constante no processo de criação da peça. Como tendemos a olhar para o mundo a partir das lentes que, consciente ou inconscientemente, nos colocamos no decurso da vida, a tendência inicial, ao se abordar a peça de Koltès por mais contemporânea que fosse, era a de imprimir em sua interpretação judaico-cristã, a que todos estamos fadados em virtude do fato de se tratar de uma visão de mundo muito arraigada em nossa sociedade brasileira, subjugada por séculos de dominação da Religião Católica, só recentemente preterida pela miríade de vertentes evangélicas que vêm convertendo os fiéis com seu discurso de apologia ao empreendedorismo.

Pois bem, dentro dessa cosmovisão judaico-cristã, as opções estéticas para a montagem teatral já estavam dadas a priori: a inclinação era a de mostrar o protagonista, desde o início da peça, machucado, com escoriações pelo corpo, sangue na testa e, no final, a morte seria construída de forma “naturalista”. Alguns laboratórios e exercícios realizados apontavam para esse caminho.

Entretanto, à medida em que se avançava com a “exploração mental”, com as análises e estudos da peça, o caos se instaurava, chacoalhando nossas supostas certezas. Um evento fortuito e que se mostrou fundamental para a radicalização da abordagem da peça foi o encontro com Nietzsche. Já havia lido fragmentos esparsos de seu pensamento, os quais tinham exercido forte atração em mim; mas nunca de forma tão intensa como acontecera dessa vez.

Tratava-se da disciplina “Estética”, do Curso de Filosofia, da UFU, que, paralelamente ao processo de montagem da peça, comecei a

da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). E-mail: mateusche@yahoo.com.br.

ANTUNES, Yaska. Elementos trágicos na peça “a noite pouco antes da floresta” de B-M Koltès. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 6, N. 2, 2018, p. 100-117.

Organização de Dossiê: Juliana Santana
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X
Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (CONAC)
Universidade Federal do Tocantins (UFT)



estudar com a professora doutora Luciene M. Torino⁹, do Instituto de Filosofia, IFILO/UFU. O programa centrava-se na leitura da obra “O nascimento da tragédia”, de Nietzsche, acontecimento que se revelaria mais tarde extremamente produtivo, alterando radicalmente a linha de interpretação do texto de Koltès, ampliando-o e aprofundando-o de forma tão impressionante quanto aterradora.

A METAFÍSICA DE ARTISTA DE NIETZSCHE

A obra de apoio da disciplina de filosofia foi o livro de Eugen Fink, intitulado “A filosofia de Nietzsche”. Nele, o filósofo nos é apresentado como “uma das maiores figuras vitais na história das ideias do Ocidente”, um “ser fatídico” que “nos obriga[va] a tomar decisões finais”. Nietzsche “recusa[va] (...) tudo quanto até então se considerava ‘sagrado’, ‘bom’ e ‘verdadeiro’. Enfim, o nome de Nietzsche está indissolivelmente ligado a uma crítica radical da religião, da filosofia, da ciência, da moral, ou seja, da cultura europeia de dois mil anos (Fink, 1988, p. 7).

Assim, a partir da exposição do pensamento de Nietzsche, fundamentada pela análise metódica do estudioso Fink, tomamos ciência, durante o processo de criação da peça, do que denominamos “metafísica de artista”: experiência determinante para as futuras escolhas estéticas da peça. Mas em que consiste essa metafísica de artista afinal?

“O verdadeiro problema para Nietzsche consist[ia] na definição da natureza do trágico. Nietzsche viu na tragédia grega pela primeira vez o “tema central da sua filosofia.” E a viu como uma “categoria estética”. No “fenômeno do trágico” se perceberia a “verdadeira natureza da realidade”; assim, o

tema estético passaria a adquirir “a seus olhos, a condição de um princípio ontológico fundamental”. Para Nietzsche, “a arte, a poesia trágica torna[va]-se a chave que abre a vida essencial do mundo”. (Fink, 1988, p. 17). Estendendo as palavras de Fink:

Nietzsche serve-se de categorias estéticas para formular a sua visão fundamental do ser. [...] O fenômeno da arte é colocado no centro: é nele e a partir dele que deciframos o mundo. [...] Só com os olhos da arte consegue o pensador mergulhar o seu olhar no coração do mundo. Mas é essencialmente a arte *trágica*, a tragédia antiga, que possui este olhar penetrante (Fink, 1988, p. 18).

Para reafirmar mais da mesma ideia, Fink prossegue asseverando que “a verdadeira essência da arte é reconduzida por Nietzsche ao trágico”. Apenas a “arte trágica [...] [apreenderia] a vida trágica do mundo”. Até concluir, finalmente, que “o trágico é a primeira fórmula fundamental de Nietzsche para a sua experiência do ser” (Fink, 1988, p. 18).

FUNDAMENTAÇÕES DO PERCURSO PÓS-CRIAÇÃO

Até aqui abordamos, sucintamente, as principais referências levantadas como suporte teórico-filosófico, durante o processo de criação de *A noite pouco antes da floresta*, para adentrar o universo da peça bem como criar condições favoráveis para que *insights* e soluções cênicas emergissem.

O espetáculo teatral *A noite pouco antes da floresta*, dirigida por Yaska Antunes, teve sua estreia no dia 15 de junho de 2018, na sala Ana Carneiro, da Universidade Federal de Uberlândia, às 20h. Os atores Mario Leonardo e Raah Rocha, depois Juliana Marques,

⁹ Docente na Universidade Federal de Uberlândia/UFU-MG, graduação e mestrado em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. Desenvolve atualmente, nesta mesma universidade, tese de doutoramento a respeito da estética de Kant em sua última obra crítica, a “Crítica da Faculdade de Julgar” (1790). Áreas de atuação: estética e filosofia da arte, filosofia moderna, filosofia contemporânea, ensino da

filosofia.
<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4795502Z6>



TEATRO: criação e construção de conhecimento

estudantes em fase de conclusão do Curso de Teatro, da UFU, deram corpo e voz à figura delirante do “estrangeiro”, emprestando sua energia e sensibilidade, criando um *pa-de-deux*¹⁰ no teatro, um dueto de atores que numa chave masculino-feminina deram vida a distintas vozes de uma subjetividade dividida e fragmentada.

Daqui em diante, trataremos de um segundo conjunto de autores que apareceram no percurso pós-criação, ou seja, depois da estreia do espetáculo, quando se instaurou uma terceira etapa: a da reflexão sobre o processo de criação. Assim, buscando fundamentar, de outro ângulo, as escolhas estéticas feitas e avaliando seus alcances artísticos, evocaremos, daqui em diante, os principais: Aristóteles (384 a.C-322 a.C), Peter Szondi (1929-1971), Patrice Pavis (1947), Lígia Militz da Costa.

