

MARIA DE FÁTIMA MURTEIRA SONA

A DINÂMICA DO SUJEITO TEATRAL

EM TROIS COUPS SOUS LES ARBRES. THÉÂTRE SAISONNIER DE RENÉ CHAR

Orientadora: PROFESSORA DOUTORA OFÉLIA PAIVA MONTEIRO

«Esta tese não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri»

2004

MARIA DE FÁTIMA MURTEIRA SONA

A DINÂMICA DO SUJEITO TEATRAL

EM TROIS COUPS SOUS LES ARBRES. THÉÂTRE SAISONNIER DE RENÉ CHAR

Dissertação de Doutoramento em Literatura Francesa
apresentada ao Departamento de Linguística e Literaturas
da Universidade de Évora

Para obtenção do grau de
Doutor em Literatura Francesa



152 221

Orientadora: PROFESSORA DOUTORA OFÉLIA PAIVA MONTEIRO

«Esta tese não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri»

AGRADECIMENTOS

Apresento os meus agradecimentos a todos aqueles que, directa e indirectamente, me acompanharam neste percurso e contribuíram para que o trabalho chegasse ao destino almejado.

Começo por manifestar a minha profunda gratidão à Professora Doutora Ofélia Paiva Monteiro, orientadora científica desta dissertação, que acompanhou, intelectualmente, as fases cruciais de todo o processo.

Fico também grata ao Professor Doutor Morais Barbosa pela revisão inicial do texto.

Agradeço à Professora Doutora Christine Zurbach o apoio prestado e ao Professor Doutor Ferreira Duarte o empréstimo de alguns livros.

Aos Professores Doutores Jean-Pierre Ryngaert e Joseph Danan da Universidade Paris IV, Sorbonne, agradeço conselhos e informações aquando da minha estadia em Paris, no âmbito da bolsa recebida pela Universidade de Évora, à qual sou reconhecida.

Agradeço às colegas as diligências efectuadas no âmbito administrativo, na qualidade de «Presidente do Conselho de Departamento de Linguística e Literaturas da Universidade de Évora», e aos colegas que asseguraram a minha leccionação durante a licença sabática para a realização deste trabalho.

Deixo também uma palavra de agradecimento para as secretárias e funcionários da Universidade de Évora pelos serviços prestados.

Finalmente, expresso à Família e Amigos a minha afectuosa gratidão.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	6
PARTE I. A OBRA DE RENÉ CHAR, UM PROJECTO ARTÍSTICO MULTIFACETADO.....	14
CAPÍTULO 1. RENÉ CHAR, UM AUTOR MÚLTIPLO	
1.1. Autor, obra e leitor: intencionalidade, produção e recepção.....	15
1.2. O autor e as obras: vectores de uma multiplicidade <i>sui generis</i>	25
CAPÍTULO 2. CONTEXTUALIZAÇÕES DE UM TEATRO MÚLTIPLO	
2.1. Relações culturais, influências e posições críticas.....	46
2.2. René Char no palco da época: ruptura e tradição.....	62
PARTE II. A DINÂMICA DO <i>SUJEITO TEATRAL</i>: PERSPECTIVAS TEORICIZANTES	
CAPÍTULO 1. PREFIGURAÇÕES DO <i>SUJEITO</i> : SIGNIFICAÇÕES MÚLTIPLAS	
1.1. Discurso e ficção : algumas configurações linguísticas.....	80
1.2. Sujeito e mundividências: literatura e outras áreas.....	98
CAPÍTULO 2. GÉNÉRO, SUJEITO, OBJECTO: RELAÇÕES ESTÉTICO-TEATRAIS	
2.1. O género teatral, um despertar de subjectividades.....	114
2.2. Modulações e mediações genológicas do <i>sujeito teatral</i>	129
CAPÍTULO 3. O <i>SUJEITO TEATRAL</i>: CARACTERÍSTICAS E MODULAÇÕES	
3.1. O <i>sujeito</i> e o <i>objecto</i> teatrais, uma cooperação de sentidos.....	140
3.2. O <i>sujeito teatral</i> , uma entidade ficcional múltipla.....	152

PARTE III. TROIS COUPS SOUS LES ARBRES. THÉÂTRE SAISONNIER DE RENÉ CHAR: PRESENÇAS DO SUJEITO TEATRAL.....	165
---	------------

CAPÍTULO 2. MEDIAÇÕES ESTRUTURAIS E ESTÉTICAS: UNIFICAÇÃO E TEATRALIZAÇÃO

1.1. A função unificadora: convergências textuais e temáticas da obra	166
1.2. A função teatralizante: configurações e previsibilidades dramáticas.....	204

CAPÍTULO 2. MISCIGENAÇÃO GENOLÓGICA : NARRATIVIDADE E LIRISMO

1.1. A função narrativa: configurações internas de um <i>sujeito múltiplo</i>.....	224
1.2. A função lírica: vozes poéticas dos <i>sujeitos didascálico e dialogal</i>.....	247

CAPÍTULO III. DINAMIZAÇÃO DE MUNDIVIDÊNCIAS: ETHOS E CATHARSIS

3.1. A função didáctica: presenças de uma subjectividade ética.....	266
3.2. A função catártica: elo mediador entre o facto e a ficção.....	288

CONCLUSÕES.....	304
------------------------	------------

ANEXOS - A recepção crítica do <i>Théâtre saisonnier</i> de René Char.....	312
---	------------

BIBLIOGRAFIA.....	332
--------------------------	------------

INTRODUÇÃO

O presente estudo incide sobre a emergência do conceito *sujeito teatral* aplicado a *Trois coups sous les arbres. Théâtre Saisonnier* de René Char e contempla dois aspectos interligados entre si pelo género. O primeiro aponta para um domínio mais lato, a subjectividade, enquanto o segundo se restringe à obra teatral referida, que serve de exemplo para demonstrar a relevância e aplicabilidade da proposta e, em simultâneo, dar a conhecer uma faceta menos divulgada do seu autor.

Ao constatar que designações como «sujeito lírico», «narrador»/ «narratório» são referidas e utilizadas com segurança, e sem grandes discussões, nas reflexões sobre a lírica e a narrativa, pareceu-nos premente encontrar um conceito e uma terminologia similares, ajustados ao género em estudo. Destacar-se-ão, assim, através de uma estruturação sistémica da entidade sugerida, as várias componentes envolvidas nos textos, o que proporcionará um alargamento da compreensão da complexidade do sujeito, em geral, e da organização conceptual e estética da obra, em particular.

Em nosso entender, a subjectividade constitui o cerne da dinâmica do dito e do implícito, exprime a essência concreta, alegórica, estética e ética, entre outras, da linguagem, o que faz convergir, textualmente, para um mesmo centro, o *sujeito teatral*. Por sua vez, este é composto pela multiplicidade de recursos, abstrações e mundividências recriados pela palavra e por linguagens várias de outras artes, através dos quais a obra teatral ganha sentido, inclusive face à época histórica e sócio-cultural.

Um modelo de análise textual integrado na subjectividade teatral exige, assim, para a sua consecução, o reconhecimento de várias vozes, e respectivas mediações, conjugadas em processos de revelação e de ocultação, inerentes à dupla vertente do texto de teatro, didascálias e diálogos. Ao relacionar o sujeito com o género em questão¹, move-nos o

¹ Optámos pelo termo «género» em detrimento de «modo» por abranger, simultaneamente, uma categoria universal, o teatro, com todas as componentes artísticas que lhe são inerentes, e uma categoria histórico-cultural que permite a inserção particular de cada autor, obra e respectivos contextos, apesar de reconhecermos, com V.M. Aguiar e Silva, ser justamente essa ambiguidade que contribui para o «carácter multívoco e até equívoco do termo “género”» (*Teoria da Literatura*, 7ªed., Almedina, Coimbra, 1986, p.385). Movem-nos, pois, motivos pragmáticos e de adequação relativamente ao tema proposto e à própria compleição do *corpus* em foco.

objectivo de clarificar coordenadas envolvidas na criação e respectivos pressupostos teóricos manifestos, de modo a repensar algumas premissas referentes à análise do texto de teatro. Em suma, os vectores que compõem a moldura teórico-prática desta dissertação integram-se na reflexão sobre as incursões do *sujeito* no género teatral aplicadas ao *corpus* referido, no intuito de contribuir para o entendimento da sua natureza, funções e influências e de realizar a devida caracterização.

No respeitante ao termo «dramaturgia», utilizamo-lo no sentido lato, de *estética teatral*. Segundo Pavis, esta integra uma amplidão de áreas que devem ser consideradas, uma vez que formula « les lois de composition et de fonctionnement du texte et de la scène. Elle intègre le système théâtral dans un ensemble plus vaste, genre, théorie de la littérature, système des beaux-arts, catégorie, théâtrale ou dramatique, théorie du beau, philosophie de la connaissance»².

Esta teia imbricada de relações realça a subtilidade da problemática em foco e suscita a atenção para uma cadeia complexa, o que exige um enfoque multidisciplinar para aceder à compreensão da dramaturgia de René Char. Compreendê-la implica, pois, recorrer a processos intrínsecos e extrínsecos aos textos e articular um conhecimento teórico (a subjectividade associada ao género teatral) a um conhecimento estético (o texto em si, indissociável da sua matéria artística).

Tal empreendimento abrange quer os estudos literários, quer os estudos teatrais, e acentua a pertinência do diálogo entre vários domínios que seleccionámos, em detrimento de outros, por razões de delimitação metodológica e restrição analítica. O campo de estudos e a especificidade do *corpus* escolhido levam-nos, pois, a dirigir a pesquisa para essas vertentes, intrinsecamente latentes, e contemplar, teoricamente, a tríade *autor/sujeito/leitor* e, analiticamente, os elementos textuais identificadores do género teatral, a saber, os diálogos e as didascálias, através dos quais se dinamizam as categorias específicas de personagens, espaço, tempo e acção.

Assim, uma abordagem da subjectividade teatral não poderá ser cabalmente clarificada, sem um equacionar prévio da sua relação com disciplinas directamente ligadas à análise do «sujeito». Daí a presença dos estudos literários (conceito de autor e sua problematização relativamente à obra e ao leitor) e teatrais (a relação entre «sujeito»

² Cf. *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Paris, 1996, p.124, sublinhados do autor, edição revista e corrigida.

e «objecto», com a finalidade de aceder à natureza singular da subjectividade teatral), da linguística (a subjectividade na linguagem, noções como «enunciação», «pessoa» e «não-pessoa»), de algumas breves incursões na filosofia (o sujeito e o «si-mesmo», como entidade substancial) e na psicanálise (a estruturação «sujeito - objecto» enquanto par relacional).

As reflexões serão, pois, completadas e ilustradas por algumas perspectivas e conceitos, e respectiva fundamentação teórica, apresentados à medida que forem abordados, com incidências em campos específicos. Julgamos, desse modo, particularizar as respectivas operações em curso, compreender origens, vestígios e influências, devidamente assentes sobre alicerces teóricos, cujo enquadramento pretende clarificar e sustentar as perspectivas enunciadas, tendo como base noções fundamentais e estudos relevantes nas disciplinas atrás focadas. A intercomunicação de áreas distintas, mas não distantes, do saber será, assim, um contributo para esclarecer a problemática em foco, uma vez que a pluralidade de recursos corresponde à própria pluralidade artística de René Char, facto que salienta, subtilmente, os trâmites estéticos da sua obra.

Relativamente à escolha do *corpus*, ela almeja explorar um terreno desbravado num trabalho anterior³, abarca a obra teatral completa e intenta valorizar uma vertente quase desconhecida do autor em questão. A perplexidade perante ela advém do facto de René Char ser consagrado pela poesia, o que pode conduzir, *a priori*, a um enquadramento do *Théâtre saisonnier* na definição de «teatro poético», uma vez que o leitor criou a expectativa de encontrar na sua obra influências directas da poesia. Ainda que não a possamos desligar de componentes intrinsecamente poéticas que, efectivamente, apresenta, pois fazê-lo seria incorrer na falha contrária, essa via é, contudo, insuficiente para compreender toda a complexidade dos textos, na qual a presença da poesia é razão iluminante e não vector matricial.

Consideramos, pois, que apesar da consagração de René Char no campo da poesia e do quase total desconhecimento da sua obra teatral, a análise desta deverá ultrapassar a restrição comparativa relativamente àquele e ser abordada na sua complexidade *sui generis*. Logo, será interpretada a partir da originalidade específica e não de um critério

³ Cf. VALVERDE, Maria de Fátima, *Le Soleil des Eaux de René Char. Para uma análise articulatória do texto de teatro*, dissertação de mestrado em Literatura Francesa apresentada ao Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa em 1996.

de estrita dependência, uma vez que também se verifica a presença de componentes teatrais e narrativas em alguns textos, nomeadamente «Fête des arbres et du chasseur» e «Les Transparents», inseridos na obra intitulada *Les Matinaux* (1947-1949), escritos na época em que Char concebe alguns dos seus textos para espectáculo.

Um estudo de outra natureza daria certamente conta da proximidade entre poesia e narrativa, o que reforçaria o argumento da multiplicidade de vozes, flexibilidade e miscigenação genológicas do autor. Porém, essa via afastar-nos-ia do tema escolhido e poderá, eventualmente, ser matéria para outra reflexão⁴.

Além de se poder inferir que o *Théâtre saisonnier* é ofuscado pela poesia, constata-se ainda o autor referir que nele se encontram apenas «*indices de littérature*»⁵. Ficará, pois, a sua dominante por conta do teatro? Uma das interpretações possíveis será, por um lado, uma inscrição de modéstia nos cânones teatrais, inseridos, *a priori* na literatura e, por outro lado, um destaque para uma atitude de diferenciação e independência relativamente à natureza teatral da obra, movida pela vontade de escapar à associação literária, imediata e limitativa. Porém, se esforço existiu em demarcar o afastamento face ao poema curto, poema em prosa ou verso aforístico, aos quais habituara o público, ele não foi suficientemente convincente para motivar um empreendimento da propagação autónoma da obra teatral.

Consequentemente, para compreender as opções dramatúrgicas de René Char e as inserir na época, contamos, sobretudo, com as referências do *Théâtre Saisonnier* que contêm um carácter duplo, explícito - alguns prólogos, testemunhos e documentos ainda que apenas sobre um dos textos, *Le Soleil des Eaux* - e implícito - a obra em si -, o que exige a procura de processos subtis decorrentes dos vários textos. Estes servirão, em simultâneo, de modelo de análise e de moldura teatral para o enquadramento do autor, obra, contexto e conhecimento dos elementos constituintes da sua estética.

Consideraremos também alguns dados fundamentais sobre as fases da sua poesia, ideais estéticos que a percorrem, opções que a enformam, assim como algumas interacções artísticas e culturais entre o autor e o contexto, com a finalidade de clarificar

⁴ A título de exemplo, refiram-se as perspectivas de Kurt Spang (1991), que defende o conceito de didascália como um subsistema narrativo, e de Vivienne Mylne (1994), que menciona alguns dos elos entre romance e texto de teatro.

⁵ Cf. CHAR, René, *Oeuvres Complètes*, Pléiade, op. supra cit., p.907.

o enraizamento da sua subjectividade *sui generis*, ao invés de aplicar o conhecimento da poesia directamente ao teatro, utilizando-o como porto seguro para enquadrar a estética global de René Char, uma vez que coexistem alguns princípios estruturantes.

Mediante a perspectiva adoptada, a dissertação em curso debruça-se sobre a singularidade dos textos escritos para teatro e para *ballet*, e não sobre a influência da poesia na obra em causa, apreciação que apenas serviria para a sub-valorizar. O rasto poético será, pois, convocado por si mesmo, sempre que a interpretação e a análise o requeiram.

A escassez de estudos específicos sobre a obra em questão, e de outros parcamente desenvolvidos, pode também explicar-se pela ocorrência de apresentarem, na sua maioria, a poesia do seu autor como pilar orientador e fio comparativo, utilizando-a como ponto de partida ou factor conclusivo. Entre eles, contam-se breves artigos, de Georges Bataille (1949), de Edith Mora (1968), algumas referências dispersas e, finalmente, uma tese de doutoramento de terceiro ciclo por Martine Roche (1988), consultada na Universidade de Montpellier. Outras fontes foram procuradas e reunidos dados, nomeadamente referências de Char em entrevistas e um *dossier*, guardado na Biblioteca do Arsenal, em Paris, sobre a recepção crítica de alguns espectáculos realizados, cuja sinopse é apresentada em anexo, neste trabalho.

Em forma de síntese, as dificuldades encontradas ao longo do presente estudo podem agrupar-se em três níveis: 1) nível dramaturgico - ausência de manifestos estéticos ou teóricos assinados pelo autor, à excepção de alguns documentos e testemunhos que antecedem o texto intitulado *Le Soleil des Eaux*; 2) nível das fontes - escassez de escritos sobre a estética teatral do autor e sobre a obra teatral completa, ou seja, falta de trabalhos sistematizados sobre a sua dramaturgia; 3) nível crítico - carência de informações detalhadas e abrangentes sobre a recepção da obra, incidindo esta, como veremos mais adiante, sobre o texto atrás mencionado. Pode acrescentar-se ainda um quarto nível, o nível hermenêutico, igualmente relevante, ligado à própria matéria fluída e enigmática dos textos.