A peça de B-M Kòltes foi escrita em 1977, meados da segunda metade do século XX. Cinco séculos se passaram desde o advento da era moderna. Cento e poucos anos se foram desde que um filósofo constatou “a morte de Deus”. Cerca de 2.500 anos nos separam dos poetas que criaram a tragédia, experiência que atraiu a atenção de estudiosos ao longo dos séculos, no mundo todo. A montagem teatral da peça teve início em 2017, no século XXI. Observemos a teia de relações temporais que se pode traçar a partir dos eventos destacados acima. Isso nos faz estranhar e perguntar: o que tinha a tragédia de tão genial para atrair tanta atenção? É possível existir “tragédia” nos tempos atuais?

É evidente que nosso tempo é outro. Não estamos integrados num universo fechado e pleno de sentido como os gregos antigos. “Cosmos” era a palavra que usavam para expressar essa ordem do universo na qual cada um tinha o seu lugar definido. Nós e o “protagonista” da peça de Koltès, ao contrário, estamos à deriva, num planeta minúsculo e sem sentido. Nesse mundo sem sentido é possível ainda falar de tragédia? E a peça A

noite pouco antes da floresta? Pode ser considerada uma “tragédia contemporânea”?

Essas perguntas não são novas nem originais. O debate em torno delas remonta aos tempos da própria cultura helênica. Mas, para o que interessa, faz-se mister evocar, de forma bastante sucinta e superficial, os elementos da estrutura da tragédia clássica, tal como formulada por Aristóteles, a fim de delinear o modelo em comparação com o qual se destacarão os traços trágicos presentes na peça de Koltès.

A TRAGÉDIA CLÁSSICA

É suficiente para nós rememorar os elementos constituintes da estrutura clássica da tragédia, a partir da definição de Aristóteles:

A tragédia é a imitação de uma ação de caráter elevado e completo, de uma certa extensão, numa linguagem temperada com condimentos de uma espécie particular conforme as diversas partes, imitação que é feita por personagens em ação e não por meio de uma narrativa, e que, provocando piedade e temor, opera a purgação própria de semelhantes emoções (Aristóteles citado por Pavis, 2005, p. 415).

De forma geral e resumida, Aristóteles, ao tratar da estrutura da tragédia, destaca suas seis “partes qualitativas”, divididas em 1) partes externas ou materiais: espetáculo, melopeia e elocução; 2) partes internas: caráter, pensamento e mito. Outra forma de dispor essa estrutura é segundo seus “principais traços distintivos”: 1. “Objeto da representação são o mito, o caráter e o pensamento”; 2. “Meios são a elocução e a melopeia”; e 3. o modo é o espetáculo. (Costa, 1992, p. 19). Ainda, nas palavras do autor:

De todos os elementos qualitativos, o mais importante é o mito, que arranja sistematicamente as ações [...]. O mito é imitação de ações; e, por ‘mito’, entendo a

¹⁰ Termo do balé que, em francês significa “Passo de dois”. Como o próprio nome sugere, é um dueto de dança

em que dois dançarinos, geralmente um homem e uma mulher, executam passos de ballet juntos. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pas_de_Deux



TEATRO: criação e construção de conhecimento

composição dos atos” [...]. O mito é o princípio e a alma da tragédia (Costa, 1992, p. 19).

As três principais partes do mito são reconhecimento (*anagnórisis*), peripécia e catastrophe (*páthos*). Quanto às partes quantitativas, a tragédia pode ser dividida em seis partes: 1. Prólogo (parte completa da tragédia, que precede a entrada do coro); 2. Episódio (parte completa entre dois corais); 3. Êxodo (Parte completa, à qual não sucede canto do coro); 4. Coral; 5. Kommós. 6. Canto de lamento.

Pavis afirma que a tragédia surgiu em apenas três momentos históricos: a Grécia Clássica do século V; a Inglaterra elisabetana e a França do século XVII. Já Peter Szondi aumenta estes momentos e refina esta periodicidade, incluindo 1. o período barroco na Espanha e Alemanha; o 2. Classicismo alemão; e, 3. Época de Goethe (Pavis, 2005; Szondi, 2004).

A FILOSOFIA DO TRÁGICO

“Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (Szondi, 2004, p. 23). Essa frase de Peter Szondi delimita muito bem os espaços da poética e da filosofia da tragédia. Se a história da *Poética* de Aristóteles na época moderna “é a história da recepção dessa obra”, a filosofia do trágico, fundada por Schelling, será uma vertente específica da filosofia alemã (p. 24). Com esse deslocamento da “poética” para a “filosofia”, os alemães criaram uma ponte que conecta diretamente experiências dramáticas contemporâneas com a tragédia grega do século V a.C., não por meio da criação de “tragédias”, no sentido estrito do termo, mas por meio da criação de obras atravessadas pelo “espírito trágico”.

Sendo assim, podemos falar que no período contemporâneo encontramos obras teatrais que não sendo tragédias, conforme o sentido estrito do termo, encarnam em sua estrutura, e no sentido da obra, o que Szondi vai chamar de “espírito trágico”. Então nos

perguntamos: em que consiste esse “espírito trágico”?

Para tentar responder a essa questão, a principal obra utilizada é o *Ensaio sobre o Trágico*, de Peter Szondi (2004). Nela, os comentários do autor tentam elucidar “as diversas concepções do trágico” com referência principalmente ao “fator estrutural mais ou menos oculto, que é comum a todas elas” (Szondi, 2004, p. 25.), que só poderiam passar a fazer sentido se “as definições dos diversos pensadores fo[ssem] lidas tendo em vista não a sua filosofia (teoria)”, mas sua capacidade de auxiliar na análise de tragédias. Através desse procedimento, Szondi ambiciona “estabelecer um conceito universal do trágico” (Szondi, 2004, p.25).