Uma indagação elementar e natural será, pois, conhecer a origem da sua vertente teatral. Foi com o texto *Le Soleil des Eaux. Spectacle pour une toile de pêcheurs*, em 1946, que René Char assinalou a estreia na escrita para teatro, fruto de um pedido de

perpetuação de ocorrências importantes, solicitado pela comunidade piscatória de Isles-sur-Sorgues. Esperava-se, pois, que a obra correspondesse à representação ficcional de um microcosmo, destacasse os dilemas entre a Natureza e a Civilização, a Cultura e o Progresso e respectivas lutas de valores da comunidade, criando alternativas a um mundo eticamente carenciado através da perenidade da escrita, com a dupla finalidade de avivar a arte de mimar a realidade e de perpetuar a tradição oral, qual guardiã de memórias e de segredos.

É assim que um autor, cuja vida fora dedicada à arte da poesia, é colocado perante um público com exigências determinadas *a priori* e solicitado para realizar um trabalho diferente do habitual. Inicialmente não muito entusiasmado, acaba por colaborar nessa escrita da memória, ganhando flexibilidade genológica com esta experiência.

Após *Soleil des Eaux*, escreve ainda, no mesmo ano, um texto para *ballet* intitulado *La Conjuraton*, seguido de mais quatro, escritos em anos posteriores: *Sur les hauteurs*, *Inscription passagère* (1947), *Claire* (1948), *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*. *Sédition en un acte* e um outro texto para *ballet*, *L'Abominable des neiges*, em 1952. O conjunto receberá de René Char o título *Trois coups sous les arbres*. *Théâtre saisonnier* e inclui-se nas *Obras Completas* da Pléiade⁶, organizadas no ano de 1983, mediante indicações do autor que, tal como outro grande poeta, Saint-John Perse, teve um duplo e raro privilégio, o de participar na organização da obra e vê-la publicada.

Adaptado para várias artes do espectáculo (teatro, cinema, *ballet*) e para os *media* (rádio e televisão), nascido de uma motivação exterior, este projecto artístico reúne duas componentes apresentadas por Szondi como orientadoras do conceito de drama moderno, a saber, a origem e o conteúdo numa relação dialéctica de raiz histórica, a história literária e a história da humanidade. Assim se cria um tempo próprio ao drama que, de acordo com o autor referido, «se déroule selon une suite absolue de présents. Il se porte garant de son propre absolu, il crée son propre temps»⁷.

O *Théâtre saisonnier* contém, pois, uma temporalidade que deverá ser entendida quer na ligação à circunstância da sua génese e respectiva época histórico-literária, quer na sua

⁶ Podem colher-se nela informações de cariz histórico, literário e crítico, em correlação com as publicações e notas explicativas sobre os textos, assim como um percurso bio-bibliográfico do autor.

⁷ Cf. SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Col. «L'Âge de l'homme», Lausanne, 1983, p.16. Voltaremos à designação de «drama» na Parte II deste trabalho.

significação individual, reflexo de «exigências existenciais»⁸. Marcando ou não uma época, as obras caracterizam, sem dúvida, o percurso individual do autor e, se chegaram até nós, foi porque conseguiram romper a lei da circunstância para pertencerem ao património universal da escrita.

Apresentaremos, pois, nesta dissertação, um ressurgir da letra *morta*, no sentido de ultrapassar a oposição entre texto e espectáculo, uma vez que a palavra *viva*, perspectivada do domínio do último, só o palco a proporciona. Uma abordagem reveladora da natureza e funções do *sujeito teatral*, entidade textual múltipla, permite, justamente, avivar a memória quieta das palavras, emprestar vivacidade ao texto, mediante uma perspectiva dinâmica, e esbater os antagonismos da clássica dicotomia, pois evidencia as interações discursivas e cénicas, através das personagens e do recurso a vários tipos de linguagens, tais como a aforística, a poética e a pictórica.

Podemos, desde já, avançar que, do ponto de vista da análise do texto, a subjectividade teatral é uma malha estimulante e complexa, uma vez que suscita facetas diversificadas do conhecimento e lança desafios à sensibilidade e perspicácia do leitor. Tecida por várias máscaras do sujeito, é fruto de um entrelaçamento de mediações entre elementos textuais, paratextuais e intertextuais, que compõem a mimese do texto de teatro na sua globalidade.

Dado que a subjectividade é uma estrutura emergente, mas dificilmente identificável pelos métodos de análise reconhecidos, estando entre os principais os de Ubersfeld, Pavis e Ryngaert quanto a modelos franceses, há que questionar o próprio método de análise, indagando da sua adaptabilidade ao universo da ficção teatral, de modo a encontrarmos a forma, a natureza e a função dos sujeitos que nela se expressam. O salto qualitativo pressupõe uma abertura do texto à cena e vice-versa, possibilitando, assim, a compreensão de cada uma das partes em particular, salvaguardando sempre a autonomia de ambos, nas diversas modalidades apresentadas

Possuindo, a um tempo, uma temática e uma ideologia que não só percorrem cada texto em si, mas constituem, por vezes, um fluxo de interligação entre os diferentes microcosmos apresentados, o teatro de René Char apresenta-se como um composto de cariz cognitivo, estético, ideológico, cultural, social e ético e o *sujeito teatral*, entidade

⁸ Idem, p.10.

textual multifacetada, que, a seu tempo, explicitaremos, como uma «quinta categoria» de análise, que rege, genologicamente, as quatro categorias habituais - personagens, acção, espaço e tempo. O estudo da especificidade das suas manifestações deixará entrever alguns dos fundamentos que a enformam, de modo a destacar a sua relevância para a análise da arquitectura estrutural e correspondente organização interna do texto de teatro.

PARTE I

A OBRA DE RENÉ CHAR, UM PROJECTO ARTÍSTICO MULTIFACETADO

CAPÍTULO 1

RENÉ CHAR, UM AUTOR MÚLTIPLO

1.1. Autor, obra e leitor: intencionalidade, produção e recepção

Dando conta de um cenário de miscigenação genológica, conduz-se esta primeira parte do trabalho pelos seguintes objectivos: compreender as interações entre autor, obra e leitor, as opções estético-ideológicas de René Char, estruturadoras das diversas intencionalidades e formas de comunicar com o leitor, quer pela obra em poesia, quer pela obra teatral. Equacionando o binómio tradição-inovação, poderemos, então, integrar o teatro no seu percurso artístico e na sua época, conhecer as raízes das suas influências e interações contextuais, e, finalmente, desvendar alguns motivos das dificuldades encontradas e do parco conhecimento da obra.

É certo que a actividade hermenêutica não se compraz no puro jogo metafórico da linguagem. Não esquece, por isso, aquele que a enuncia, o autor, e pretende decifrar um significado abrangente pelo estudo das diferentes partes da obra, mesmo que consciente da impossibilidade de aceder à totalidade da sua compreensão. Esta será facilitada pela observação dos contextos que enformam aquela, o que implica a descoberta de uma intencionalidade representada através dos objectivos que moveram o autor.

Assim, a relação estabelecida com a realidade pode ser mais ou menos directa e a presença do autor pode ser assinalada por indícios de vária ordem, muitos deles fornecidos pelas personagens (personagens-narradores, personagens-comentadores, personagens-actuates) e elementos gerais decorrentes da própria ficção como referentes histórico-culturais e relações interculturais, entre outros. Num relacionamento mais directo, e assumido, entre autor e obra, como, por exemplo, o diário, a carta, a biografia ou o romance na primeira pessoa, o circuito factual-ficcional é interrompido, aparentemente, pela proximidade com o facto e pelos pormenores que tendem a criar uma ilusão de real, tais como referências geográficas e cronológicas.

Reconhecemos com Michel Foucault⁹ que o conceito de obra é tão problemático quanto o conceito de autor e, por isso, não basta declarar o desaparecimento deste, e apagar as marcas visíveis da sua presença, para resolver a questão. Para guiar a reflexão sobre a tríade enunciada no título, adoptámos o seu postulado, no qual encontramos um ponto de partida para o questionamento sobre o horizonte criado pela obra, eixo a partir do qual se tecerá toda a crítica reportada às inovações do autor, quer no «campo epistemológico», quer no «tecido discursivo»¹⁰, duas características que especificam o seu papel face ao modelo biográfico nos estudos literários.

Foucault pretende «localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto»¹¹. O autor coloca, então, as seguintes questões: «O que é uma obra? Em que consiste essa curiosa unidade que designamos por obra? Que elementos a compõem? Uma obra não é o que escreveu aquele que se designa por autor?»¹². Existe nas suas reflexões uma espécie de modelo implícito, que preconiza dois vectores: a relação do texto com o autor e o parentesco da escrita com a morte. O primeiro apresenta a escrita como «uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer»¹³, sobretudo no caso da escrita contemporânea, que não tem como objectivo a manifestação e exaltação do próprio acto de escrever, e a «fixação de um sujeito numa linguagem»¹⁴. O segundo veicula o poder da escrita sobre a finitude humana, que vai desde o sacrifício da vida a favor da obra, ou seja, a anulação da individualidade ou a morte do autor, em que «a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita»¹⁵.

A associação do autor e da sua identidade parcial ao acto objectivo da escrita justifica as contínuas críticas ao biografismo, o que leva Foucault a denunciar o sentido ainda psicologizante que guia aquele último, segundo o qual o autor não tem uma vivência intencional, pois esta é representação ou repousa sobre representações.

⁹ FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?*, 2ª edição, Vega, Lisboa, 1992.

¹⁰ Expressões de Foucault, idem, p.86.

¹¹ Idem, p.41.

¹² Idem, p.39.

¹³ Idem, p.35.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Idem, pp.36-37.

Estaríamos, pois, perante uma manifestação *representativa* do autor, ao invés de uma relação real entre autor e obra ou entre dois conteúdos psíquicos, uma vez que a única presença na consciência do leitor é a da vivência intencional daquele. Seria ela o garante da relação com a obra presente e real, intencionalmente levada a lume. Existem dois sentidos neste conceito, um que identifica a representação independentemente do seu contexto objectivo, outro que determina o objecto que forma a obra, sobre a qual deverá incidir o acto da leitura.

Consequentemente, a crítica literária moderna define o autor como «aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas (...). O autor é igualmente o princípio de uma certa unidade de escrita, pelo que todas as diferenças são reduzidas pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda aquilo que permite ultrapassar as contradições que podem manifestar-se numa série de textos (...). Em suma, o autor é uma espécie de foco de expressão, que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos, etc.»¹⁶. Explicar, unificar, ultrapassar presenças, metamorfoses e contradições são, pois, tarefas específicas da função do autor face aos seus textos, figura central cuja identidade permanece sempre igual, seja qual for o género da escrita. Nesta medida, poderíamos falar de estilo como uma forma de identificar as particularidades discursivas, uma vez que «o texto traz sempre um certo número de signos que reenviam para o autor»¹⁷.

Porém, a problemática é mais complexa se pensarmos nas vozes da ficção dificilmente confundíveis com o seu autor empírico, uma vez que comportam uma «pluralidade de “eus”»¹⁸. Em nosso entender, estamos perante o aspecto fulcral da subjectividade literária: reconhecer que existem vozes que assumem, ficcionalmente, uma função específica no universo restrito da obra, sem reenviar, directamente, para o sujeito da escrita, apesar de conterem, nos interstícios, a *sua* identidade autoral, resultante de opções estéticas, contactos sócio-culturais, época e vivências particulares. Tal *identidade* estará dependente, entre outros factores, da capacidade de inventar mundos e de recriar

¹⁶ Idem, pp.53-54, sublinhados nossos.

¹⁷ Idem, p.54.

¹⁸ Idem, p.55, aspas do autor.

situações dentro da própria ficção, mais ou menos afastados do comum, dispensáveis de identificação no plano da existência, mas reconhecíveis, no plano da imaginação.

O projecto de Foucault concentra-se no interior dos conceitos de representação, fazendo da intencionalidade do autor o paradigma da dominação do sujeito, uma vez que a anterioridade ficcional é movida por uma alteridade também ficcional, de cariz ideológico, literário e também axiológico, presentes no acto objectivo da escrita. A par disso, a constituição da interdependência do leitor face ao autor implica influências na leitura da obra, dado que esta pressupõe um leque de experiências, sabedoria e conhecimentos de ambas as partes.

Os modelos de representação, expressos na obra, organizam-se de acordo com o género em que esta se enquadra e conduzem a uma atenuação da presença do autor, autónoma face ao contexto espacio-temporal em que se insere. Tal concepção revela-se avessa a considerar influências, uma vez que reduz a presença da obra ao presente dos leitores que se impõem, na medida em que se pode criar a ilusão de que a mesma possui uma significação intrínseca, desprovida de intencionalidade autoral.

Quem lê procura alguns identificadores de leitura, seja de índole genológica, temática ou outros. A própria curiosidade e as expectativas restituem ao leitor a possibilidade de recriar os sujeitos ficcionais, de os integrar nas várias mundividências apresentadas e de se integrar ele próprio no universo da ficção. De ressaltar que o leitor pode sempre ler um livro sem nada saber sobre o seu autor e usufruir da leitura, com todos os desfasamentos contextuais, mediante o seu interesse, cultura, experiência e expectativas consoante o padrão do género que escolheu.

Os actos de leitura fazem, assim, parte de uma estrutura literária nova e irreductível e tornam-se objectiváveis, visto que a relação íntima entre transmissão e renovação transforma a leitura num movimento sempre inacabado, conferindo-lhe certo valor criativo que inclui também um sentido ético e subjectivo, inerente a todo o acto interpretativo, além das práticas e respectivos protocolos circunstanciais.

A polémica acerca da intencionalidade do autor e das expectativas do leitor remete também para o postulado de R. Scholes, segundo o qual, em «cada acto de leitura a irremediável alteridade do escritor e do leitor é equilibrada e contrariada por esse desejo de reconhecimento e de compreensão entre os dois parceiros. Como leitores, não

podemos ignorar as intenções dos escritores sem incorrer num acto de violência textual que ameaça a nossa própria existência como seres textuais. Mas também nos não é possível preencher por inteiro a lacuna comunicativa e, em muitos casos, temos de reconhecer que tal lacuna é de facto bastante ampla»¹⁹. Nesta medida, pode afirmar-se que «necessitamos de protocolos de leitura do mesmo modo que precisamos de outros códigos e de outros hábitos, isto é, para dispormos de uma estrutura onde ajustar as nossas diversidades»²⁰.

Com efeito, a complexidade inerente ao conceito de autor, juntamente com a intencionalidade implícita e o conjunto de percepções da obra pelo sujeito - leitor, aquando da leitura, ocasionam, de certo modo, o equívoco e a interpenetração entre o plano da contextualidade biográfica e a extensão ficcional da obra, sobretudo se o leitor conhecer a vida do autor. A representação do sujeito da ficção designa, por conseguinte, uma forma indirecta de presentificação do autor que pode encontrar-se, sob a forma de alter-ego, anti-ego ou outras formas menos perceptíveis, só determinada e confirmada, ou não, após a leitura.

Desenvolver este debate levar-nos-ia a lembrar as posições de Derrida e de Rosen e a incluir uma metodologia da leitura, competências, capacidade crítica, entre outras, o que nos afastaria dos nossos objectivos. Porém, não queremos deixar de realçar a questão fundamental da reciprocidade das relações entre produção e recepção. Ao teorizar uma estética da recepção, Jauss defende que «la littérature et l'art ne s'ordonnent en une histoire organisée que si la succession des oeuvres n'est pas rapportée seulement au sujet producteur, mais aussi au sujet consommateur – à l'interaction de l'auteur et du public»²¹. O destaque para a interacção realça o binómio produção - consumo e a integração estética da obra e aponta também, ainda que implicitamente, para a dependência de um público diversificado e difícil de reconhecer.

Tal dificuldade é relativizada por Jauss ao reconhecer que «la littérature en tant que continuité événementielle cohérente ne se constitue qu'au moment où elle devient l'objet de l'expérience littéraire des contemporains et de la postérité – lecteurs, critiques et auteurs selon l'horizon d'attente qui leur est propre. Il ne sera donc possible de

¹⁹ Cf. R. Scholes, *Protocolos de Leitura*, col.«Signos», Edições 70, 1991, p.66.

²⁰ Ibidem.

²¹ Cf. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, «Tel», Gallimard, Paris, 1990, p.43.

comprendre et de décrire l’histoire de la littérature dans ce qu’elle a de spécifique, que s’il est possible aussi de faire accéder à l’objectivité cet horizon d’attente»²².

Encontramos, assim, quer no interior da representação literária, quer no contexto exterior, a génese ou história para o «sujeito que escreve» e para o «sujeito que lê», correlacionados com o horizonte de expectativas. Sempre que a operação de leitura é executada, parte integrante da essência subjectiva da referida representação possui também um carácter contingente.

Efectivamente, se, por um lado, a subjectividade traduz no acto da escrita uma perda de autoridade empírica, por outro lado, ela transforma o nome do autor numa espécie de selo a respeitar, ainda que a sua intencionalidade se desloque para o sujeito da ficção que o representa, concedendo-lhe um poder que, por sua vez, passa a constituir o poder e a verdade dessa ficção. O autor empírico transfere e projecta, pois, a sua substancialidade subjectiva para a obra, e fá-lo do interior da sua mundividência.

Pode, pois, concluir-se que o acto de escrita, transformado em representação, é antes de mais, transitividade de sentidos e convergência de significações. Como tal, é indissociável da intencionalidade e actua numa esfera que integra espaço e tempo e pressupõe a obra em si. O autor será essa presença paradoxal, nunca explicitamente presente, mas suspenso na verdade da escrita, cujo lugar está ocupado pelo sujeito de ficção. À medida que o leitor avança no conhecimento do universo representado, vai, progressivamente, conferindo vida e identidade próprias às personagens que, por intermédio desse sujeito de ficção, adquirem várias significações. Existe, no entanto, um sentido anterior ao qual se dá o nome de «intenção».

O carácter intencional da obra não deve ser abolido, mas integrado no contexto, o que lhe permite escapar ao esquema redutor de que a obra serve *apenas* a ficção e a imaginação do público. Por isso, Foucault salienta a impossibilidade de um estatuto fidedigno no reconhecimento da intencionalidade do autor, à excepção dos prefácios e textos explicativos, o que permite antever o advento de uma nova subjectividade, demolidora do imperativo da morte do autor, na medida em que confere à obra uma mais-valia no mundo subjectivo da ficção.

²² Idem, p.53, sublinhados nossos.

Saliente-se o facto do sujeito ser uma criação real dentro da ficção, que transmite, mais ou menos explicitamente, algo do pensamento inicial do autor. Porém, o estatuto de verosimilhança anula o desejo de índice de identificação entre autor e sujeito de ficção, aceitando-se esta na sua especificidade, ainda que se vislumbrem ecos biográficos, mais ou menos explícitos, o que, em nosso entender, é verificável em todos os géneros. A dificuldade reside na especificação das origens e referências do sujeito de ficção, ou seja, na identificação e localização textuais. Nesta medida, poderia, pois, afirmar-se que os conceitos de *narrador*, *sujeito lírico* ou *sujeito teatral*, partilham da mesma existência abstracta, confinada ao discurso da ficção, enquadrada de acordo com traços genológicos, mutáveis no tempo e no espaço, numa espécie de desdobramento e / ou de transferência do autor para o sujeito que, assim, fica confinado à expressão fictícia, de papel²³.

É, pois à luz do conceito de «sujeito», que Foucault examina a tensão causada pela própria noção de escrita para a qual convergem dois pólos – autor e obra – distinguindo entre nome e autor, redactor e autor. Assim, a função deste último será «característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade»²⁴. De relembrar que o conceito de «autor» nem sempre foi considerado como um dado adquirido e que os direitos correspondentes, no teatro francês, por exemplo, só alcançaram efectivação nos finais do século XVIII, com Beaumarchais. Habitúamo-nos a indagar o nome, a data e as circunstâncias de uma obra. Foucault chega mesmo a afirmar que o seu valor depende da resposta a essas questões.

Encontramo-nos, deste modo, perante uma dupla caracterização do fenómeno intencional: a subjectividade presente na concepção da obra, transformada em criação literária que, de forma indefinida e dissimulada, sugere a presença do autor e a separação objectiva entre autor e sujeito(s). A autoria será, assim, inseparável de uma referência ao universo mundano que se vai alargando progressivamente, sofrendo as metamorfoses da

²³ Relembrando um estudo de Dominique Rabaté sobre as «figuras do sujeito lírico», parece-nos oportuno alargar aos outros géneros o seu postulado - «Le sujet lyrique s'effectue, mais il n'existe pas», uma vez que a problemática da existência do autor está ligada à do sujeito, em termos de conceptualização genológica. «Si désireux soit-il, son propre corps lui manque. Tandis que chaque individu est enclos dans une enveloppe sensible unie et périssable, le sujet lyrique se diffracte en paroles, lignes, taches, traits, sujets, verbes, compléments, rimes, rythmes et métaphores. Il ne peut faire longtemps la différence entre le dedans et le dehors; il tourne au paysage en récitant sa fable; il oscille sans cesse entre intériorisation et extériorisation, vaporisation et centralisation.» In RABATÉ, Dominique, *Figures du sujet lyrique*, col. «Perspectives littéraires», PUF, Paris, 1996. p.153.

²⁴ Idem, p.46.

imaginação integradas na ficção. Por outras palavras, a evidência com que a obra nos é dada surge como se o sujeito não fosse criado pelo autor, uma vez que este, ao atribuir-lhe sentidos múltiplos, torna-o autónomo e responsável pelos discursos, e deixa-o livre para as interpretações dos leitores. Daí a necessidade de distinguir entre **autor empírico**, **sujeito da escrita** e **sujeito da ficção**.

Dando-se conta da dificuldade em reunir em um único conceito a função de autor, Foucault encontra uma posição conciliatória ao admitir que «o texto traz sempre consigo um certo número de signos que reenviam para o autor»²⁵. Afirma-o não enquanto base de uma verdade literária, mas enquanto plano que a legitima. Por conseguinte, a relação entre o mundo da realidade (a biografia) e o mundo da escrita (a ficção) só pode revelar-se em termos paradoxais, difíceis de determinar. A expressão tomada a Beckett por Foucault - «que importa quem fala» - deverá ser atenuada com uma noção de transmutação da inspiração, não pela vida, mas pela palavra contida na obra, cuja configuração ultrapassa a mera aplicação dos cânones literários, ainda que esteja mais ou menos apegada aos seus modelos.

A obra atravessará, pois, sozinha, os tempos, pela resistência e pela repetição, até se tornar, eventualmente, um «clássico», num dos sete sentidos atribuídos por Calvino, em que os «clássicos são os livros que nos chegam trazendo em si a marca das leituras que antecederam a nossa e atrás de si a marca que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)»²⁶.

Por seu turno, a universalidade da obra é também concebida na «primeira pessoa», ou seja, um «eu» (o autor) que abandona a sua concretude, para se elevar à perenidade através dos sujeitos que percorrem e habitam a sua obra ou obras. Experimenta-se, pois, uma ilusão de onipotência onde esse «eu» é único, acabando, paradoxalmente, por soçobrar no anonimato quando os sujeitos são mais (re) conhecidos que ele.

É sobretudo na continuidade ou descontinuidade entre o interior da representação literária (mundividências, influências, universo ficcional criado pelo autor...) e o seu exterior (sócio-cultural, histórico, as leis do género, o cânone, entre outros aspectos) que se coloca o cerne da subjectividade. Esta permite ultrapassar o aprisionamento à

²⁵ Idem, p.54.

²⁶ Cf. I. Calvino, *Porquê ler os clássicos*, Teorema, Lisboa, 1994, p.9.

intromissão do autor pelo reconhecimento da maior ou menor independência dos contextos, *grosso modo* da bio-bibliografia e da História representáveis através dela. Dito de outra maneira, pré-existem algumas facetas ou vivências do autor geradoras de mundos e sujeitos de ficção, anteriores à fase técnica e operatória da subjectivização, ou seja, da transmutação ficcional consciente.

A par disso, existe uma constituição de interdependências entre o sujeito face ao seu autor, o que implicará uma influência nas leituras da obra, uma vez que toda a leitura pressupõe um leque de experiências, de sabedoria e de conhecimentos, quer do autor, quer do leitor. Há outra distinção a estabelecer entre autor empírico e autor textual. Para a clarificar, recorremos a Helena Carvalhão Buescu, que defende que «o autor textual não coincide, nem necessária nem totalmente, com o autor empírico – embora mantenha com ele relações cuja pertinência e funcionalidade importa não desdenhar. Trata-se de uma representação funcional de uma série de traços que operam a inserção do texto no conjunto mais lato das práticas sociais e simbólicas. O autor textual marca, no texto, ao mesmo tempo essa operação e essa dilação.

Metaforicamente, poderemos falar de autor textual como falamos da sobre-impressão fotográfica realizada na película: emanação de um real composto, em última análise, por jogos de luz e sombra, a impressão fotográfica actua como *representação* desse real. Assim como o autor textual. E do mesmo modo que não nos é possível viver no *trompe l'oeil* que consiste em «acreditar» ser a fotografia o real, também igualmente devemos entender por um lado a impossibilidade de fazermos coincidir autor textual e autor empírico e, por outro lado, a existência de elos e relações entre ambos»²⁷.

Poderia afirmar-se que a obra literária é criada num limiar, suspensa entre o facto e a ficção. Daí a presença do autor empírico se atenuar, reconhecível pelos traços característicos do seu estilo, mas de difícil definição devido às interferências da subjectividade implícita do autor e do leitor. Nesta perspectiva, a associação entre subjectividade e género, que abordaremos mais adiante, como critério de estudo de uma obra literária, corresponderia, de certo modo, à suspensão do fluxo autoral e consequente atribuição ao sujeito de um rosto ficcional com uma identidade criada para o efeito, sem

²⁷ Cf. H.C.Buescu, *Em busca do autor perdido. Histórias, concepções, teorias*, 1ªed., Edições Cosmos, Lisboa, 1998, p.25, itálico e aspas da autora, sublinhados nossos.

corpo físico, mas com estrutura intelectual e psíquica, à semelhança da heteronímia pessoana. Do lado do género encontrar-se-iam determinados padrões literários configuradores da obra, mediante um carácter prescritivo e flexível que permite a livre expressão criadora do autor reflectida através do sujeito, flexibilidade essa geradora da própria miscigenação genológica.

Para tornar mais claro este postulado, recorra-se ao conceito de literariedade de Jonathan Culler que, consciente da dificuldade em a definir, a apresenta não como «qualidade intrínseca», mas sim como «une fonction des rapports différentiels du discours littéraire et d'autres discours»²⁸, ou seja, um modo de «chercher et trouver dans l'oeuvre une organisation complexe et intense du langage»²⁹. Esta pesquisa pressupõe, tal como o autor anuncia, considerar vários níveis de especificação dos discursos literários e da sua capacidade de representar mundos, facto que contempla também uma faceta de interioridade, expressa através da enunciação, oriunda da própria ficcionalidade. Não estamos longe da noção de literariedade de Jakobson, associada ao próprio conceito de literatura, noção retomada por Aguiar e Silva, isto é, «o que faz de uma determinada obra uma obra literária»³⁰.

A ambiguidade que se gera entre palavra autoral e ficcional constitui o motor essencial da destrição entre autor e sujeito ficcional. Nesta medida, o autor é «com certeza apenas uma das especificações possíveis da função sujeito»³¹. Terá a seu cargo a tarefa de transformar a linguagem, enquanto meio de comunicação e de acção, em meio de criação através da *mimesis*, representação ou «simulação» de eventos e de situações imaginadas, que fazem «d'un message verbal une oeuvre d'art»³².

Podemos, pois, concluir que, entre *autor teatral* e *sujeito teatral*, conceito que explicitaremos mais adiante, existe uma complexa rede de intencionalidades e de dissimulações geradas pelo próprio estatuto da ficção, sendo que ambos se aproximam dela através de cumplicidades com o leitor, por intermédio de protocolos, polissemias e interpretações.

²⁸ Cf. CULLER, J., « La littérature » in *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, PUF, Paris, 1989, p.39.

²⁹ Idem, p.43.

³⁰ Cf. AGUIAR E SILVA, V.M. *Teoria da literatura*, 7ªed., revista, vol. I, Livraria Almedina, Coimbra, 1986., cit. p.15.

³¹ Ibidem.

³² GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 1991, p.13.

1.2.O autor e as obras: vectores de uma multiplicidade *sui generis*

Na sequência do atrás exposto, expressões como «Char é poeta e autor de teatro» ou «Char recebeu uma encomenda para teatro» enunciariam uma ambiguidade limitada a referências intrínsecas, centradas no autor, funções e géneros que lhe podem ser associados, no primeiro exemplo, e, num facto extrínseco, relacionado com a génese de *Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier*, no segundo, que corrobora uma das vertentes mencionadas no exemplo anterior.

Só uma pesquisa mais apurada das expressões ajuda a reconhecer a correlação entre obra e vida, subjacente ao processo de produção e recepção. A convergência do sujeito na ficção fica, assim, entregue às várias interpretações dos leitores, o que permite atribuir-lhe sentidos múltiplos. Mesmo que não identifiquem concretamente a *intencionalidade* em si, partir à descoberta da feição subjectiva *sui generis* de cada obra, inserida nos seus contextos, ajudá-los-á nas diferentes etapas de leitura que possam realizar para a compreensão da obra.

Neste sentido, perante a questão «Quem é René Char?» e ultrapassados os dados biográficos - René-Émile Char nasceu em 14 Junho de 1907 em L'Isle-sur-Sorgue (Vaucluse) e faleceu a 19 de Fevereiro de 1988, a resposta cairia, *a priori*, no solo da Poesia, isto é, a maioria dos interrogados responderia, decerto: «- René Char é um poeta».

O presente trabalho intenta atenuar a perplexidade e a estranheza decorrentes da confrontação com a existência da obra teatral, sintetizada numa outra questão, esta, possivelmente, entoada de forma exclamativa: - «- René Char, um dramaturgo?!», partindo do território já conhecido para um outro, menos desvendado, rumo à descoberta de novos talentos, modelizações e intencionalidades. De acordo com uma noção, defendida pelo autor, da obra literária como conhecimento produtivo, esta implicará, necessariamente, a assimilação da matéria vivida, que é também emoção, e funcionará como alimento essencial para o equilíbrio psicológico do homem no seu contacto emocional e racional com o mundo. Esta postura estética permite ao poeta ultrapassar os trâmites da forma para revelar, na obra, a sua condição genuína de proclamação do sentido da existência e conjugar, assim, as exigências e as solicitações interiores e



exteriores à mesma.

Paralelamente a esta escolha individual de agir sobre a actualização do saber, pela integração activa no seu tempo, dá-se a insurreição contra estados alienatórios, desmontados na sua vertigem. Esta pode considerar-se uma chave possível para a originalidade poética, o que está em consonância com uma atitude de rebeldia face aos pré-conceitos. A interrogação face a um saber anterior é uma verdade aprendida e descoberta a partir das ocorrências, e não um valor premeditado ou pré-estabelecido, o que provoca a permanente luta com o poder ancestral adquirido, num compromisso relativamente ao instante actual.

O autor, segundo Char, é, simultaneamente, um ser activo e contemplativo, o que revela, em termos de produção, um material diversificado e uma propensão não só para o uso da variada gama de recursos genológicos, mas também para o aproveitamento versátil da tradição e da modernidade, que se estenderá à sua obra teatral. Por isso, esta deve ser estudada à luz da perspectiva de um projecto artístico multifacetado, construído de acordo com valores estético-formais diversificados, cuja ética subjacente é fruto de relações artísticas, culturais e, no caso, ideológicas. Os seus ingredientes são, assim, transformados pela arte das palavras, seguem o fluir da imaginação criadora e formam uma metáfora da vida. As várias faces que a constituem apresentar-se-ão, pois, ao olhar do intérprete, na sua qualidade de categorias de inteligibilidade emergente.

Não se trata de descobrir um amálgama de sentidos, mas antes de compreender situações de comunicação, nas quais interagem vários processos, subjacentes no traçado de um projecto amplo, mais ou menos delineado previamente. A fragmentação própria da modernidade permite, igualmente, a diversidade, a estranheza e as formas multidisciplinar e interdisciplinar. Muitas vezes, a obra nasce de uma galeria de conhecimentos e de referências e nela desfilam encontros e ideologias, em busca de uma totalidade universal de que fala Wagner, ou de uma totalidade dividida, de que fala Pessoa.

René Char entende a escrita como instrumento profético do devir: guarda o passado para dirigir o rumo do futuro incerto. Por isso, é acção, torrente que transporta, pela sua mão, «alluvions en flammes», contribui para a mutabilidade positiva do ser humano - revolução do ser pela poesia, a partir da temática da esperança, criada a partir de uma

entrega total à Beleza: «Dans nos tenèbres, il n'y a pas une place pour la Beauté. Toute la place est pour la Beauté», afirmará em *Feuillets d'Hypnos*. A reiteração da importância da beleza alerta, pela insistência, para o valor totalitário subjacente às trevas do mundo. Será, então, a luz, que ilumina os caminhos poéticos, a via de acesso à almejada transparência. Por sua vez, a obra enquadra-se na interrogação incessante sobre as possibilidades de significação, acolhimento, porto de abrigo dos vários sentidos, lugar onde confluem os contrários, o divisível e o indivisível, a revolta e o bem-estar, e tantos outros.