Na tentativa de estabelecimento desse conceito universal de análise, Szondi predispõe-se “a comentar textos extraídos dos escritos filosóficos e estéticos de 12 autores do período de 1795-1915: Schelling (1775-1854); Hölderlin (1770-1843); Hegel (1770-1831); Solger (1780-1819); Goethe (1749-1832); Schopenhauer (1788-1860); Vischer (1807-1887); Kierkegaard (1813-1855); Hebbel (1813-1863); Nietzsche (1844-1900); Simmel (1858-1918); Scheler (1874-1928). Depois de análise dos sistemas trágicos destes autores, Szondi tira algumas conclusões:

Nos sistemas do idealismo, o trágico aparece como o processo dialético do auto-aniquilamento, ou da autoconfirmação por meio do auto-aniquilamento – processo experimentado pelo valor superior de cada sistema: a liberdade de Schelling, a idéia divina de Solger, a vontade de Schopenhauer ou o princípio do dionisíaco de Nietzsche. Como a fenomenologia de Scheler, por sua vez, não admite mais um valor superior, apenas diferencia os valores positivos e negativos, superiores e inferiores, o trágico se mostra como conflito entre valores positivos e negativos e, no caso ideal, entre valores de grau igualmente elevado (Szondi, 2004, p. 74).

Depois de constatar a crise na “concepção do trágico na era pós-idealista”, Szondi (2004, p. 84) conclui finalmente que “o ‘trágico’; não existe como essência” O que existe é “um

ANTUNES, Yaska. Elementos trágicos na peça “a noite pouco antes da floresta” de B-M Koltès. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 6, N. 2, 2018, p. 100-117.

Organização de Dossiê: Juliana Santana
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



modus, “um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético” (2004, p. 84).

O PROCESSO DE COMPREENSÃO DA OBRA

Quem é o protagonista da obra *A noite pouco antes da floresta*, de Bernard-Marie Koltès? Com essa pergunta, começamos a “seduzir” a obra. Uma das primeiras tarefas entregue aos atores foi no sentido de estimulá-los a imaginar o dono daquele discurso: que homem pensaria aquelas ideias? Que homemalaria aquele texto?

Assim, os dois atores, Mario Leonardo e Raabe Rocha, puseram-se, paralelamente ao treinamento de ator, a buscar respostas para uma série de perguntas, num intenso trabalho intelectual de pesquisa: “Sobre o que é o texto? Quem fala? O que e a quem fala? Para quê? O que ele quer?”

Já havíamos detectado que o texto abordava questões tais como preconceito, exclusão, violência e solidão: um homem busca, em vão, o contato com outra pessoa. Um homem que busca, em vão, um lugar para descansar, um quarto. Que denuncia a intolerância e a falta de solidariedade, que conta histórias e relata falas sobre marginalidade, perdas, morte e medo de ser reconhecido como estrangeiro. Um homem que anseia o amor.

Com essas percepções, todavia, movíamos-nos em terrenos abstratos e gerais. Era preciso agarrar as pistas dessa persona no texto e recriar um perfil de carne e osso. Assim, quebramos o bloco maciço do texto, dividimos em blocos menores. Dividimos o texto em 13 cenas. Em seguida, depois de novo estudos, novas dimensões surgiram:

1. Quem fala?

No texto de Koltès: tratava-se de uma fala que parecia verbalizar a voz do pensamento. O texto era um longo fluxo de consciência. Mesmo com a fragmentação do discurso mental, ficamos sabendo que se tratava de um estrangeiro. Em momento algum, revela seu

nome, é como se sequer se reconhecesse como um sujeito com nome próprio e sobrenome. No texto, é denominado ou se denominava apenas um “estrangeiro”.

A equipe de criação materializa dando forma concreta às sugestões textuais: trata-se de um imigrante ou filho de imigrantes árabes. Ou melhor, é um argelino. Sim. Tratava-se de um argelino, vivendo ilegal em Paris. Imigrou numa idade entre 18 e 22 anos; e agora, no momento presente da peça, parece ter entre 28 e 34 anos. Foi dado nome e uma data de nascimento a ele: Samir Addadi, natural de Orã, Argélia, nascido a 05/07/1990.

2. A quem fala?

No texto: Ele parece falar à alguém, parece estar na iminência de abordar alguém na rua. Mas também pode ser que fala para si mesmo.

Para a equipe de criação trata-se de um discurso interno. Na cena, ele verbaliza seu pensamento, fala diretamente para a plateia como se cada um fosse o “passante” a quem ele pudesse agarrar o braço para pedir ajuda. Pode ser também que ele ensaie uma abordagem, como exercício para criar coragem e abordar alguém. Fala como se tivesse agarrado o braço de alguém e tenta seduzi-lo para que o escute.

3. Para que fala?

O que pretende, ao falar? No início, não tínhamos clareza sobre a necessidade que impelia o protagonista a falar convulsivamente. À medida que avançávamos no entendimento do texto, descobríamos que a sua ação só podia ser por meio da palavra. Ação verbal e interna. Falava a si mesmo como estratégia tanto para provar a si mesmo de que estava vivo quanto para assegurar-se de continuar a viver.

A equipe de criação chega à seguinte percepção: os sentidos da ação de verbalizar o pensamento mudam a cada instante no

ANTUNES, Yaska. Elementos trágicos na peça “a noite pouco antes da floresta” de B-M Koltès. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 6, N. 2, 2018, p. 100-117.

Organização de Dossiê: Juliana Santana
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



TEATRO: criação e construção de conhecimento

protagonista, totalmente à mercê das sensações do corpo, um corpo golpeado e dilacerado que busca compreender a si mesmo. A partir deste exercício, avançamos um pouco mais na compreensão do universo da peça e conseguimos elaborar uma sinopse.

ARGUMENTO

Um estrangeiro, imigrante árabe da Argélia, é roubado e espancado até a morte num metrô de Paris. O texto busca, a partir do ponto de vista subjetivo do estrangeiro, criar o fluxo de pensamento a partir do momento em que os agressores o abandonam ainda vivo, jogado num canto do metrô, até a efetividade de sua morte. O movimento labiríntico e ziguezagueante do texto busca imprimir concretamente, em sua estrutura, o transtorno mental de um cérebro fortemente golpeado.

Outra forma de dizer o mesmo seria que a peça relata o desespero dos últimos instantes de vida de um homem. Nesses últimos instantes, assistimos a uma espécie de delírio, em que o estrangeiro verbaliza a espiral de imagens mentais pelas quais é arrebatado, confundindo realidade e ficção, memória e sonho.