Grosso modo, pode afirmar-se que, segundo Char, o *autor* é alguém que interpreta e participa nas variadas manifestações da vida e tem a seu cargo a dupla missão de renovar, perscrutar a multiplicidade da natureza humana, conservar os alicerces do mundo e ser o mediador da conciliação dos contrários. É devido a esta exigência constante de decifração do ser das coisas, que, frequentemente, se fala em hermetismo na sua obra, cujo modelo se inspira em Hölderlin. Marty apresenta uma abordagem clarificadora sobre esta faceta, segundo a qual aquele não deve ser confundido com o indizível ou a dificuldade em dizer, mas sim o revelar ou desvelar da subjectividade. Esta exige um árduo trabalho sobre as palavras, de modo a decifrar o seu enigma para alcançar a essência do mito.

Ainda que intente alcançar a essência do mito e das coisas através da subjectividade, «Char ne se limitera pas seulement à comprendre les messages perdus ou à demi effacés des présocratiques, mais tentera de remonter au plus loin, au-delà de l'avènement du logos grec, par exemple, jusqu'aux entailles et aux dessins de Lascaux ou d'Altamira, de l'homme préhistorique»³³. A atenção às origens torna-se, pois, uma forma de atingir a expressividade criativa para, seguidamente, ser transmutada e partilhada com outros que aguardam essa transmissão reservada ao poeta. Através da palavra hermética, procura «dévoiler en quoi cette subjectivité conquérante des choses ne délivre au fond rien d'elles et si peu de soi: travailler la parole jusqu'à ce que cette ascèse de la subjectivité laisse place à la seule énigme -de la présence, tel est son seul pari»³⁴.

O reconhecido hermetismo de René Char será, pois, uma forma de acolhimento da presença do invisível, interrogação do próprio sentido das palavras, reencontro com as

³³ Idem, pp. 154-155.

³⁴ Idem, op. cit., p.154.

raízes da arte, ao invés de uma proposta em cifra fechada sobre si própria, que faz do leitor mero decifrador. Encontramos várias interpretações desta questão, naturalmente presente nas reflexões sobre a sua obra, posto que é um elemento estrutural.

Julgamos pertinente destacar as perspectivas de Georges Mounin, Pierre Guerre, Marty e Velay. Na perspectiva do primeiro, «René Char est obscur parce que l'émotion, c'est l'infrarouge de la connaissance. La loi fondamentale est, de la part du poète, une attention inlassable aux moyens les plus exacts de s'exprimer beaucoup plus qu'aux moyens de se traduire, de communiquer aux autres la substance de sa découverte intérieure»³⁵. Existe, assim, uma espécie de subconsciente histórico, um «instinto do passado» segundo Pierre Guerre³⁶, que associa o tempo à liberdade crescente, através de uma cumplicidade projectada num futuro próximo, feita de expressão e não de tradução. Nega-se, deste modo, o hermetismo, atribuindo a estranheza *poética* a uma tradição lançada pela obra de Rimbaud, Mallarmé e também pelo automatismo surrealista.

Segundo Marty, «Char ne se situe pas dans le syncrétisme prôné par Breton entre l'alchimie et la psychanalyse; l'alchimie n'est pas la nouvelle et poétique clé des songes telle que Breton peut la rêver, elle est pulvérisation de la fixité onirique tant adulée par certains peintres ou poètes surréalistes»³⁷. É após 1920, com Breton e Éluard, que a sua poesia abre o verso ao inconsciente, à exaltação onírica e à participação contra a realidade burguesa, facetas expressas também na sua obra teatral.

Entendemos que o papel do sonho na obra de Char, no teatro e na poesia, tenta reconduzir um referencial surrealista, na sua maioria meramente estético, para um conteúdo subjectivo e existencial que transporta o significado transcendente da mundaneidade. Nesta medida, o simbolismo hermético é uma forma de ultrapassar a petrificação do sonho, moldando-o através de uma interpretação e significação do que na vida está oculto.

Não se encontra, contudo, na sua obra, nenhum dos três tipos comuns de hermetismo, ou seja, o hermetismo tradicional, oriundo da criptografia, desejo de impedir ao vulgo o acesso à verdade sigilosamente escondida, nem tão-pouco um hermetismo contemporâneo de Valéry, que intenta sublinhar, através dele, a emoção encontrada no

³⁵ Cf. MOUNIN, Georges, *Avez-vu lu Char?*, Librairie José Corti, Paris, 1989, p.18.

³⁶ Cf. GUERRE, Pierre, René Char, col. «Poètes d'aujourd'hui», Seghers, Paris, 1988, p. 38.

³⁷ op. cit., p.127, sublinhado nosso.

acto de pesquisa pela linguagem, na medida em que o verso belo é reflexo, ou ponto de chegada, de uma actividade, prioritariamente, intelectual. Tão pouco se encontra o hermetismo metafísico que toma como ponto de partida o mistério para negar, fortemente, o elemento material da realidade, como, por exemplo, em Bachelard. «Desvelar», «compreender» e «reorganizar» poderiam ser três palavras-chave que caracterizam o aspecto em foco, animadoras do processo de apreensão estética do mundo, que pretende efectuar a transformação do real, cujo objectivo será agir para melhorar a realidade humana.

A propósito, recordem-se três aspectos, de carácter pragmático, destacados por Velay³⁸, que podem ajudar a transpor as dificuldades da leitura, centrados sobre o papel do leitor: 1) instaurar uma relação de compreensão global, o que implica olhar o poema como um todo, na sua unidade e densidade; 2) estabelecer uma interligação entre a mensagem enigmática veiculada no poema e a interpretação, através da responsabilização do leitor pelos sentidos atribuídos; 3) fazer a experiência dupla da complementariedade entre a ordem («stabilité») e a desordem («déliation») para alcançar a noção integral do seu conteúdo. O mesmo autor explicita que ler Char significa estar sempre «en quête, dans le tissu et le labyrinthe du poème et de l'oeuvre, de ce que tout à fois ils contiennent et ne contiennent pas.(...) Mais dans l'ici et maintenant, toujours-déjà « en avant», parce que «parole-pour-autrui»³⁹.

Podemos, pois, concluir que o hermetismo da obra de Char é um efeito e não uma causa, uma consequência e não um princípio, e traduz-se, sobretudo, nas combinações metafóricas inesperadas e nas relações semânticas de carácter por vezes paradoxal. Nasce da inacessibilidade imediata dos múltiplos sentidos e dos mistérios instáveis, sempre em busca do equilíbrio e da justa medida da inspiração, reflecte a intuição do poeta sobre a própria natureza enigmática do homem e do universo, expressa a natureza inefável e

³⁸ VELAY, Serge, *René Char. Qui êtes-vous?*, 1ère ed., P.U.F., Paris, 1987, pp. 100-104. Na p.103 pode ler-se a seguinte citação, que ajuda a compreender o apelo de Char ao leitor, assim como a problemática do seu hermetismo: «Salut, chasseur au carnier plat! / A toi, lecteur d'établir les rapports. / Merci, chasseur au carnier plat! / A toi, rêveur, d'aplanir les rapports!». Char, lança, assim, explicitamente, um desafio ao leitor para que este restabeleça as relações existentes dentro do texto, comprometendo-o, deixando-lhe a tarefa de interligar os vários elos verbais da sua criação. O poeta será o mensageiro de um saber revelado, o ente receptor dos mistérios da poesia e o seu próprio encenador; por sua vez, o leitor é o receptor activo dessa transmissão, sendo o poema o intermediário.

³⁹ Idem, p.104.

secreta da própria palavra criadora.

Em nosso entender, o cariz enigmático da obra, igualmente patente no *Théâtre saisonnier*, pode ser ultrapassado pela sua faceta inseparável do conhecimento do real, que a sua veia artística transforma através da verdade universal, da *maxima sententia*, das personagens metafóricas, uma das marcas da exigência que deve presidir à ascensão, à fúria e ao mistério, num jogo ou combate pela renovação do mundo. Deste modo, o verbo não será uma imposição ou um limite, nem na poesia, nem no teatro, mas um incitamento à acção, um compromisso com a verdade, uma comunhão entre a reflexão, a vida e a arte.

Assim, as dificuldades de interpretação advêm de escolhas metafóricas e de analogias implícitas que implicam, da parte de René Char, uma concepção de poesia entendida como espaço privilegiado para questionar a própria complexidade da Vida e do Ser, mais do que mera dissolução de contrários ou de decifração de identidades simbólicas e, da parte do leitor, uma cumplicidade com o texto, o que pressupõe a convergência entre o enigma do poema e a sua descodificação.

A criação será o estado primitivo do poema, estreitamente ligado ao próprio trajecto de vida e o poeta deverá evitar a hiperbolização sensível inerente aos estados poéticos, aquando da formulação e aval das mundividências: «Le poète, susceptible d'exagération, évalue correctement dans le supplice»⁴⁰. Retomando as observações de Velay, « la poésie de Char intègre alors dans sa dynamique la douleur salvatrice et la possibilité d'une fécondité attestée par la «multiplicité apprivoisée»⁴¹. Essa multiplicidade, que tenta a via da salvação pela liberdade ética e pela procura da verdade, reflecte-se na pluralidade de temas e de formas encontradas na poesia e no teatro, opção que não deixa muito espaço para submissão a cânones.

Poderá, no entanto, entrever-se nesta atitude um limite para a insurreição proclamada, ou seja, o poeta age em conformidade com os ditames e a natureza inacessível e enigmática da poesia, sendo os seus actos consequência daqueles mistérios, já que « les actions du poète ne sont que la conséquence des énigmes de la poésie»⁴². Tais mistérios, ou enigmas, manifestam-se na obra de René Char em duas dimensões, acção e reflexão, a um tempo, aprofundamento do conhecimento e compromisso com a palavra armada

⁴⁰ Cf. *Feuillets d'Hypnos*, 154.

⁴¹ Cf. VELAY, op. cit., p.102.

⁴² CHAR, René, «À une sérénité crispée» in *Oeuvres Complètes*, ed. supra cit., p.753.

poeticamente, coordenadora de todos os actos nela implicados.

De acordo com Dominique Fourcade, não se pode falar de uma poesia comprometida, «on parlera par contre, et comme d'un cas littéraire unique, d'une nature poétique telle qu'elle l'engage simultanément dans la lutte armée contre la barbarie et dans un approfondissement de la connaissance par l'écriture»⁴³. O inefável integra, pois, uma dimensão mista, e não antagónica, uma vez que o universo do sujeito, lírico e teatral, contém, na sua natureza e composição, uma faceta dupla onde perpassa a lira combativa do autor, à qual não é alheio o espírito da Resistência a que pertenceu, com o nome de «Capitão Alexandre».

A presença da insurreição impõe-se, pois, e pode ser entendida não apenas como rebeldia contra o conformismo, mas também como atitude valorativa que recusa a mera sujeição, como movimento contra todas as sujeições, capaz de devolver ao homem o conhecimento e o domínio de si pela conservação da natureza poética das coisas. Em suma, tal resposta será uma forma de não se deixar abater e lutar em benefício de uma ética oriunda da própria interioridade, resistindo aos impactos adversos: «À toute pression de rompre avec nos chances, notre morale, et de nous soumettre à tel modèle simplificateur, ce qui ne doit rien à l'homme, mais nous veut du bien, nous exhorte: «Insurgé, insurgé, insurgé...»⁴⁴.

Segundo P. Guerre, existem três coordenadas perceptíveis que guiam a poética de René Char: «véhémence de la vie» (energia vital), «liberté» (livre exercício do pensamento) e «insurrection» (não aceitação passiva do exterior)⁴⁵. Parece-nos, no entanto, importante não considerar a poesia do autor como «revolucionária», conforme observa, perspicazmente, Vittorio Sereni, uma vez que se reduziria a leitura a um sentido único, esquecendo que ela é «révolution dans la révolution», un faire poétique qui toujours se situe «devant» l'action et souvent lutte avec elle⁴⁶. Na óptica de Sereni, a Resistência não condiciona a obra de Char, mas serve de alimento, de espelho e de alerta para uma poesia que se dirige ao campo da consciência, de abstracto vivencial e de modelo para equacionar várias facetas que desenham a liberdade humana, entre outras, a

⁴³ Cf. L'HERNE, p. 32.

⁴⁴ O. C., *Rougeur des Matinaux*, XI, p.331.

⁴⁵ Op. cit., onde Guerre associa estas coordenadas ao pendor ético da obra de Char pela responsabilidade, entre outros factores, que o poeta tem de transmitir aos outros a luz que recebe, cf. pp.38 e ss.

⁴⁶ Cf. «Sur Feuillet d'Hypnos» in, *René Char*, Cahier de L'Herne, 1971, p.68, aspas do autor.

ideológica, a estética e a social.

A referida insurreição reflecte-se na própria indefinição genológica, que Sereni caracteriza do seguinte modo: «Anti-élégiaque, anti-narrative, anti-discursive, la poésie de Char est dans son ensemble poésie d'illumination, elliptique, oraculeuse. Elle a ses racines dans l'instant et dans ce qui est lié au phénomène, et donc – en dépit des apparences – dans le quotidien. Mais elle n'est, en aucune façon, poésie du quotidien dans la mesure où elle refuse d'être gestion poétique de la quotidienneté»⁴⁷. Recorda Sereni, que foi o próprio poeta a afirmar que, com Rimbaud, «la poésie a cessé d'être un genre littéraire, une compétition», pour devenir «une expérience de la totalité, fondée dans le futur, expiée dans le présent»⁴⁸. Esta é uma forma de fidelidade à própria liberdade criadora, fuga às imposições da autoridade genológica que delimita e limita a própria essência da obra literária. As palavras aforísticas, poéticas e narrativas, assumem-se na sua natureza indelével, que vai mais além da qualificação de «poema em prosa», «teatro poético», «poesia oracular», e assim tenta escapar ao limite da imposição formal.

Da pena do autor, a poesia irrompe como rebentação natural, a um tempo, firme e inefável nos seus contrários, visível e invisível, consciente e inconsciente, seguidora do movimento de ascese, consciente da renovação do mundo, dedicada à tarefa de ordenação do caos, numa tentativa de reencontro com o desconhecido fecundo. A missão poética será o incitamento à acção, ao invés do exemplo de sujeição ao verbo: «L'effort du poète vise à transformer vieux ennemis en loyaux adversaires, tout lendemain fertile étant fonction de la réussite de ce projet, surtout là où s'enlace, décline, est décimée toute la gamme des voiles où le vent des continents rend son coeur au vent des abîmes»⁴⁹. Este espírito será reencontrado na obra teatral, nas suas diferentes componentes, diálogos e didascálias, como veremos ao longo desta dissertação.

Char rejeitou, em termos políticos e estéticos, pelo silêncio e pela metáfora, excessos e radicalismos. Inscreveu, por isso, na sua poesia, a inteligência das emoções perenes e universalmente humanas, como exemplificam os seus oito poemas de combate, *Poèmes Partisans*, inseridos em *Seuls demeurent*. Por exemplo, não se inscreve na sua obra o nome de Hitler, mas o furor que o ditador desperta habita, sob a forma de ausência, esse

⁴⁷ Idem, p.69.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ *Feuillets d'Hypnos*, 6, op. supra cit., p.176.

imenso silêncio, aninhado na representação emblemática, no mistério secreto da liberdade poética, única forma de lutar contra o crime e a injustiça. Dele encontramos vestígios naquilo que Char designa como «la chose hitlérienne»; a coisificação está ao serviço da despersonalização do ditador, remete-o para o campo do não-ser, excluindo-o do universo do humano.

Recorde-se que, após *Dehors la nuit est gouvernée* (1938), Char deixa de publicar poesia até 1945, substituindo-a pelo silêncio e a palavra pelo combate, entre 1939 e 1944 e opta pela via que conduz à busca da totalidade. É assim que ser poeta «c'est avoir de l'appétit pour un malaise dont la consommation, parmi les tourbillons de la totalité des choses existantes et pressenties, provoque, au moment de se clore, la félicité»⁵⁰. A dor transmuta-se em energia vital pela palavra alquímica e confere verdade ao presente.

Ao invés de irromper somente pelos caminhos da transcendência e do ascetismo, alheio à crucial imanência do mundo, o poeta perscruta a própria vida, age nela como mediador de valores espirituais em terra: «Le logement du poète est des plus vagues; le gouffre d'un feu triste soumissionne sa table de bois blanc. / La vitalité du poète n'est pas une vitalité de l'au-delà mais un point diamanté actuel de présences transcendantes et d'orages pèlerins»⁵¹. Paralelamente a esta escolha individual, que pretende agir sobre a actualização do saber, surge a luta contra a alienação, o desmontar da sua vertigem que, em nosso entender, simboliza a escalada de René Char rumo à verdade poética, chave possível para a sua originalidade, em consonância com a atitude de insurreição face a conceitos previamente arquitectados. A permanente interrogação acerca de um saber anterior, aprendido a partir de ocorrências, descoberto e não premeditado, ou pré-estabelecido, atinge veios de permanente luta com o poder ancestral adquirido pelo compromisso com o instante.

Com o objectivo de fundamentar e de clarificar alguns aspectos prementes das opções estéticas apresentadas, de carácter acentuadamente ideológico, que enformam o projecto multifacetado do autor, cujos ecos encontraremos em *Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier*, escolhemos o estudo de Jean-Claude Mathieu⁵² que adaptámos, na

⁵⁰ Cf. *Fureur et Mystère*, «Seuls Demeurent» in *Oeuvres Complètes*, op. cit., XLII, pp.165-166.

⁵¹ Idem, XXXV, p.164, sublinhado do autor.

⁵² Publicado pelas edições José Corti, Paris, *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur. Traversé du surréalisme*, (I) de 1984 para a primeira edição e *Poésie et Résistance*, (II) de 1985. Encontram-se as

sua divisão em fases, e respectiva caracterização da obra, de modo a apresentar, sumariamente, a evolução cronológica da produção de René Char.

A primeira fase inicia-se em 1922 e termina no ano de 1927. O autor escreve os primeiros poemas - *Cloches sur le Coeur*⁵³ - entre 1922 e 1926, entre os catorze e os dezoito anos, publicados nas «Edições Le Rouge et Le Noir» em 1928. Destruirá, no entanto, a maioria dos exemplares, por considerá-los que não seguiam as linhas de uma poesia de acção, iniciada com *Arsenal*, pertencente à segunda fase. Apelo a um combate poético, o título assume o nascimento da palavra, elemento para a descoberta de si mesmo e de uma linguagem própria que exprima a sua mundivisão e, ao mesmo tempo, intervenha concretamente no mundo circundante. Char envia um exemplar a Paul Éluard, facto que determina uma ida deste a L'Isle-sur-Sorgue, da qual nasce uma amizade e uma colaboração literária entre ambos.

Arsenal é, pois, a obra emblemática, cuja estrutura de conjunto se ergue a partir de uma metaforização da Guerra, do Amor e da própria Poesia. A partir dela desenha-se uma poética de «effacement du «je» et du «tu», voire des deux, dans l'énonciation lyrique, chute du désir dans le désenchantement, du lyrisme dans l'ironie, rupture de l'élégie par le tranchant gnomique (...), vision de l'absence, du «vide» que construisent des formes de chute et de désagrégation»⁵⁴.

A «queda» e a «desagregação» são, assim, referidas como dois marcos essenciais do seu discurso. Mathieu subdivide-o em lírico e narrativo, fazendo corresponder a cada um três fases. Destaca para o primeiro uma primeira fase de ocultação do «eu», seguida de uma outra de camuflagem do «tu» e, finalmente, uma terceira que transforma as

seguintes palavras elogiosas de Char ao referido autor, destacando-o em detrimento de outros: «(...) Ce qui m'irrite, c'est que la plupart de mes exégètes me prennent pour un terrain de chasse, aux fins d'écrire une thèse, ou un livre ou un article de journal. Je fais des exceptions pour les vrais chercheurs, comme Georges Blin, comme plus récemment Jean-Claude Mathieu, qui a entrepris sur mon oeuvre un travail extraordinairement attentif.» (in *Rencontres avec René Char. En lisant en écrivant*, José Corti, Paris, 1991, p.142). No primeiro volume, Jean-Claude Mathieu dedica seis capítulos à interpretação e à categorização da obra poética de Char, atribui-lhe sete fases que considera determinantes para estabelecer as coordenadas fundamentais regentes da sua poesia.

⁵³ As *Obras Completas* da Pléiade excluem-na, pois Char considerou-a «gauche» e iniciam-se com a obra conhecida como a primeira obra do autor, *Le Marteau sans Maître*.

⁵⁴ Idem, pp.47-48.

anteriores num discurso gnómico, universalizante. Quanto ao discurso narrativo, secciona-se em três movimentos, épico, mítico e «recitativo»⁵⁵.

Saliente-se ainda desta primeira fase, considerada embrionária e determinante em relação aos textos posteriores, a inscrição da morte, da ausência, da assimetria, qual herança simbolista e pós-simbolista, nomeadamente oriunda de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Tais influências marcam, em forma de palimpsesto, a obra de Char, perceptíveis em alguns símbolos e objectos emblemáticos, entre os quais se encontram, a par de outros, a permanência do vago e do indefinível, o mistério, a paisagem, a terra e os astros.

Relativamente à segunda fase, que se estende até 1930, datam do ano de 1927, ano do seu início, as suas primeiras correspondências e colaborações literárias. O ano de 1929 anunciará, por sua vez, um marco decisivo: Char lança, em L'Isle-sur-Sorgue, Vaucluse, a revista *Méridiens, Cahiers mensuels de littérature et d'art* que terá três números. Apesar do regionalismo visível no título, existe a preocupação do director em traçar uma linha geográfica mais ampla, através da temática, que concilia poesia com ética e associa revolta com intervenção política no mundo.

Com a participação de diversos colaboradores, entre os quais André Cayatte (figura de destaque), Daniel Rops, Georgette Camille, Maurice Courtois-Suffit, Philippe Soupault e desenhos de Domingo, três números vêm a lume, com publicações de poemas de Char e de outros autores, artigos críticos sobre pintura e escultura e alguns extractos do romance de Cayatte, *Hurle-à-l'amour*. Em simultâneo é publicada a obra *Arsenal*, que dedica àquele autor. Insere no segundo número da revista nove dos dezasseis poemas da obra e uma espécie de novela, a única que redigiu, intitulada *Acquis par la conscience*. O terceiro número de *Méridiens* apresentará a declaração de ruptura com o projecto, sob o título «Position». Nele anuncia a decisão de se entregar ao combate pela poesia, afirmando a negação da passividade, acção dirigida contra o sistema instaurado: «Poursuivre ma collaboration à *Méridiens* et à tout autre journal ou revue - j'excepte la *Révolution Surréaliste* - serait trahir ma pensée, ma volonté d'action, donc approuver les manifestations d'une société que je vais dorénavant combattre de toutes mes forces. La

⁵⁵ A expressão utilizada pelo autor é «récitatif».

satisfaction facile de soi, l'isolement, l'ignorance, l'inertie imputable à une adolescence longtemps en péril, ont été les facteurs d'une neutralité à laquelle je ne puis penser sans rougir...»⁵⁶.

No final do mesmo ano, Char encontra Breton, Aragon et Crevel em Paris e adere ao movimento surrealista. Apresenta, então, os primeiros testemunhos da sua adesão no número 12 de *La Révolution Surréaliste*, de 15 de Dezembro, num artigo intitulado «Profession de foi du sujet», que marca não só a ligação ao grupo, mas também a participação na grande pesquisa sobre o tema do amor. A consciência actuante, a negação do individualismo poético, a condenação da neutralidade, a faceta de sociabilidade cultural e a integração numa estética interactiva, ao invés da criação solitária e da reflexão unívoca, orientam a conduta do autor.

A terceira fase incide, unicamente, sobre o ano de 1930, no qual ocorre a publicação de *Tombeau des secrets* com uma colagem de André Breton e de Paul Éluard, simbiose entre poemas e fotografias, exaltação do sensível, eliminação do adjetivo concreto, que visa um ascetismo de linguagem, na qual a metáfora serve as forças telúricas, postas a nu, e o real emerge no poema em busca da verdade e da medida profunda, além da simples métrica.

Uma outra faceta deste tempo de criação literária é a fundação, por Char, Breton, Éluard e Aragon, da revista *Le Surréalisme au service de la révolution*. Nela se defende uma intervenção contra seres considerados invasores e inimigos da liberdade individual. Char participa nesta intervenção com dois textos no primeiro e no segundo números, intitulados, respectivamente, «Le jour et la nuit de la liberté» e «Les porcs en liberté».

A produção colectiva, iniciada nas fases anteriores, desenvolve-se nesta época, pondo em prática os pressupostos enunciados no *Segundo Manifesto* com destaque para *Ralentir Travaux*, conjunto de poemas de Char, Breton e Éluard, onde se desenham, em traços largos, as tendências e preocupações temáticas de cada poeta, como o suicídio e a morte, o amor e a infidelidade. Breton será o terceiro elemento hegeliano, na medida em que assume a resolução das antinomias, objectivo do referido Manifesto.

Artine, obra em prosa poética, aparece a lume nas «Éditions surréalistes», marca,

⁵⁶ in MATHIEU, I, 1988, p. 69.

juntamente com *L'Action de la justice est éteinte* e os *Poèmes Militants* (1931), a incursão nos temas do amor e da revolução, abertos ao esplendor de um universo onírico, telúrico e alquímico. Subjacente, existe uma alusão ao inquérito lírico-científico sobre o amor, publicado no último número de *Révolution Surréaliste*, em Dezembro de 1929. Char distancia-se, contudo, do modelo surrealista pela concepção do sonho e sua utilização, recorrendo a este, em particular, aquando da intercomunicação com o acto poético desenvolvido, ao invés de o utilizar, à semelhança dos surrealistas, na poesia em geral.

Segundo Mathieu, a figura central que dá o título à obra apresenta-se sob uma sucessão de fragmentos oníricos e de quadros animados, onde está sobretudo em jogo um conjunto de associações através do nome - ARTINE / NAÏTRE - que pretende evocar um símbolo do feminino e da sexualidade através dos objectos representados⁵⁷. É com *Artine* e *Arsenal* que entram em cena na poesia de Char figuras históricas oriundas da religião, da capital e da colonização, integradas num espaço dedicado à Revolução e ao Amor.

Um traço novo se impõe então, o da entrada da História no poema, mediante uma perspectiva cíclica da natureza e do homem, numa transmutação permanente de experiências. A acção e a palavra ganham contornos mais nítidos, assim como o exorcismo contra o mal, através de versos longos, de poemas que amplificam e evidenciam a componente rítmica, a par da temática da injustiça, no intuito de revelar as transformações sociais ocorridas.

A quarta fase estende-se de Outubro de 1930 a Dezembro de 1932 e é marcada pela travessia do surrealismo. Estes anos constituem um marco importante para Char pela proximidade crescente com Breton, Éluard e Crevel. Acentuam-se, assim, as intertextualidades, nomeadamente a nível de expressões, clichés e metáforas oriundas de experiências surrealistas. As relações entre a Revolução e a Poesia atingem uma complexidade fulcral que está presente nos seis números da revista *Surréalisme au Service de la Révolution*, de Julho de 1930 a Maio de 1933. Trata-se do caso «Front Rouge», que explicita as posições políticas do surrealismo: antimilitarismo,

⁵⁷ O título surge de uma conversa com Paul Éluard. Nele estão contidos o prefixo «Art» e as últimas sílabas do nome do poeta Lamartine, de modo a formar uma cifra artística, «Artine», em homenagem à conversa e ao próprio poeta, que considera o Lamartine do surrealismo.

anticolonialismo e luta anti-religiosa.

A concordância de Char é total e acentuada pela revolta, no ano de 1931, contra a interdição do filme *L'âge d'or* (Buñuel e Dalí). Assina os panfletos intitulados «Ne visitez pas l'exposition coloniale», «Au feu», e «Premier bilan de l'exposition coloniale» que gira em torno de ataques ao *Monde* de Barbusse, da incriminação de Aragon por incitamento de militares à desobediência, da redacção de Breton de *Misère de la poésie* e, finalmente, *Paillasse* (Março de 1932), brochura essencialmente concebida por Char e Crevel.

O ano de 1931 será marcado por *L'Action de la justice est éteinte*, experiências poéticas, ditadas pelo inconsciente, em torno das temáticas do amor, sonho, alquimia e linguagem, cujo alvo era chegar à invocação amorosa, de acordo com os preceitos surrealistas. Esta obra sofrerá ligeiras alterações até 1934 e outras, de maior importância, em 1945 e 1953, fase mais tardia durante a qual nascerão alguns dos textos para teatro.

Após o Verão de 1931, Char dá início à composição dos primeiros textos de *Poèmes Militants*, imbuído de revolta e pessimismo. Aí o reino do visível transforma-se num espectáculo agressivo, abandona e cede o lugar eleito para a expressão do surreal, faz-se porta-voz de uma dor violenta para responder à fúria vinda do exterior. De Outubro daquele ano até fim de 1932, cria os vinte e dois poemas que formam aquela obra; do Outono de 1930 ao princípio de 1939, trinta e quatro poemas são construídos, inclusive alguns aforismos sobre a poesia intitulados «Propositions-Rappel», alguns dedicados a Paul Éluard, e ocorrem cinco publicações em *Le Surréalisme au service de la Révolution*, enquanto alguns textos adormecem na gaveta.

Na quinta fase, que se estende de 1933 a 1934, *Le Surréalisme au service de la révolution* publica o «récit de rêve» de Char «À quoi je me destine», em 1933, e as respostas a dois inquéritos e anuncia a saída da revista *Le Minotaure*, cujo pedido de colaboração Char recusa. Apesar do seu progressivo afastamento do grupo, assina ainda dois folhetos surrealistas: «La Planète sans visa» e «Appel à la lutte», concluindo, assim, a série de poemas que anunciam uma esperança no devir, *Abondance viendra*, através dos quais se afirma o poema em prosa.

Aqueles poemas são um testemunho da orientação do surrealismo desde 1930 e, ao mesmo tempo, do seu conseqüente afastamento enraizado nos processos da alegoria na

narração. Na sua segunda edição, *Marteau sans maître* faz ressaltar uma aproximação ao conto pela alternância dos tempos de passado e presente, pelas marcas de um discurso narrativo, recheado de figuras lendárias (Zaratustra, Borgia,...), de tipos históricos exemplares (Galileu, o nobre feudal, o revolucionário de 89, Cristo...) misturados com figuras de uma mitologia pessoal (Historien, Équarrisseur, Élagueur).

Desde 1933 Char projecta reunir, para publicação, os seus poemas e alguns inéditos, com hesitação, apesar do encorajamento de Éluard. De Junho a Outubro de 1933, o poeta conclui *Le Marteau sans Maître*, finalmente publicado em Julho de 1934 nas «Éditions Surréalistes» de José Corti, após ter sido recusado pela Gallimard. Com a publicação daquela recolha fecha-se o anel de um círculo de criação que esperará dois anos até se abrir sobre *Moulin Premier*. Escrito na sua maioria entre Abril e Julho de 1936, editado em Dezembro do mesmo ano, mais tarde reeditado com alterações, após *Le Marteau sans Maître*, em 1945, *Moulin Premier* apresenta, porém, sobreposições e alusões a fases iniciais que se fundem na forma definitiva.

A sexta fase, entre 1935-1936, ficou marcada por leituras de filósofos do século XVIII, tais como d'Alembert, d'Holbach e Helvétius. Durante três anos, de 1933 a 1936, Char interrompe a criação poética, devido a uma grave septicemia, retira-se para L'Isle-sur-Sorgue durante a convalescença e retoma a escrita pela via aforística, o que lhe permitiu fazer uma retrospectiva da sua criação a partir de *Marteau sans maître*. A poética nela presente assume-se na sua brevidade pela fórmula densa, ao propor a enunciação particular de uma verdade universal ou *maxima sententia*, opção estruturadora da sua obra teatral, como teremos oportunidade de analisar.

Um balanço sobre a concepção de poesia como fábrica do devir, grito contra o dogma surrealista porquanto magia improdutiva, através de um tom polémico e agressivo, é feito com o conjunto de poemas intitulados *Moulin Premier*. A epígrafe é de J.-H. Fabre e reforça o apelo ao paradoxo inerente à criação poética: «*Il faut ici, contradiction qui paraît / sans issue, il fut ici, de toute nécessité, / l'immobilité de la mort et la fraîcheur / d'entrailles de la vie*⁵⁸». O poeta é, por isso, um combatente, que simula a passividade como estratégia de incubação e preparação para o confronto com a verdade num equilíbrio da tensão entre vida e morte, cujo objectivo é o «conhecimento produtivo do

⁵⁸ In *O.C.*, *Moulin Premier*, p.60.

Real»⁵⁹. A referida luta faz-se a partir da intuição e o próprio poeta admite «que l'intuition raisonne et dicte des ordres dès l'instant que, porteuse de clefs, elle n'oublie pas de faire vibrer le trousseau des formes embryonnaires de la poésie en traversant les hautes cages où dorment les échos. Les avant-prodiges élus qui, au passage, les trompent et les fécondent»⁶⁰.

Do ponto de vista do leitor, a perplexidade face a um universo difícil nasce da noção de uma complexidade fecunda, que considera a intuição como chave para a racionalização e criação. É ela que dita as regras e aviva as formas embrionárias da poesia, desenvolvidas através de uma ascensão necessária para libertar a palavra das suas teias e acordar a poesia adormecida na natureza humana.

Na sétima e última fase, ou seja, de 1937 a 1938, os poemas de *Placard pour un chemin des écoliers* e *Dehors la nuit est gouvernée*, já iniciados no ano de 1936, constituem uma reacção aos eventos políticos da época (os massacres das crianças em Espanha e toda a hecatombe provocada pela guerra), construída sobre as angústias e a dor, enquadradas pela convalescença do autor.