BIOGRAFIA DO ESTRANGEIRO

Samir Addadi, natural de Orã, Argélia, nascido no dia 05/07/1990, parte clandestino, com 19 anos, num barco comum, rumo à França. O jovem imigrante foi em busca de trabalho e de uma vida melhor. Perdera sua mãe com 08 anos de idade, por isso tinha vaga lembrança de seu rosto. Criado pelo pai e pelo irmão, não encontrou o sorriso receptivo de boas-vindas em sua entrada no mundo. Assim, a vida lhe pareceu hostil desde o início. Não completou o ciclo escolar pela necessidade de começar a trabalhar. Quando se intensificaram as brigas em casa, pegou sua tralha e fez o percurso que milhões de jovens argelinos começaram a fazer logo depois da libertação da Argélia, em 1962. Demorou a arrumar um trabalho por causa da dificuldade da língua. Seu francês era rudimentar. Fez

vários bicos, teve trabalhos temporários e informais: foi estoquista, carregador, lixeiro, lavador de carros, lavador de pratos, fez entregas, trabalhou em empresas que o enviaram a outros países. Até que decidiu parar de trabalhar. Um dia, tentou fazer amizade com dois franceses no metrô, quando então foi roubado e espancado até a morte.

REMINISCÊNCIAS DO PROCESSO DE ENCENAÇÃO

À medida que avançávamos na compreensão da obra, mais dificuldades surgiam no tocante ao tom da encenação, muito em função de a peça simplesmente não ter “ação”, no sentido do “drama clássico”. Na maioria dos monólogos, o protagonista transita num mundo conhecido e reconhecível. Mas ali, como materializar em cena, a confusão mental de um sujeito violentamente atacado, minutos antes de morrer? Tendo superada a tendência inicial de interpretação naturalista, tinha um grande problema cênico a solucionar. Uma “morte naturalista” como solução final era simplesmente impensável. Mas tampouco sabíamos como seria.

Os desdobramentos das especulações filosóficas surgidas na etapa da “exploração mental” abriam novas camadas de sentido na obra. Por outro lado, surgiam novas referências, ainda que superficiais, indicando novas abordagens, como a cirúrgica contribuição de Jacques Lacan (1901-1981) ao apontar, por meio de sua psicanálise, a problemática subjetiva de nosso protagonista, vislumbrada por trás de sua linguagem. Até o momento em que, de uma hora para outra, o próprio processo começou a forçar buscas de novas soluções, em virtude de, entre outras percepções:

1º. a força do texto de Koltès passava longe de texto Naturalista/Realista.

2º. O impacto da combinação de palavras cruas e poéticas gerava uma outra densidade.

ANTUNES, Yaska. Elementos trágicos na peça “a noite pouco antes da floresta” de B-M Koltès. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 6, N. 2, 2018, p. 100-117.

Organização de Dossiê: Juliana Santana
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



3º. A repetição de palavras e estruturas de linguagem no interior do pensamento criava uma outra arquitetura significativa.

4º. As frases deixadas sem completar, fazendo com que soçobrassem no ar, incompletas, imprimiam uma dimensão onírica e diáfana.

5º. A virada abrupta da esquina do pensamento construía vetores múltiplos de sentido.

6º. A fragmentação do raciocínio num fluxo contínuo do pensamento apontava para uma velocidade alucinante.

Esses elementos revelavam múltiplos planos das experiências subjetivas do protagonista, que iam sendo tecidas por ele na medida de sua necessidade interna, dada a situação limite em que se encontrava, numa urdidura muito mais afeita a elementos simbolistas do que realistas.

OS ACONTECIMENTOS DA PEÇA

Acontecimento inicial: o protagonista quer romper o isolamento social e sai de casa decidido, disposto a fazer contato com/conhecer alguém.

Acontecimento fundamental: o protagonista é espancado por dois homens com os quais tenta estabelecer contato no metrô.

Acontecimento final: a descoberta da liberdade no momento do próprio aniquilamento e a escolha por vivenciar sua morte como uma experiência estética.

A REDE DE CONFLITOS

O estrangeiro atrai para si a convergência de determinações que fazem dele o exemplo de um lugar de tensões e conflitos com o meio. Como confluência de um “empilhamento” de múltiplos signos, sob esse peso, ele acaba por se isolar, agudizando ainda mais os conflitos anunciados:

1. Entre dois mundos distintos: o dos vencedores e o dos fracassados.
2. Conflito intercultural: França x Argélia.
3. Conflito político: ex-colonizador x ex-colônia.
4. Conflito social: sociedade parisiense x imigrantes ilegais;
5. Conflito jurídico: cidadãos franceses x excluídos do direito de cidadania.
6. Conflito econômico: trabalhadores x desempregados.

O protagonista se esforça para “parecer” com os cidadãos franceses. Ao longo dos anos, vai deixando de falar para evitar ter seu sotaque reconhecido e o *status* de estrangeiro confirmado. Emudece. Abaixo um trecho do texto:

...e os cem mil anos de velhice que riem de tudo, que fazem você se sentir estrangeiro, que nunca deixam você acreditar que está em casa, eu transformo tudo isso, inclusive a velhice, porque eu sou assim... não gosto daquilo que me lembra que sou estrangeiro, embora eu seja um pouco, acho que é visível, porque eu não sou totalmente daqui – de qualquer jeito, é bem visível (Koltès, 1977, p. 1)¹¹.

Na cena 1, deparamo-nos com o estrangeiro todo desalinado, com os cabelos molhados, com ar desesperado pedindo um quarto para passar uma parte da noite a uma suposta pessoa com quem supostamente conversa. Relata-nos o que acabou de acontecer: saiu apressado de um banheiro público sem conseguir se arrumar por se sentir ameaçado por três jovens franceses que o estavam encarando:

Estavas dobrando a esquina quando te vi, chove, e quando molhamos os cabelos e as roupas não nos sentimos muito bem, mesmo assim me atrevi, e agora que aqui estamos, que não quero me olhar, eu teria que me secar, voltar lá embaixo para me arrumar – pelo menos secar o cabelo para não ficar doente –, mas desci agora a pouco lá embaixo para ver se podia me arrumar, e aqueles babacas estão lá parados, entediados: enquanto se seca o

¹¹ Fragmento do texto *A noite pouco antes da floresta*, de Koltès (1977, p. 1), com tradução não publicada de Silvia Fernandes.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

cabelo eles não se mexem, ficam colados, vigiando a gente pelas costas, e daí acabei subindo - foi só o tempo de dar uma mijada -, e vou continuar assim, com a minha roupa molhada, até chegar em algum lugar (Koltès, 1977, p. 1).

O estrangeiro não suporta olhar espelhos e esconde-se de quaisquer superfícies refletoras. Não quer ver seu rosto. Inicialmente este gesto soa algo enigmático, parece curioso um homem que foge do espelho, mas na medida em que se avança, com repetições de estruturas linguísticas, num movimento espiralado, os fragmentos verbais vão se encaixando até formar um sentido. Até este gesto cobra o sentido de sua existência.

O desenvolvimento do texto se articula a partir de um movimento de dupla natureza: às vezes se dá como um labirinto, outras, como uma espiral; às vezes nos defrontamos com um deserto, outras, com um abismo.

O estrangeiro argelino desde que chegou a Paris lutou pelo seu “reconhecimento” (Honneth, 2003) nas três instâncias fundamentais à sobrevivência de um indivíduo, numa sociedade: no âmbito privado, na esfera jurídica e na esfera social. Influenciado pelo pensamento de Hegel, Honneth se apropria do conceito de “reconhecimento” e com ele tenta explicar “as mudanças sociais [...], propondo uma concepção normativa de eticidade a partir de diferentes dimensões de reconhecimento”.

Os indivíduos e os grupos sociais somente podem formar a sua identidade quando forem reconhecidos intersubjetivamente. Esse reconhecimento ocorre em diferentes dimensões da vida: no âmbito privado do amor, nas relações jurídicas, e na esfera da solidariedade social. Essas três formas explicam a origem das tensões sociais e as motivações morais dos conflitos. (Salvadori 2011, p. 189-190).

Ora o estrangeiro foi se tornando cada vez mais isolado socialmente e não vivenciou o

devido reconhecimento em nenhuma das três esferas. Sem autoconfiança, sem autorespeito e sem autoestima, o processo de alienação subjetiva do estrangeiro foi se agravando cotidianamente a ponto de se tornar um indivíduo destituído de vontade. Era movido apenas por experiências sensoriais: “por isso, quando você virava a esquina, ali, quando te vi, corri e pensei...”; “é difícil não olhar nos espelhos, com tantos por aqui, nos cafés, nos hotéis”; “eu quero me deitar, quero me explicar de uma vez por todas, quero a grama, a sombra das árvores”. Seu mundo interno, refletido em sua linguagem, era povoado apenas pelas imagens exteriores, captadas a partir de seus sentidos e sensações, revelando o vazio interno e a despossessão de si.

Paralelamente à profunda alienação, o estrangeiro começou a sentir que havia algo de muito errado. Mas não entendia direito o que era. Começou a perceber em si mesmo, o mal da exploração capitalista, como podemos ver em suas falas:

1. a falta de respeito: (“quanto mais eu permitir que me dêem pontapés na bunda, mais estrangeiro serei”);
2. o baixo salário: (“quando eu trabalhava, o meu salário era um passarinho esquisito, pequenininho, que entrava, eu prendia, e assim que abria um pouco a porta, voava depressa demais e não voltava nunca mais”);
3. a desterritorialização do trabalho: (“dizem pra você: venha aqui, e você vem, vá pra lá, e você vai, tire sua bunda daí, e você faz as malas, quando eu trabalhava, passava o tempo todo fazendo malas: o trabalho é em outro lugar, é sempre num outro lugar que é preciso procurar” (Koltès, 1997).

O estrangeiro foi se tornando cada vez mais embotado e oprimido pelo seu entorno. Começou a alimentar o desejo de fundar um sindicato internacional para a defesa dos mais fracos. Um dia se revoltou com sua situação e tomou uma decisão: “eu parei, escutei, disse pra mim mesmo: eu não vou mais trabalhar até que eles parem de nos foder” (Koltès, 1977).



Parar de trabalhar no mundo capitalista, onde tudo gira em torno de relações de compra e venda, foi a primeira ação que desencadeou a sequência de violências que vão se abater sobre o estrangeiro e levá-lo à morte.

A partir desse ponto no desencadeamento dos eventos, podemos destacar ao menos três elementos constitutivos da tragédia clássica, presentes na peça de Koltès: *harmatía*, *hybris* e *anagnórisis*; a “falha trágica”, o “excesso” e o “reconhecimento”.

ELEMENTOS DA TRAGÉDIA CLÁSSICA QUE APARECEM NO TEXTO DE KOLTÈS

1. *Harmatía*: A falha trágica ou erro de julgamento. Na tragédia grega, “o erro de julgamento e a ignorância provoca[vam] a catástrofe” (Pavis, 2005, p. 191).

2. *Hýbris*: Palavra grega que significa “orgulho ou arrogância funesta”. A “hybris leva o herói a agir e provocar os deuses”, o que vai dar na sua vingança e na sua perda. (Pavis, 2005, p. 197).

No caso do estrangeiro, a “falha trágica” ou o “erro de julgamento” se dá, quando, tomado pelo desespero, provocado pela solidão, ele rompe seu isolamento social e seu silêncio ao buscar o contato com o Outro (com a alteridade). No fim de tarde de uma sexta-feira, o estrangeiro decide fazer um passeio aos locais que costumava frequentar quando trabalhava. No metrô, avista dois franceses com uma aparência que gostaria de ter:

...esses sujeitos tão bem arrumados que eu sempre tenho vontade de correr atrás deles pra dizer: se vocês me derem suas roupas, seus sapatos, seu cabelo, seu jeito de andar e sua cara, sem tirar nem por, eu dou pra vocês o que vocês quiserem – e se eles me dessem, eu nem me viraria pro espelho pra saber como eu fiquei (Koltès, 1977, p. 22).

Encanta-se com eles, com sua aparência e julga equivocadamente que poderia se tornar amigo deles. Assim, o estrangeiro corre atrás deles e diz para si mesmo: “nós podemos tomar uma cerveja juntos”. Mas os dois

homens nem sequer o percebem: “e eles não se viraram, não tinham me visto”. O estrangeiro insiste em se fazer notar: “eu não perco os dois de vista e subo atrás deles no primeiro trem, dizendo pra mim mesmo: eu convido os dois pra tomar uma cerveja, passamos a noite juntos e ninguém está cagando pra isso” (Koltès, 1977, p. 22).

Nosso estrangeiro, ao seguir os homens e ensaiar uma forma de abordá-los para fazê-los um convite, jamais imaginou que não encontraria nos dois homens a manifestação de cordialidade ou da solidariedade social, necessária, como vimos, para a construção da subjetividade e autoestima. Definitivamente, o estrangeiro não contava que nesse encontro, fatídico, jogava-se com a sua própria morte. Não imaginou que os homens pudessem integrar o grupo dos “caçadores de ratos”: o grupo de jovens franceses que saíam armados até os dentes, nas noites de sexta, para caçarem árabes. Quando os dois homens percebem o interesse do estrangeiro, decidem furtar sua carteira no metrô: “nessa hora eu sinto que pelas minhas costas um dos dois enfia a mão no bolso da minha calça, tira minha carteira, eu não me mexo, fico impassível” (Koltès, 1977, p. 22).