O ano de 1938 é um marco que coordena a herança anterior de deflagração e o anunciar de novos horizontes que assinala mutações decisivas na escrita de Char, sobretudo em *Fureur et Mystère* e *Matinaux*. Apesar das divergências com o movimento surrealista, não deixa, contudo, de estar atento às suas acções e projectos, nomeadamente o propósito de estabelecer uma «Frente Comum». A amizade com Éluard e Tzara persiste para além da distância e, numa brochura, não publicada, com aquele último e Caillois, são expressas posições individuais face ao surrealismo, respectivamente, nos textos intitulados «Moulin Premier», «Grains et Issue», «Procès intellectuel de l'art». Assim vêm, pois, à superfície, na escrita e na correspondência, o manancial de experiências e a absorção de alguns valores adquiridos aquando da sua passagem pelo grupo surrealista, apesar da independência poética por divergências a nível político.

Neste sentido, as relações com o surrealismo não devem ser entendidas como total

⁵⁹ idem, p.61, tradução nossa.

⁶⁰ Idem, X, p.64.

subordinação aos códigos do movimento, mas sim como adaptação criativa do autor, visando a própria essência da poesia, afirmação da soberania desta sobre a doutrina e o dogma, segundo Marie-Claude Char⁶¹. Convém não esquecer que, nos primeiros tempos de contacto com os surrealistas, René Char interroga-se sem cessar sobre o que é a poesia. De *Arsenal* a *Abondance viendra* proliferam as suas reflexões sobre a missão do poeta e as condições inerentes àquela. É no inquérito de 1937, «La Poésie indispensable», por ele redigido, que faz o balanço sobre as suas relações com o surrealismo, preceitos e prática deste. *Moulin Premier* confirma, simultaneamente, a ruptura (condenação do artificialismo) e a continuidade (através da presença de Heraclito, Rimbaud e Lautréamont). Os momentos de criação e as diversas etapas e escolhas da vida do autor, assim como a adesão ao movimento surrealista e à Resistência, coincidem com momentos de revolta e de reflexão.

Char proclama a urgência da autenticidade poética que, ao invés de seguir a negação da imagem surrealista, à qual falta elo de ligação entre emoção e razão através da linguagem, toma o partido da própria poesia e do poema, entendendo-os como gesto e acção, como acesso ao conhecimento efectivo («connaissance productive»), por intermédio da energia poética («vitalité»). A imagem será, então, o recurso eleito da sua poesia, via de acesso à mensagem veiculada, ponto vital que permite a suspensão do tempo, paradoxalmente fugaz e duradouro. Mais do que adereço ou ilustração, como fora para alguns românticos, nomeação do objecto para parnassianos ou elemento de sugestão para simbolistas, a imagem é, na sua obra, fonte vital de representação do Ser e do Mundo.

Negligenciada a partir de Rimbaud, a favor do ritmo e das sonoridades, será recriada pelos surrealistas a partir do inconsciente e encontra em Char a expressão viva que pressupõe a compreensão universal e a simbiose entre a acção e o seu sentido, a concretização das metamorfoses da palavra como expressão simbólica, mediadora de mundividências.

Tal como Valéry e Claudel, René Char tenta adicionar ao conhecimento racional um conhecimento poético passível de escapar à aridez mecânica da mente e, por consequência, dos limites impostos igualmente no domínio das artes. Afasta-se, contudo,

⁶¹ CHAR, Marie-Claude, (ed.). *René Char. Dans l'atelier du poète*, « Quarto », Gallimard, Paris, 1996.

da posição surrealista ao proclamar que a poesia não deve ser deformação do mundo, presença do imaginário pelo imaginário, mas informação equilibrada com a imaginação.

Assim, o sonho e sua utilização poética fazem parte de um processo de aprendizagem e de reeducação dos sentidos, formados no exagero da lógica e despidos de intuição. Por exemplo, em *Artine*, encontramos uma «arte poética» que correlaciona o sonho e a realidade, de modo a exaltar o poder de ambos, o que permite procurar nos insondáveis mares do espírito as verdades essenciais. Já em *Arsenal* dá-se primazia à faculdade da imaginação, exacerbada pela proliferação da palavra, despida do concreto, ausente dos elementos anímicos e existenciais, vigorando a evocação do mito e a sugestão de um mundo idealizado que não se esgota no presente da sua realização.

A intuição é, por isso, uma via poética relevante, sem ser a única, um meio de evitar a ruptura entre a realidade subjectiva e a opção poética que a concretiza, o que leva Char a afirmar que «Le Poème émerge d'une imposition subjective et d'un choix objectif»⁶², numa rejeição dos excessos da escrita automática e ausência de intervenção do autor, em defesa do equilíbrio entre a subjectividade e a objectividade na selecção da matéria poética. Esta posição valida a concordância dos críticos relativamente à conciliação entre fidelidade e independência face ao surrealismo.

A par da intuição, não menos importante é a presença do concreto na obra de Char. Recusando a posição extremista de alguns surrealistas em não aceitar o real, essa presença manifesta-se particularmente na posição central dada ao homem e na sua relação com o mundo. Perante o real, o autor de *Poèmes Militants* prefere transformá-lo a aceitá-lo passivamente. Neste sentido, a poesia deve ser considerada como farol e não uma veneração de princípios do grupo, surrealista ou outro.

Inspiração, reflexão e intuição são, assim, três factores determinantes da orientação estética de Char, cujas formas pretendem a fusão entre poeta e obra, o que dá origem a uma visão cósmica e histórica, centrada sobre a linguagem, à qual o seu teatro não será indiferente, como veremos, pois integra-as e acciona-as através do movimento do corpo e da cadeia criadora de palavras e de silêncios.

O projecto teatral é posterior às fases apresentadas, situando-se, cronologicamente, de 1946 a 1952, no qual se encontram presenças das opções estéticas e ideológicas referidas

⁶² Citado por Mounin, op. cit., p. 86.

relativamente à poesia. Sumariamente, refira-se a influência simbolista e surrealista como, por exemplo, o vago, o indefinível, o sonho, o desajuste do Eu face ao Outro, o confronto de poderes, a presença do mito e da lenda, a temática da justiça, da defesa da natureza intrínseca ao ser humano ancestral e respectiva conciliação ética.

Na globalidade, destacam-se três momentos nos textos, explorados por diferentes processos, inclusive no texto para *ballet* que correspondem, grosso modo, a três vectores temáticos importantes que partem de um núcleo central - a condição humana - e tocam a defesa do património lendário, mítico e telúrico (*Sur les hauteurs, Le soleil des eaux, L'Abominable des neiges*), o confronto do ser individual com o consciente e o inconsciente colectivo (*La conjuration, L'homme qui marchait dans un rayon de soleil*), assim como a multiplicidade de facetas da personalidade humana (*Claire*).

Pode, pois, afirmar-se que, num sentido lato, a obra é percebida e vivida por René Char como uma escalada rumo à verdade poética, qual combate, jogo ou puzzle desordenado, cujas peças encaixam na aridez de terrenos existenciais, a cultivar pelo poeta. Entendida como metáfora do caos, procura de ordem para a própria vida, força selvagem emergente da poesia, movimento de ascese, consciência de renovação, reencontro do desconhecido fecundo, a obra pretende-se incitamento à acção, e não limitação imposta pelo verbo ou sujeição a ele. Por isso, «le poète ne peut pas longtemps demeurer dans la stratosphère du Verbe. Il doit se laver dans de nouvelles larmes et pousser plus avant dans son ordre»⁶³. A inspiração é um dado exterior, que o autor recebe para exprimir e celebrar a multiplicidade das emoções e as diferentes realidades do mundo.

Daqui podemos entrever a via aberta para processos de metaforização, poéticos e teatrais, reveladores da importância reservada ao espaço da liberdade, fuga a uma grelha pré-definida e ultrapassagem de preceitos rígidos e regras inflexíveis que delimitem a criação, o que levava Char a juntar-se aos surrealistas pela intuição.

Ser, a um tempo, combatente e passivo, o autor utiliza a passividade enquanto tempo necessário para preparar o combate e agir lucidamente. A estratégia da espera aguça a esfera verbal, permite arquitectar, com sabedoria, o confronto, a partir da intuição, da qual emerge a consciência poética: «J'admets que l'intuition raisonne et dicte des ordres

⁶³ In *O.C., Feuilletts d'Hypnos*, 1983, p.180.

dès l'instant que, porteuse de clefs, elle n'oublie pas de faire vibrer le trousseau des formes embryonnaires de la poésie en traversant les hautes cages où dorment les échos, les avant-prodiges élus qui, au passage, les trompent et les fécondent»⁶⁴. Esta uma das chaves do mistério da palavra poética, a de acordar os ecos adormecidos e libertá-los. Daí o nasce o enigma, voltejando ora como sombra, ora como desafio do próprio mistério, a preservar porquanto necessário à compreensão da vida. Logo, tratam-se de aspectos a considerar aquando da interpretação da obra.

Pénard reconhece que, «pour tenter de le comprendre, il faut partir de la «base» et non du «sommets». Un mot entendu dans son sens «primaire» révèle souvent de lui-même le sens poétique qu'il a donné à telle ou telle image issue de lui. C'est bien ce qu'avaient déchiffré avant nous les riverains de la Sorgue»⁶⁵. A crença poética no poder do instante como coroação das «formas embrionárias» da poesia é desenvolvida através de uma ascensão verbal que não deve ser entendida como mera organização lógica do caos presente em cada instante, mas como regresso a si mesmo pela busca das origens e pela mera aceitação dos factos: «Je n'écrirai pas de poème d'acquiescement»⁶⁶. Esta resolução assenta numa postura ética que determina o carácter de compromisso entre o poeta e a verdade. Logo, o acto de escrita é uma forma de agir sobre as imposições do exterior e modificá-lo.

Nesta medida, podemos afirmar, com Velay, que «René Char est le poète de la parole faite action» ao assumir a eficácia da poesia como transformadora do mundo, não no sentido do compromisso social pré-estabelecido, exterior à poesia, uma vez que «hors de la poésie, entre notre pied et la pierre qu'il presse, entre notre regard et le champ parcouru, le monde est nul. La vraie vie, le colosse irrécusable, ne se forme que dans les flancs de la poésie. Cependant l'homme n'a pas la souveraineté (ou n'a plus, ou n'a pas encore) de disposer à discrétion de cette vraie vie, de s'y fertiliser, sauf en de brefs éclairs qui ressemblent à des orgasmes. Et dans les ténèbres qui leur succèdent, grâce à la connaissance que ces éclairs ont apportée, le Temps, entre le vide horrible qu'il sécrète et un espoir-pressentiment qui ne relève que de nous, et n'est que le prochain état d'extrême

⁶⁴ Cf. *Moulin Premier*, X, idem, p.64.

⁶⁵ Cf. Jean Pénard, *Rencontres avec René Char. En lisant en écrivant*, Librairie José Corti, Paris, 1991, p.197, aspas do autor.

⁶⁶ *Feuilles d'Hypnos*, idem, p. 114.

poésie et de voyance qui s'annonce, le Temps se partagera, s'écoulera, mais à notre profit, moitié verger, moitié désert»⁶⁷.

No seguimento de Rimbaud, e através do elogio dirigido a este poeta, Char alerta para o papel importante da poesia e para o papel de clarividência destinado ao poeta, logo, a sua responsabilidade concreta de agir sobre a consciência humana e sobre o mundo. A dedicação e entrega à esperança proficuas oscilarão, assim, entre a frutificação («verger») e o obstáculo transponível («désert»).

Char não perde de vista a existência desértica do homem, sem, contudo, desesperar de reencontrar uma conciliação de contrários, metáfora que revela a um tempo realismo e otimização do ser, aspiração a um estado de «extrême poésie» e de «voyance», ancorados na realidade.

Quer as imagens do poema, quer as imagens do teatro, situam-se entre a realidade e a irrealidade, cabendo ao leitor desvelar o lado concreto e abstracto, através da captação, e respectiva expressão, do fluxo racional das emoções que atravessam cada verso ou passo teatral. Na sua globalidade, a obra de Char constitui um manifesto exemplo da importância do cariz universal, associado ao sentido da *cor local*, ou seja, do pequeno canto das origens representativo da grandeza do universo. O resultado será um permanente jogo entre proximidade e distância, nascido da natureza dual das próprias coisas e da capacidade metafórica de René Char de multiplicar os sentidos das palavras e dos recursos, como veremos.

⁶⁷ Extraído do Prefácio redigido por Char em 1956, in *Rimbaud. Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Gallimard, 1984, p.10, sublinhados nossos.

CAPÍTULO 2

CONTEXTUALIZAÇÕES DE UMA OBRA MÚLTIPLA

2.1. Relações culturais, influências e posições críticas

Como vimos, as opções estéticas apresentadas, assim como os conceitos de poesia, poeta ou poema, provêm não só do autor, mas encontram também fonte de inspiração em relacionamentos pessoais e profissionais com alguns intelectuais e artistas do seu tempo. Estes estimularam, sem dúvida, o seu espírito criativo, de constante busca e inquietação permanente e contribuíram, conjuntamente com leituras e vivências, entre outros factores, para a sua concepção pragmática da poesia. René Char insere-se, assim, na modernidade pelo cariz multifacetado da sua obra em termos de processos e influências, escolhas e relações interculturais.

As suas posições críticas, concordantes ou discordantes, aferem exigências e opiniões, critérios e soluções que se aninham na obra, a desafiar o mistério da vida e as contradições de uma sociedade aprisionada. As mensagens veiculadas apelam à compreensão de algumas coordenadas animadas pelo espírito da liberdade criadora, ao mesmo tempo que despertam para valores e desejos de verdade que as impulsionam, enquadram posições reveladoras de uma concepção ampla do mundo sócio-político e cultural, esclarecem opções estéticas e favorecem uma visão que cria cumplicidades com o leitor através do desafio da interpretação.

De facto, para que o leitor realize e efective os diversos sentidos, explícita e implicitamente contidos numa obra, esta existiu primeiro para o seu autor que, por sua vez, interagiu com diversos factores da sua biografia, onde se cruzam outras biografias pertencentes a determinados meios históricos, sócio-culturais e artísticos. A subjectividade do autor, oriunda de uma circunstância específica e única, composta por factos, idealizações, tomadas de consciência, projectos e realizações, é manifestada a nível da obra, filtrada pela vida real e / ou imaginada, apreendida através de relatos, ou em directo, casual ou intencionalmente.

Logo, o leitor deve tomar conhecimento, dentro dos limites necessariamente estabelecidos entre facto e ficção, das suas influências e interações com outrem, para poder participar mais activamente nessa «cooperação textual» de que fala Eco⁶⁸. Significa esta afirmação que várias intervenções atravessaram a obra na sua generalidade, de modo a formar o tecido textual, explícito e implícito, que o leitor deverá identificar e conhecer o melhor possível, para que as diversas actualizações do texto se aproximem das leituras virtualmente nele contidas.

Podemos concluir, com o mesmo autor, que «le texte est donc un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire; et ce n'est qu'en des cas d'extrême piailleurie, d'extrême préoccupation didactique ou d'extrême répression que le texte se complique de redondances et de spécifications ultérieures – jusqu'au cas limite où sont violées les règles conversationnelles normales. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner »⁶⁹.

Esta operação de leitura depende também do género ao qual pertence o texto, o que implica que esse grau de cooperação se ajuste e adequue ao mesmo. Segundo Eco, existem diversos tipos de texto, de acordo com os diversos graus de intrusão do leitor, considerando «abertos» aqueles que admitem um grau máximo de intrusão e «fechados», ou repressivos, aqueles que fingem reclamar a cooperação e se mantêm, contudo, impassíveis⁷⁰.

Para além da exigência até aqui apontada, de carácter textual, existe outra, a dimensão contextual. Não podemos negar a importância das circunstâncias e também das manifestações, no próprio texto, da subjectividade do autor, visto que da interiorização e vivência de coordenadas históricas e contactos pessoais diversificados, mais ou menos fecundos, nascem, por vezes, projectos comuns e/ou criações individuais. As obras

⁶⁸ Cf. op. supra cit., 1985, p.78.

⁶⁹ Cf. ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Grasset, Paris, 1985, pp.63-64, sublinhado nosso.

⁷⁰ Idem, p. 284.

materializam essas interações e, uma vez publicadas, constituem um desafio, previsto pelo autor, a um hipotético leitor, do qual se pode esperar certo grau de proximidade e respeito semântico pelo texto, que resistirá às violências da crítica, pelo lado efêmero que esta comporta, e pela resistência semiótica que aquele encerra.

Baudelaire, por exemplo, apelava a um «semelhante» e «irmão» de quem, no fundo, pretendia a capacidade de aceitar o jogo «hipócrito» das máscaras poéticas e de seus preceitos. Por sua vez, o leitor de Char é solicitado, como já referimos, a estabelecer ligações entre os vários elementos do texto e a responsabilizar-se pela sua leitura. Consequentemente, não é apenas cumplicidade textual que se exige, mas também flexibilidade para conjugar várias informações, inclusive de carácter extra-linguístico, para aceder mais amplamente a todos os níveis do texto. Ao leitor e à interpretação voltaremos mais tarde.

Salientemos a noção de contexto de Dominique Maingueneau, segundo a qual «l'oeuvre n'est pas conçue comme une représentation, un agencement de «contenus» qui permettrait d'«exprimer» de manière plus ou moins détournée idéologies ou mentalités. Les oeuvres parlent effectivement du monde, mais leur énonciation est partie prenante du monde qu'elles sont censées représenter. Il n'y a pas d'un côté un univers de choses muettes, de l'autre des représentations détachées de lui qui en serait une image. La littérature constitue elle aussi une activité; non seulement elle tient un discours sur le monde, mais elle gère sa propre présence dans ce monde»⁷¹.

Poderá exemplificar-se tal postulado com a obra de René Char. Esta não é excepção, mas regra, de uma ligação entre a obra e o mundo circundante, pelas relações intra e inter-culturais e artísticas que com ele estabelece e pela conexão entre a vida e a obra. Os críticos de Char são quase unânimes em sublinhar esta interdependência e o próprio autor a confirma, aquando da sua intervenção na cerimónia de entrega do Prémio Nobel da Literatura a Albert Camus, ao fazer suas as seguintes palavras de Nietzsche: «J'ai toujours mis dans mes écrits toute ma vie et toute ma personne. / J'ignore ce que peuvent être des problèmes purement intellectuels»⁷². Manifestou-se não só nesse momento, mas

⁷¹ Cf. MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'oeuvre littéraire*, Paris, 1993, pp.19-20, sublinhados do autor.

⁷² O texto foi publicado pelo *Figaro littéraire* a 18 de Outubro de 1957, intitulado «Je veux parler d'un ami» e retomado por Marie-Claude Char, op. supra cit., p.9, de onde foi extraída a referida citação.

em vários outros da sua vida, contra o conceptualismo, a rigidez e o reducionismo das sistematizações feitas à arte, por limitarem e impedirem a expansão criadora ao nível da essência.

Além destes aspectos adjuvantes na tarefa em curso, por enformarem todo um leque de influências recebidas, integram-se também as leituras do autor, igualmente reveladoras do seu eclectismo cultural e de algumas interações estabelecidas entre leitura e escrita, que passamos a referir. Numa espécie de rapsódia das suas preferências, René Char mistura autores nacionais e estrangeiros, selecciona eleitos, entre os quais Jodelle, Agrippa d'Aubigné, André Chénier, Vigny, Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Breton, Éluard, Saint-John Perse, Reverdy, Lope de Vega, Garcia Lorca, Hölderlin, Rilke, Pasternack, Racine, Corneille, La Fontaine, Segalen, Saint-John Perse e Claudel e aproxima Lautréamont de Rimbaud nos seus «destinos de meteoros». Recorda que as fontes da sua poesia são Heraclito, Píndaro, Homero e que, além de figuras literárias, também coexistem na sua obra padrões de influência de algumas personalidades ligadas à Isle-sur-Sorgue, sua terra natal.

Lê Nietzsche, admira o pensamento de Heidegger com quem se encontra algumas vezes. Conhece a literatura clássica russa anterior a 1917, sobretudo a interdita cerca dos anos 20, aprecia Ossip Mandelstam, a obra *Pensées* de Pascal e reconhece alguns belos fragmentos no *Génie du christianisme* de Chateaubriand. Aceita a credibilidade literária de *La Maison du berger* de Vigny, de *L'Hypérion* de Hölderlin e elogia na sua totalidade a obra de Proust, sobre a qual afirma: «On peut prendre comme on veut, à n'importe quelle page de n'importe quel volume. On est aussitôt dans la cathédrale»⁷³.

Nos encontros com Jean Pénard, Char elege Empédocles, Shakespeare, Melville, Nietzsche, Poe, Conrad como autores favoritos e destaca o génio de Georges Braque e de Gauguin. A esta rapsódia de nomes, juntar-se-ão outros, pela pena de Marie-Claude Char, viúva do autor, que agrupa a correspondência mantida com Battistini, Blanchot, Miró, Vieira da Silva, Aragon, Valéry, Gracq, Lely, Mounin, Brauner, Giacometti, Valentine Hugo, Wifredo Lam, Matisse, Picasso, Nicolas de Staël, Yvonne e Christian Zervos,

⁷³ Idem, pp.274-275.

Pierre Boulez, Man Ray, Artaud, os seus «premiers «alliés substantiels» auxquels Char confie le soin d'enluminer ses textes»⁷⁴.

Os espíritos criadores da sua época encontram-se, assim, indubitavelmente ligados à sua vida e obra, e fizeram parte, em simultâneo, da intervenção e assimilação histórico-artística. A uns prestou Char homenagens, a outros solicitou cumplicidades e colaborações, por vezes, de cariz pessoal, o que sublinha a diversidade das trocas entre os vários criadores, a fraternidade produtiva que os unia, os critérios estéticos e as posições originais que não excluía, contudo, a divergência.

Esta galeria de exemplos e fontes estéticas é acompanhada pelo processo de embelezamento da raiz telúrica, perceptível na utilização do sobrenome Curel (Louis), enobrecido pela designação «Curel de la Sorgue», nas personagens Louis e Francis, pai e filho, que inspirarão personagens do texto *Le Soleil des eaux*, e daquilo que representam para o autor. Esta admiração assume, neste caso, uma origem política. Talvez por isso, «ces compagnons ont compris d'emblée l'oeuvre et la vie de René Char, beaucoup mieux que n'importe quel critique mot à mot, de paroles qu'il a entendues d'eux, et qu'il a incluses telles quelles», tal como observa Pénard⁷⁵, que reconhece que o autor homenageia, dessa forma, a realidade através da ficção, e estabelece entre ambas um vínculo de proximidade e compreensão.

A título de exemplo, recorde-se Saint-John Perse, ao dizer do poeta que ele é «celui-là qui rompt pour nous l'accoutumance. Et c'est ainsi que le poète se trouve aussi lié, malgré lui, à l'événement historique. Et rien du drame de son temps ne lui est étranger»⁷⁶. Segundo Mathieu, «les formes poétiques de Char, dans leur plus grande généralité, sont la riposte à l'angoisse d'un moment historique et elles accomplissent une fonction spécifique; les poèmes en vers dont la syntaxe ricochante et l'ampleur du souffle avaient poussé les mots jusqu'à l'extrême tension de leur sens (...)»⁷⁷.

Previsivelmente, a poesia integrará, então, a própria vida porque «elle est action, elle

⁷⁴ Op. cit., p.8.

⁷⁵ Idem, pp.108-109.

⁷⁶ Discurso proferido aquando recebeu o Prémio Nobel; cf. «Poésie. Allocution au banquet Nobel du 10 décembre 1960» in *Amers suivi de Oiseaux*, Gallimard, Paris, 1989, p.170.

⁷⁷ Cf. MATHIEU, Jean-Claude, *La poésie de René Char ou le sel de la splendeur. Poésie et Résistance*, 3ème éd., vol. II, Librairie José Corti, Paris, 1995, p.115.

est passion, elle est puissance, et novation toujours qui déplace les bornes»⁷⁸. Estes dois poetas representam a consciência da pertença ao desenvolvimento histórico do seu tempo e conseqüente manifestação nas respectivas obras. Inscrevendo-se na dialéctica entre a arte e a vida, tentam, assim, escapar às classificações fáceis, inclusive genológicas, por defenderem o próprio dinamismo da vida que contraria a rigidez da categorização. Representam, por isso, um ultrapassar de códigos estéticos meramente epocais, cujo espírito, de cariz universalizante, escapa ao circunstancial. Ambos cruzam alguns elementos do património literário com a promessa de um novo mundo a um tempo poético e real, em construção, para o qual contribuem, através da componente (po)ética.

Na obra atrás mencionada, Velay defende que é em *Le Marteau sans maître* que se encontram algumas premissas éticas de Char, afirmadas mais tarde, tais como a ligação às origens telúricas, a defesa e recuperação da tradição, a solidariedade com oprimidos, a defesa de valores como a liberdade, responsabilidade e fraternidade. Respeita-se a distância e permite-se a manifestação da subjectividade e autenticidade intrínsecas a cada ser, mediante alguns princípios humanistas. Em suma, o combate assume-se em defesa da criação poética e da liberdade quotidianas.

Em nosso entender, *Le Soleil des eaux* é o texto que mais se aproxima da aplicação ao teatro desses aspectos temáticos, sintetizando-os. Velay defende que «Char s'est essayé à son complet déploiement dans son théâtre. *Trois coups sous les arbres* donne la parole aux «Matinaux», hommes de l'«éveil», tôt levés sur un pays qui est «un voeu de l'esprit, un contre-sépulcre», comme l'écrit Char dans le poème «Qu'il vive!». C'est un pays en attente de la sagesse et de la vérité, où l'on «ne questionne pas un ému», où «bonjour à peine est inconnu», où l'on ne croit pas à la bonne foi du vainqueur... Dans ce pays règne la confiance dans le Verbe, dont le poète sait qu'elle est la condition première de la connaissance de soi et de la sagesse. Ceux qui habitent ainsi le monde poétiquement l'habitent dans la liberté et la simplicité»⁷⁹. Ligada ao objectivo de conquistar a sabedoria, esta procura de verdade caracteriza toda a obra e confere-lhe a dimensão ética.

Como se verá mais adiante, a relação entre as personagens circunscreve-se a princípios éticos, explícitos ou implícitos, à adequação ou inadequação das leis na própria

⁷⁸ Idem, p.168.

⁷⁹ Cf. op. supra.cit., p.112.

vida e assenta, por vezes, na descoberta da identidade, numa situação de confronto ou paz com o Mundo, rumo a uma liberdade conquistada pela palavra na sua vertente dupla de palavra-acção, que age não só sobre o instante mas também sobre o devir, num desejo de perpetuar liberdade e beleza, aquisição sensível e intuitiva.

Num diálogo múltiplo com a literatura, as artes, a política, a cultura, entre outros aspectos, o quotidiano sobressai não apenas pela sua actualidade superficial, para a qual, constantemente, remete, mas também pela procura das verdades profundas que fazem parte do ser humano. Assim se vai instalando, na obra, uma polissemia que antevê a realização de várias significações efectuadas pelo leitor, a sugerir referências exteriores aos textos. Esta é uma das formas de Char se assumir como autor, cuja função principal é a mediação entre o valor defendido e a arte realizada, ecos de uma atitude característica da geração artística do seu tempo.

A ligação à pintura, à música e às outras artes pode, igualmente, ser vista como fuga ao tecnicismo conceptual, na medida em que cada ramo possibilita, individualmente, o apuramento de um ou mais sentidos, escapando à materialidade do objecto pela própria busca intrínseca do sujeito que o observa. Os objectos artísticos deixam, assim, de ser um bem cultural ou estético para surgirem como espaço de relação com outrem e com o mundo, resultado de um trabalho minucioso e perfeccionista. Revela também a Pénard algumas preferências de autores em detrimento de outros, entre as quais se encontra o nome de Tocqueville em relação a Valéry, o elogio de Éluard que, desde o primeiro encontro em L'Isle-sur-Sorgue, estabeleceu com ele uma amizade profunda devido a interesses comuns.

Lembre-se, a propósito, que Char critica duramente Valéry por este não saber escrever poesia, declarando a Pénard que «le poète n'apprend pas davantage la poésie que l'oiseau n'apprend à voler. Bien sûr il s'exerce, il travaille, il se perfectionne peut-être, mais de naissance il appartient au monde qui vole et non pas à celui qui rampe, même s'il aime poser ses pattes sur la terre et retrouver son nid»⁸⁰. Defende, pois, a inspiração como um dom e o trabalho de aperfeiçoamento como consequência do mesmo, reunindo a tradição platónica do poeta enquanto inspirado involuntário e o legado aristotélico do poeta

⁸⁰ Cf. op. supra cit., p.46.

enquanto artífice das palavras.

Da reciprocidade entre Char e algumas personalidades artísticas do seu tempo existem testemunhos diversificados. Como exemplo, cite-se uma carta do autor endereçada a Picasso, na qual solicita um desenho para o poema intitulado «1939», escrito em homenagem às crianças martirizadas da guerra de Espanha. Aí anuncia também o desejo de escrever sobre ele um texto, que só viria a ser publicado em 1966 no *Nouvel Observateur*. A partir daquele ano, Picasso e Char desenvolverão as suas relações, tendo ambos participado em 1965 numa campanha contra a implantação de armas nucleares com um desenho do primeiro que ilustra um cartaz cujo texto, escrito por Char, se intitulava «La Provence point oméga». O pintor Wilfredo Lam, que elogia pela proximidade da sua obra com a dos dois cubistas que mais aprecia, Braque e Picasso, ilustrará também vários poemas seus. Por sua vez, alguns textos serão iluminados por pintores e outros inseridos em catálogos de exposições.

Será, pois, através dos vários contactos e de uma comunicação variável na sua natureza, frequência, intimidade e duração, que Char vai construindo uma malha de relações com escritores, poetas, pintores, críticos, filósofos, compositores, encenadores e outras personalidades ligadas ao mundo do pensamento e das artes, integrando-se, assim, no curso da própria História e no mundo das Artes, pela sua obra e pela sua vida.

Encontramo-nos perante aspectos determinantes de influências sobre a obra, tais como a consciência da multiplicidade de facetas que a vida contém, temas da contemporaneidade que abrangem o declínio da civilização ocidental, o processo biológico de degradação e o terrorismo, ameaças maiores do seu tempo. «Apreensão» e «provocação» são duas respostas de Char às agressões exteriores, políticas e sociais, face à aplicação indevida e anti-natural do «conhecimento» e da «justiça». Como exemplo da sua intervenção no meio circundante, mencione-se o seu texto intitulado «Aux riverains de la Sorgue», cujo intuito é a manifestação contra o lançamento do primeiro satélite artificial em 4 de Outubro de 1957.

Afastando-se sempre, ou quase sempre, da univocidade, Char privilegia a confrontação albergada na irregularidade, na surpresa do inesperado, na procura do imprevisto assimétrico, no pormenor insólito e no fragmento subtil. Parece querer representar não o ser humano exclusivamente individualizado, conciliador dos

antagonismos de uma estética do mal, como Gide e Baudelaire, mas aquele que age com a consciência de pertencer a uma comunidade social, a um país e, por extensão, ao mundo.

É, pois, nesse universo humano, vasto e complexo que as suas personagens existem activamente e interrogam o próprio real nas camadas mais profundas da emoção. É também nele que o real e a subjectividade se revelam, longe, no entanto, do elemento surreal do «acaso objectivo» defendido por Breton, visto Char querer evitar a eventual redução da escrita à experiência do narcisismo, ou seja, ao mero reflexo confessionalista e introspectivo, ao qual o referido processo pode conduzir, evitado pelo discurso poético que encontra o sentido do ser e da vida.

No delírio se cruza o poético, fulguração entre o real e a imaginação, indispensáveis, porque interdependentes, a ligação intrínseca à emergência subjectiva que, uma vez moldada, concebe novos mundos e recria o real: «Il n'y a pas de poètes sans délire. Nous nous en nourrissons en les maîtrisant. Tout le problème est là, de savoir lequel l'emportera sur l'autre, ou du poète ou du délire. Si le délire domine, on a Hölderlin, Nietzsche, Artaud, tant d'autres et tant d'autres en peinture, en poésie, en musique, avec encore quelques fulgurations, mais des fulgurations affolées»⁸¹.

Quer o tempo da História, quer o tempo da Natureza, marcam presença na obra de Char e abrangem os mundos físicos, humanos e culturais. É, contudo, naquela última que se descobre ainda a raiz primordial do ser humano, enquanto a realidade histórica, em geral, segundo afirma a Pénard, é marcada pela catástrofe e pelo desencontro de harmonias várias, uma vez que «l'histoire humaine a toujours été «fourchue»⁸². Nos encontros, atrás referidos, com este autor, evoca o exemplo dos camponeses de Vaucluse que sentem perturbada a sua paz, e a dos seus animais, pelos reactores dos aviões de Salon de Provence ou de Orange Caritat, fala dos políticos (aquando do auge da guerra da Argélia), como «dégueulasses» e «pourris»⁸³.

Na mundivisão apontada, Char reconhece que «l'homme a choisi jusqu'à maintenant «la bonne branche». (...) Je constate cet aiguillage dans l'histoire et même dans les vies individuelles. Je ne l'explique pas. Ce n'est pas de ma part un article de foi. C'est un

⁸¹ Idem, p.285.

⁸² Idem, pp.19.

⁸³ Cf. op. supra cit., p.19.

espoir expérimental. Tout est double, au moins double, sinon triple ou quadruple ou même davantage. Mais il me semble qu'il y a toujours eu une voie pour assurer le sauvetage des autres. Cela ne signifie pas que ça dure. Un jour peut venir où le monde entier sautera, et il n'y aura pas de salut. Mais je pense que notre espèce est protégée par une loi interne que j'observe sans la comprendre, sans en connaître les causes ni les fins. La vie humaine a échappé à tant de désastres et de fléaux, depuis tant et tant de siècles»⁸⁴.