Portanto, a falha trágica do estrangeiro se dá no seu erro de julgamento. No erro que comete ao não ser capaz de julgar os homens com os quais desejou se comunicar.

Mas nesse ponto é importante mencionar certa ambiguidade na conduta do estrangeiro. É como se ele, por outro lado, já soubesse que os dois franceses não prestavam. É como se o estrangeiro os provocasse para que eles fizessem exatamente o que fizeram. É como se o estrangeiro tivesse aceitado o sacrifício da morte, queria morrer e faria desse momento um gesto político ao explicitar com sua morte a falta de humanidade reinante numa sociedade considerada intelectualmente elevada. Mas esta resolução se dava de forma oscilante, entre o consciente e o inconsciente, obedecendo apenas a uma “implacável necessidade a que não se pode escapar” (Moindrot *apud* Coelho, 2009, p.17). Essa necessidade implacável que move o



estrangeiro é uma força inexplicável para ele. Só sabe que está preparado para o que der e vier. Em determinado momento do texto, ele afirma: “eu me preparei”. Essa consciência de que se está pronto para alguma coisa, mesmo sem saber direito para o quê, exprime também um elemento trágico. No momento de tomada de consciência de si, quando se reconhece “ser”, reconhece-se um sujeito, inteiro e livre, é o momento mesmo em que se perde. No fundo, ele sabia que os franceses não eram “buona gente”. Mesmo assim, ao agir com autonomia nesse processo, por uma decisão sua, confirma também sua *hýbris*, sua arrogância, seu excesso, sua desmedida.

Fazer-se notar e/ou abordar os dois homens são ações necessárias para a derrocada do estrangeiro. Os dois franceses, além de furtar seu dinheiro, vão acusá-lo de *gay*, de que estava assediando-os, como uma justificativa aos do entorno para espancá-lo até a morte. Ninguém intervém a favor do estrangeiro. A falta de solidariedade social se consoma: todos assistem ao espancamento, sem nenhum gesto em defesa do estrangeiro. Num canto, na estação do metrô, após o espancamento, é largado ainda vivo, com o corpo dilacerado e a mente atordoada.

Esse evento do furto e espancamento no final da peça ilumina, de uma só vez, os enigmas deixados em abertos desde o início da peça. Estamos diante de um homem, tomado pelo delírio, instantes antes de morrer, quando revê, numa velocidade alucinante, sem vírgulas, sem tempo de reflexão, os principais momentos de sua vida.

3. *Anagnórisis*. O reconhecimento é a passagem do ignorar (uma identidade) para o conhecer. (Pavis, 2005)

No caso de “o estrangeiro”, o ato de reconhecimento se dá num quadro como o apontado por Pavis, no verbete “trágico”, do *Dicionário de Teatro*, onde se lê que a sua psicologização (do trágico) “transforma o conflito moral em subjetividade dilacerada entre duas paixões ou aspirações contraditórias” (Pavis, 2005, p. 418).

Deparamo-nos assim com uma subjetividade, constituída por diferentes e múltiplas alienações, dilacerada entre o “querer saber” e o “não querer saber”. O decurso da peça imprime justamente esta marcha dialética, também implacável, entre o “querer saber” e o “não querer saber”, num encadeamento dos acontecimentos por meio dos quais as ações mentais-verbais levam fatalmente ao encontro de si consigo mesmo.

Devido aos golpes e ao estado de atordoamento, fica evidente que a estrutura do bloco de texto, fechado, com uma longa frase de 24 páginas, entrecortado, com ideias interrompidas, fragmentadas, recheadas de composições poéticas e cruas, velozes e lentas, buscam concretizar na própria estrutura do texto o estado de torpor mental do protagonista. Podemos imaginar que todo o texto é o fluxo delirante de uma mente que busca compreender o que está acontecendo com o corpo-espaco em que habita.

Nesse sentido, há uma dimensão que nos conecta de novo com a tragédia que tem a ver com a investigação. Se em *Édipo*, tem-se uma dinâmica de investigação policial, já que envolve procedimentos para se descobrir o assassino de um crime bárbaro, aqui temos uma auto-investigação, psicológica, de uma mente de um “anti-herói” que enfrenta o dilema de, ao mesmo tempo, querer e não querer saber o que se passa consigo mesma. No fundo, ela sabe o que aconteceu, mas por razões compreensíveis, prega armadilhas a si mesma, para permanecer no conforto do autoengano, porque não quer aceitar a experiência do terror pela qual acabou de passar. Sabe que experimentou a dor numa grau inimaginável. Uma violência gratuita explicitada em sua forma mais feroz: a agressão física, expressão do ódio e desejo de eliminação do Outro. Para além da dor física, a dor moral, a dor do não-reconhecimento por este mesmo Outro. Então, não tem mais ideia de seu estado e não quer saber, por medo de saber. Assim, posterga o máximo o ato de reconhecimento. Cria estratégias mentais para retardar o quanto puder o encontro de si,

ANTUNES, Yaska. Elementos trágicos na peça “a noite pouco antes da floresta” de B-M Koltès. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 6, N. 2, 2018, p. 100-117.

Organização de Dossiê: Juliana Santana
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



consigo: daí a recusa de se olhar no espelho; daí o expediente mental de vagar por outros espaços como a lembrança, os saltos de memórias do passado recente para o mais remoto, saltando de novo para uma projeção do futuro, ou para o futuro do passado, ou para o plano dos raciocínios, dos relatos etc.

Mergulhado no desconhecimento da situação de si, a revelação e o ato de reconhecimento se dão no momento em que vê estampado no rosto de uma garota o espanto e o pranto. Ele também tomado de pavor, assiste à transformação do rosto da menina, provocada na visão que tem dele a garota. Não hesitemos em ir mais uma vez ao texto:

...e eu vejo na minha frente, tenho certeza que estou vendo, uma garota de camisola, os cabelos pelas costas, passa na minha frente com os punhos cerrados, com a camisola branca, e justo na minha frente seu rosto se transforma, ela começa a chorar e continua andando até o fim da plataforma, os cabelos despenteados, os punhos na mesma posição... (Koltès, 1977, p. 23).

No ato de tomada de consciência do que se passa consigo, o estrangeiro é tomado por um acesso de raiva, explodindo com violência num xingamento de tudo o que se passa ao seu redor:

e então, de repente, eu tenho um acesso, dessa vez acontece, não consigo me controlar e tenho um acesso, eu estou cheio desse mundo, de cada um com sua historinha no seu cantinho, das caras de cada um, estou cheio de todos e tenho vontade de dar porradas na mulher lá em cima, parada na rampa (Koltès, 1977, p. 23).

É pelo ódio que ele se conecta pela primeira vez com o real. Ao odiar, é como se ele se enxergasse pela primeira vez. Com desespero e violência, repudia cada evento dado ao seu olhar: “a mulher parada na rampa, o árabe que canta as coisas pra si mesmo, o músico atrás de mim, no final do corredor, a velha doida na minha frente, [...], tenho

vontade de dar porradas, [...], estou cheio das caras deles e de toda essa confusão...” (Koltès, 1977, p. 23).

Mas é também em meio a esse ódio que um tipo de redenção profana acontece. O grito e o ódio foram libertadores. É como se pela primeira vez ele se sentisse vivo. É como se, pela primeira, tivesse tomado consciência de alguma coisa que, todavia, ainda não estava clara... De repente, uma tomada de consciência o alça à condição de sujeito livre. Numa situação limite, o insuspeitável acontece. O vislumbre mais profundo da crueza do real e da crueza da morte funcionam como uma espécie de epifania: nesse momento de clarão, ele decide viver com intensidade sua morte. Decide viver sua morte como uma experiência estética.

A MORTE COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Inspirada pela leitura estética que Nietzsche fez dos conceitos metafísicos de Schopenhauer, em sua obra “O nascimento da tragédia”, o *insight* da visão do final da peça foi um choque para mim. Quando Nietzsche afirma que “a existência é apenas justificada enquanto fenômeno estético”¹² (Fink, 2012, p. 23), trata-se de ideia também assustadora, mas cheia de ressonâncias, que tem consequências concretas para as escolhas estéticas e a visão do espetáculo. Outra noção tão chocante quanto bela é a noção de *Amor fati*: amar a vida com o máximo de intensidade; amar o acontecimento significa amar o real em todos os seus aspectos, tanto em sua esplendorosa beleza quanto em seu macabro horror. “Na arte, todo o existente é transfigurado, não apenas o belo no sentido restrito do termo, mas também o horrível, a fealdade, tudo o que há de terrível na existência brilha com a luminosidade da transfiguração”¹³ (Fink, 2012, p. 31). São ideias profundamente perturbadoras, mas que fazem todo o sentido, principalmente neste texto *A noite pouco antes da floresta*. Provocam desconforto e, ao mesmo tempo, exercem um grande poder de atração, fatal, como é a morte do estrangeiro. E, em nós, o

¹² Fink, 2012, p. 31.

¹³ Fink, 2012, p. 31.



abandono da cosmovisão judaico-cristã, moldura na qual estava sendo lido o texto de Koltès, foi imediato.

Imaginar que até a morte poderia ser pensada como um fenômeno estético foi uma descoberta feliz para o propósito cênico, mas aterradora no sentido humano. De qualquer modo, quando Koltès fez o estrangeiro, no auge de seu medo, desespero e revolta, ouvir uma ária de ópera; ver, de repente, as pessoas no seu entorno, transeuntes do metrô, aparentemente triviais e imersos na distração cotidiana da vida, participarem solenemente, como um coro-testemunho, de sua morte (a mulher canta, o músico toca a mesma música, numa harmonia, mas tão alto), nesse momento, a morte violenta e estúpida se vê redimida, perde sua trivialidade e falta de dignidade, alçando-se, numa suspensão momentânea do tempo, a um sacrifício ritual: numa perspectiva nietzschiana é “a presentificação da celebração do deus Dioniso, que experimenta em si o sofrimento da individuação” (Szondi, 2004, p. 68).

A formulação do “espírito trágico” abriu um novo horizonte, que preparou o ambiente para que um tipo de rasgo de pensamento emergisse: a necessidade de uma leitura afirmativa da vida, de um outro tipo de encontro com o mundo, de valor positivo, alegre e estético. Vida entendida em sua dupla face de existência e morte, belas as duas. Vejamos a forma como foi construída por Koltès esta parte final da peça:

tudo pára de repente, menos a música ao fundo, e a velha doída que abriu a boca e começa a cantar com uma voz inacreditável, e o músico toca a mesma coisa lá embaixo sem que ninguém o veja, e ela canta a mesma coisa, eles dialogam e cantam juntos como se tivessem ensaiado (uma música inacreditável, um trecho de ópera ou qualquer babaquice assim), mas tão alto, tão juntos, que tudo pára realmente, e a voz da velha de amarelo preenche tudo, e eu digo pra mim mesmo: O.K. (Kòltes, 1977, p. 24)

“Tudo pára de repente” parece se referir ao limiar entre existência e morte. Nesse umbral, todos os sentidos do protagonista são

envolvidos e preenchidos pelo gozo estético: “uma música inacreditável”. E, em êxtase, o protagonista diz: “ok”. Dizer “Ok” é a aceitação da morte, é aceitar vivê-la intensamente já que ela pode representar a liberdade suprema:

eu me levanto, sigo pelos corredores, subo as escadas, saio do metrô e lá fora eu corro, sonho em tomar cerveja, corro, cerveja, cerveja, (...) eu corro, corro, corro, sonho com o canto secreto dos árabes, companheiros, eu encontro você e seguro no seu braço, eu estou afim de um quarto e estou todo molhado, mamãe, mamãe, mamãe, não diga nada, não se mexa, eu olho pra você, eu amo você, companheiro (...). (Koltès, 1977, p. 23-24).

Se se pode falar numa tragicidade koltesiana, ela se dá como empilhamento dos resíduos da ideia de “trágico” como formulada pelos idealistas e pós-idealistas alemães. Simplificando muito a contribuição desses pensadores, apropriamo-nos da formulação de alguns, resumida por Szondi, para explicitar o irmanamento do sentido dialético que as conecta: “O que Schelling via no trágico era a luta da liberdade subjetiva contra a necessidade objetiva, a confirmação da liberdade por meio de sua própria derrocada”. O jovem Hegel via no trágico a “autodivisão e a autoconciliação”. Solger foi o primeiro a ver que a “tragicidade remonta à impossível união entre idéia e existência” (Szondi, 2004, p. 64). Já com Hebbel, nos diz Szondi, acontece uma transição do metafísico para o histórico. Para ele, o ato trágico é

“em si um ato *necessário* em função da meta da história universal, mas ao mesmo tempo aniquilador do indivíduo encarregado de sua execução, porque infringe parcialmente a lei ética” (Szondi, 2004, p. 66).

Essa aterrissagem do trágico dentro do mundo feita por Hebbel nos aproxima da tragicidade que impregna o universo da peça. Em Hebbel, “o homem é culpado com relação a um poder vital, que ele não conhece nem compreende” (Szondi, 2004, p. 65). Sua interpretação de *Antígona* é exemplar:

Hebbel não vê Creonte como um herói trágico em pé de igualdade com Antígona, e considera que ela sucumbe pela culpa, não em relação à lei, mas contra a totalidade



da vida, da qual se desvinculou enquanto individualidade” (Szondi, 2004, p. 65)

O “estrangeiro de Koltès é determinado por forças sócio-políticas e econômicas, cujo funcionamento ele não entende muito bem. Ao se rebelar contra elas, isola-se. Tudo começa quando decide parar de trabalhar. Ao individuar-se/isolar-se, inicia um movimento de autodeterminação que vai desembocar na sua aniquilação. Ao individuar-se, se desvincula do todo e se opõe contra a “totalidade da vida”. Ora, o todo da vida parisiense para um imigrante argelino sem formação só podia ser o mundo do trabalho. Contra o *ethos* do trabalho e das normas vigentes da sociedade parisiense se opõe o estrangeiro em sua ânsia de “adentrar o mundo” e se tornar. Quando “o homem volta-se necessariamente contra o todo da vida, (...) obedece[ndo] às leis da individuação; ele é aniquilado por sua própria natureza, pelo fato de ser o que é” (Szondi, 2004, p. 64).

Se pensarmos que o “estrangeiro” de Koltès tinha uma existência pautada pela dupla alienação: não alcançou a emancipação como sujeito, vivia numa eterna confusão mental, sem entender direito o funcionamento material do mundo; e sobreposta a esta alienação, de formação, experimenta a alienação imediata sobre sua situação real de corpo dilacerado, de corpo moribundo, de um ser que está morrendo, compreendemos o esforço colossal que ele fez para se superar. Essa dupla alienação complexifica a situação trágica porque o salto da inconsciência para a consciência é muito maior. É como se, nesse movimento, tivesse nascido duas vezes, para com maior força sucumbir. É como se, no momento de tomada de consciência de sua morte iminente, num espanto, reconhece-se e se torna e, ao tornar-se, escolhe a via afirmativa da vida pela seu gesto estético. Em seu gesto o paradoxo: aceitação da morte não como resignação, mas como eloquência da vida. Viver sua morte como uma experiência estética foi expressão máxima da liberdade adquirida no ato de

tomada de consciência de si. Num “relâmpago brilhante da consciência humana, o qual... não pode iluminar nada sem destru[ir]”¹⁴, o estrangeiro nasce e morre. O clarão do vislumbre de um saber que exige a liberdade e a alegria no momento do próprio aniquilamento.



Espectáculo *A noite pouco antes da floresta*, de Bernard-Marie Koltès. Direção de Yaska Antunes. Na cena, Juliana Marque (a Loira) e Mario Leonardo como o “estrangeiro”. Fotografia: Luciano Pacchioni. Acervo pessoal.

CONCLUSÕES

O mundo é um lugar de conflitos de toda ordem. Conflitos no mundo, atizados por choques interculturais, determinados por forças econômicas, políticas e sociais, étnicas e raciais, num mundo contemporâneo completamente sem sentido, onde o consumismo supérfluo e a insegurança políticas, sociais, étnicas, raciais e de grupos demarcam o ambiente perfeito para que o fenômeno do “trágico” surja, a partir da dialética trágica como o fator comum que opera na estrutura específica de cada obra contemporânea.

A complexidade do trágico contemporâneo está no fato de que ele pode surgir verticalizado, densificado pelos resíduos acumulados pela história da filosofia do trágico desde sua origem no século XVIII. O contato com Nietzsche foi fundamental para abrir horizontes, de possibilidades de imagens cênicas, habitantes de fontes existentes para além desse mundo lógico-racional, ordenado e conhecido.

¹⁴ Hebbel *apud* Szondi (2004, p. 66).



TEATRO: criação e construção de conhecimento

As escolhas estéticas em consonância com as escolhas filosóficas permitiram a invenção e a construção de uma arquitetura cênica do espetáculo *A noite pouco antes da floresta* bastante singular e potente.

Finalmente, este texto surge como resultado de um esforço triplo: 1. de tentar refletir e compreender o processo de construção de sentido da montagem teatral resultante do processo de criação, de 2018; 2. de recuperar e registrar o trajeto investigativo realizado, sistematizando os autores e pensamentos que contribuíram para os avanços e descobertas; 3. De compartilhar o que fomos capazes de investigar, de pensar, de buscar, de experimentar e testar, com relação ao legado poético e filosófico da experiência

trágica, sem pretender esgotar quaisquer dos temas tratados.



Espectáculo *A noite pouco antes da floresta*, de Bernard-Marie Koltès. Direção de Yaska Antunes. Na cena, Juliana Marques e Mario Leonardo, num dueto como o “estrangeiro”. Fotografia de Luciano Pacchioni. Acervo particular.

116

Evoé! Salve Dioniso!

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES (1986). *Poética*. Tradução de Sousa, E. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

COELHO, Rui Pina (2009). Inesgotável Koltès. Dois ensaios sobre Na solidão dos campos de algodão de Bernard-Marie Koltès. *Sebentas - Coleção Tradução e Dramaturgia Escola Superior de Teatro e Cinema/Teatro dos Aloés*. Texto disponível no link: https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/201/1/inesgotavel_koltes.pdf

COSTA, Lígia Militz da (1992). *A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*. São Paulo: Ática.

FINK, Eugen (1988). *A filosofia de Nietzsche*. Lisboa: Editorial Presença.

GALHO, Lucas Ribeiro; FERNANDES, Fernanda Vieira; NETO, Maria Amélia Gimmler (2017). “Relações do trágico em *Combate de negro e de cães*, de Bernard-Marie Koltès: da teoria à prática”. In: *RELAcult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, V. 03, ed. especial, ago., 2017, p. 29-43.

KOLTÈS, Bernard-Marie (1977). *A noite pouco antes da floresta*. Trad. Silvia Fernandes. São Paulo: não consta nome de editora.

PAVIS, Patrice (2005). *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva.

SALVADORI, Mateus. “Honneth, Axel. Luta por reconhecimento. A gramática social dos conflitos sociais”. *Conjectura*, v. 16, n. 1, jan./abr. 2011, p. 189-192.

ANTUNES, Yaska. Elementos trágicos na peça “a noite pouco antes da floresta” de B-M Koltès. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 6, N. 2, 2018, p. 100-117.

Organização de Dossiê: Juliana Santana

Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio

ISSN: 2357-710X

Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (CONAC)
Universidade Federal do Tocantins (UFT)