No seu primeiro número, a revista *Esprit* lança em Julho de 1948 um inquérito sobre «La France désorientée», ao qual Char responde com um texto intitulado «Le Poète», do qual transcrevemos alguns fragmentos por ilustrarem a relação privilegiada entre a vida e a obra, entre o poeta e o seu tempo, numa integração fértil do individual no colectivo: «(...) Il ne saurait exister de poète sans appréhension, pas plus qu'il n'existe de poème sans provocation. Le poète passe par tous les degrés solitaires d'une gloire collective dont il est, à juste titre, exclu. C'est la condition même pour sentir et dire juste. (...) Il ajoute de la noblesse à son cas lorsqu'il est hésitant dans son diagnostic et le traitement des maux de l'homme de son temps, lorsqu'il formule des réserves sur la meilleure façon d'appliquer la connaissance et la justice dans le labyrinthe du politique et du social. Il doit accepter le risque que sa lucidité soit jugée dangereuse. Le poète est la partie de l'homme réfractaire aux combinaisons. Il peut être appelé à payer n'importe quel prix ce privilège ou ce boulet. Il doit savoir que le mal vient toujours de plus loin qu'on ne croit, et ne meurt pas forcément sur la barricade qu'on lui a choisie»⁸⁵.

Char é, igualmente, contra o extremismo, o que inclui atitudes terroristas invasoras do planeta que ponham em causa a nossa civilização e elementos destruidores do humano assim como a droga que, segundo ele, contém uma acepção política e considera uma arma de guerra. Proclama, por isso, a liberdade consciente, a expressão íntegra do pensamento, o que contrasta com a realidade e o faz utilizar, tal como Camus, a palavra «chute», mas num sentido mais satírico e drástico: « ce n'est plus une chute, c'est une universelle dégringolade à pic. Il n'y a plus de mât pour soutenir le cirque où nous tournons comme des bêtes. Tous les pouvoirs «démocratiques» perdent de jour en jour leur autorité, au profit d'énormes masses finalement mieux organisées qu'on ne pense, et

⁸⁴ Idem, pp. 19-20, sublinhado nosso que pretende realçar a visão múltipla de Char sobre a vida, a não restrição a uma perspectiva.

⁸⁵ Cf. CHAR, Marie-Claude (ed.), op. cit., p.551, itálicos da autora, sublinhados nossos.

qui préparent leurs invasions»⁸⁶. Sobre Camus e um certo surrealismo, afirma que «ce n'était pas de l'anti-humanisme, c'était de l'anti-humanité. Je me suis détaché de ce tronc. Albert Camus, qui était mon ami, n'était pas sans défauts. Il a trop écrit dans la presse. Mais il s'est toujours battu pour que l'homme résiste à sa chute. C'est là qu'il est inattaquable»⁸⁷.

São os artificios da arte poética e a intervenção social activa que permitem transmutar essa actualidade e, progressivamente, universalizar e generalizar os seus fundamentos, o que concorre para modificar as práticas nela ocorridas. Este enraizamento leva Char à extrema severidade com que analisa as propostas públicas de jornalistas e escritores, por não medirem o peso da responsabilidade da sua intervenção e respectiva influência na sociedade, incluindo a posição de alguns intelectuais e meios de informação, como por exemplo, aquando da guerra da Argélia. Por esse motivo, critica Sartre pelo seu silêncio face aos factos históricos e, inversamente, vê Camus como homem de coragem por ter sido pioneiro na denúncia do totalitarismo e do terrorismo, a nível intelectual, físico e político, apesar de se manifestar, desfavoravelmente, sobre *L'homme révolté* pelo seu estilo, que considera demasiado «jornalístico», ainda que perspicaz, enquanto *La Peste* é, para ele, a obra mais sólida e mais representativa daquele autor.

Relativamente à relação com a Arte, a Cultura e a Crítica, devemos acentuar o espírito agudo, exigente e crítico que orienta os pareceres sobre personalidades intelectuais do seu tempo, entre as quais poetas, artistas e críticos. Indica preferências, tece considerações sempre com agudeza crítica e concomitância entre ética e estética. Consciente do tempo cronológico, informado e participante, conhecedor da actualidade cultural, da política nacional e internacional, tem da vida uma perspectiva globalizante, de cidadão do mundo. Por essa razão, rejeita os avanços tecnológicos, os automóveis e a televisão, tudo que perturbe a paz, persuadido, tal como Heidegger, de que a técnica provoca a destruição do homem, e proclama a experimentação anti-natural sobre seres vivos, como, por exemplo, a manipulação genética.

Ao colocar a beleza da obra a par da liberdade do seu autor, situa ambos no centro da própria vida, com todas as responsabilidades que acarreta o acto de escrever, assumido

⁸⁶ Idem, p.67, itálicos nossos.

⁸⁷ Idem,p.33.

em público. Como tal, os autores que projectam valores de negatividade sobre aquilo que os rodeia não escapam, igualmente, à sua lupa crítica. Desse modo, na óptica de Char, Sartre, Foucault e Barthes, três vultos intelectuais da época, hoje referências canónicas, merecem a mordacidade do seguinte comentário: «Ils ne peuvent se tolérer seuls. Ils sont évidemment porteurs d'un malaise intellectuel, psychologique, social. Il faut, pour eux, que les autres se sentent aussi malades et malheureux»⁸⁸.

Assim reage, em vários âmbitos, sócio-culturais, intelectuais e estéticos, às imposições demasiado artificiais porque afastam o ser humano das suas origens e de uma harmonia que se quer natural, individual e social. As invasões da crítica são igualmente rejeitadas, o que fortalece o reconhecimento de uma atitude global que delineia um perfil de defensor da liberdade, marcado pela independência e pela coerência face aos preceitos defendidos.

Por coerência com esta postura, René Char opõe a frivolidade do jornal *Le Monde* à seriedade da Resistência, que conheceu e na qual participou activamente, afirma a sua posição pessoal, depois de tecer duras críticas aos intelectuais franceses que se refugiam « sans risque derrière la liberté de conscience et d'expression. Il serait plus honorable pour eux – comme d'autres l'on fait – de rejoindre le F.L.N., et de s'exposer physiquement. Pendant ce temps, nos jeunes soldats en Algérie, qui sont de pauvres innocents, meurent par procuration de la main de ceux qui connaissent l'existence de tels boucliers. Je refuse, quant à moi, de signer tout manifeste, qu'il soit d'un bord ou de l'autre. Dans les cas concrets, cependant, j'interviens selon ma conscience.(...) La grande tentation des intellectuels, depuis Rousseau, c'est l'extrémisme. C'est ce qu'ils appellent «aller jusqu'au bout des idées». Je suis viscéralement contre cela, qui mène droit au crime. Il ne faut prononcer, ni à plus forte raison préférer aucun mot qui puisse entraîner des morts sans justification»⁸⁹.

A obra literária comprometida é condenada, assim como a submissão aos sistemas que impeçam o exercício da liberdade, as prisões do espírito, indicando Cocteau como exemplo do sectarismo, neste caso, face ao movimento surrealista. Atitudes de dependência estética ou ideológica são ainda mais condenáveis, na perspectiva de Char,

⁸⁸ Idem, p.51.

⁸⁹ Idem, pp. 24-25, itálicos nossos.

se o autor não realizar os seus ideais na própria existência. Pelo contrário, aqueles que se inscrevem «dans une rébellion et dans un espoir personnellement vécus sont du fait même des arbres vivants. Tout le reste est une collection de plantes décoratives que rejoigne vite leur «poussière»⁹⁰. Por esse motivo, elogia o procedimento de Gide pela coragem de assumir a sua independência, e não apenas literariamente, pois manifestou-se «avec courage, à contre-courant. Staline fut la bête immonde de ce siècle, encore plus immonde que Hitler (...) c'est du concentré de fascisme»⁹¹.

Reconhecendo a agilidade da «nouvelle critique» e de Jean-Pierre Richard, critica-a, todavia, por aplicar uma «grelha» de análise uniforme a todos os poetas e prosadores, não tendo em conta a evolução de cada um: «Il nous pétrifie, il nous momifie, depuis le moment où nous avons commencé à créer, jusqu'à notre mort réelle ou désirable. C'est comme si nous avions une nature définitive, un caractère fixé une fois pour toutes, comme si nous n'avions pas changé, comme si nous ne nous étions pas modifiés, comme si nous n'avions pas eu notre propre histoire. Tous ces gens-là se promènent avec leurs clefs dans la main, en les faisant tinter, ainsi que des apprentis serruriers qui prétendraient ouvrir toutes les portes»⁹². No mesmo encontro, René Char refere que Jean-Pierre Richard cometeu, inclusivamente, vários erros factuais num artigo contra ele publicado na *Critique*.

Por motivos idênticos, rejeita a «critique nouvelle mode», cujo pior defeito seria a imposição às obras de «une sorte de génétique préconçue, à laquelle elle fait tout pour que ces oeuvres se plient. Mais l'oeuvre n'obéit pas au terrorisme. Elle renâcle. Certes, quand l'écrivain est mort, il ne peut plus rien dire. Mais quand il vit, il a le droit et le devoir de protester, et je proteste. Tous ces «chercheurs» qui viennent me voir ou qui m'écrivent parfois de loin se prennent pour des juges. Je subirais cet interrogatoire, cette inquisition? Comment voulez-vous qu'ils sachent dès maintenant ce que signifie et signifiera mon oeuvre? Tel poème passé inaperçu (et même inaperçu de moi!) a été révélé dans sa consistance par le temps qui lui a succédé. (...) Tous ces critiques ne seraient rien s'il n'y avait pas la prolifération contemporaine de l'édition. Ils écrivent, car on les sollicite, n'importe quoi sur n'importe qui. En ce qui me concerne, peu m'importe au

⁹⁰ Idem, p.26.

⁹¹ Idem, p.47.

⁹² Idem, pp.27-28, itálicos nossos.

fond ce qu'on dit ou écrit de moi. Ma poésie me survivra ou ne me survivra pas. Tout dépend de sa qualité. Je sais aussi que je ne survivrai pas en elle, même si elle survit à ma mort. Il n'y a d'éternité pour personne»⁹³.

René Char vai, porém, ainda mais longe ao demonstrar a sua ira contra a maioria dos críticos e, particularmente, contra a revista *Tel quel*: «Ils ressemblent pour moi à ces skieurs qui n'exercent pas leur sport sur la neige vivante, mais sur des pistes artificielles en paille ou en matière plastique»⁹⁴. Manifesta também a insatisfação relativamente ao volume *Sud*, de Novembro de 1984, consagrado a um colóquio sobre a sua obra, realizado em Tours, no mês de Junho de 1983, à excepção do texto de abertura, de Pénard, e da comunicação de Jean Burgos, que encerra o volume.

É grande o descontentamento com o historiador Paul Veyne, quase sempre citado em reflexões e comentários sobre a poesia de René Char, por entender que aquele desconhece a essência da poesia, precisamente porque não é poeta, o que o faz pensar que «la poésie est entièrement explicable. Tout juste s'il ne m'expliquerait la mienne!»⁹⁵

Estamos, assim, perante uma atitude de rejeição dos espartilhos da crítica literária, extensivos também à sua obra, renovação convicta do princípio da liberdade humana, que justifica manifestações de desagrado e desencanto face a plágios e incompreensões de que é alvo: «Combien d'articles de journaux ou de revues s'intitulent aujourd'hui, sans citer l'auteur originel, «Soleil des eaux», ou «Fureur et mystère», ou «Sérénité crispée». Ne parlons plus du *Visage Nuptial* ou du *Marteau sans maître*, à quoi Boulez a maintenant attaché son nom! «Vous voyez, mon cher Jean, Je tombe prématurément dans le domaine public»⁹⁶.

Críticas do mesmo teor são tecidas a propósito de uma tese sobre a sua obra, alegando que a sua autora «traite la poésie comme si elle ne se distinguait pas de toute autre forme d'écriture. Ça sort de l'usine de Julia Kristeva, c'est tout dire»⁹⁷, o que leva Char a

⁹³ Idem, pp.99-100, sublinhados nossos que realçam a sua defesa da qualidade da obra literária. Será esta, pois, que determinará a sua perenidade, independentemente da crítica.

⁹⁴ Idem, p.51.

⁹⁵ Idem, p.300.

⁹⁶ Idem, p.207.

⁹⁷ Idem, p.241.

reforçar a atitude anti-crítica literária, generalizando sobre a mesma, integrando-a na «manie contemporaine (...) de donner à tout, même à l'art, une caution scientifique»⁹⁸.

O seu antagonismo face à crítica atinge também o «scientisme primaire»⁹⁹ de Bachelard, pela utilização sistemática que faz dos quatro elementos de Empédocles, assim como a uniformização dos critérios utilizados nos textos pelos «savants» connivents et complices <qui> ne savent même plus ce qu'ils détruisent. Songez qu'ils en arrivent (...) à examiner du même oeil, à traiter avec les mêmes techniques un article de presse et un poème de Lautréamont. Tout ça, pour eux, c'est du langage, sans différences de nature»¹⁰⁰. Revelando preferências e criticando atitudes, declara que a sua fonte de irritação «c'est que la plupart de <ses> exégètes <le> prennent pour un terrain de chasse, aux fins d'écrire une thèse, ou un livre, ou un article de journal»¹⁰¹. Exceptua, porém, os «vrais chercheurs, comme Georges Blin, comme Maurice Blanchot, comme plus récemment Jean-Claude Mathieu, qui a entrepris sur mon oeuvre un travail extraordinairement attentif»¹⁰².

Como se depreende dos depoimentos e comentários e da enumeração das discordâncias a própria rejeição e a eleição dos nomes enunciados demonstram coragem e frontalidade, que sempre caracterizaram René Char, ao questionar, em público, algumas atitudes, opiniões e tendências vigentes. Em nome da essência da poesia, assim como da coerência irreverente perante cânones, quando alheios à sua concepção do mundo e da arte, é adoptada uma posição extremamente crítica face às obras, a nível não só de produção, mas também de recepção pela crítica e investigação literárias, retornando ao conceito de regresso às origens da arte e consequente defesa de influências, que se mantêm.

René Char faz, por isso, a apologia da repetição de códigos poéticos e pictóricos, que se sobrepõe à inovação plena, generalizando esse princípio da repetitividade, assaz mantida ao longo dos tempos e da realização das obras, o que o faz recuar aos primórdios da própria arte para afirmar que «en peinture, comme en poésie, tout ce qui s'exhibe sous forme d'écoles a existé depuis longtemps, depuis toujours. Il n'y a jamais rien

⁹⁸ Idem, p. 252.

⁹⁹ Idem, p.121.

¹⁰⁰ Idem, pp.69-70.

¹⁰¹ Idem, p.142

¹⁰² Ibidem.

d'absolument nouveau. Le cubisme est déjà chez Cézanne, mais on peut le pressentir chez La Tour, peut-être même au fond des grottes de Lascaux. Le drame c'est quand on se met à systématiser telle ou telle tendance. Alors le monstre apparaît, se contracte, et meurt sans postérité visible»¹⁰³.

Das posições apresentadas, salientem-se o ideal de depuração, o repúdio da rigidez do progresso, espelhados nas atitudes políticas e nas escolhas intelectuais, entre outras. A crença na bondade do homem seria a resposta a um vazio criado no mundo pelo próprio homem, tarefa da imaginação intuitiva, e não exclusivamente da razão, motivo pelo qual a estética de René Char toca, na sua essência, uma ética que empreende a conquista do ser alimentado de valores que negam a corrupção para se aproximarem da verdade pela via da imagem poética. De acordo com Mounin (1989), o uso que Char faz da imaginação leva-o a um domínio onde a poesia não ousava entrar havia algum tempo: Rimbaud da fase final, Lautréamont, Apollinaire e Nietzsche. Insere-se, pois, num mundo cultural e estético que flui permanentemente, que fornece vultos intelectuais e artísticos, forja mitos e cânones e, como tal, aloja-se nas linhas e entrelinhas, quer das evidências, quer das influências.

Além de conterem uma forte visibilidade na sua época, as intervenções críticas de René Char apontam para uma integração do binómio autor-obra pela preocupação de selecção criteriosa das experiências transmutadas pela ficção. O próprio autor reconhece que «en poésie, pour nous c'est différent. Nous choisissons parmi nos mots, ceux qui ont un passé et un avenir et qui portent pour cela une promesse de germination»¹⁰⁴. A consciência da intervenção ética do autor está, pois, sempre presente, inspirada na leitura da *República* de Platão pela referência à aproximação entre poesia, moral e política.

Uma das consequências da versatilidade de René Char, relativamente ao estudo da sua obra, será, pois, a dificuldade de a enclausurar num género literário rígido. A prioridade que concede à inspiração e à exigência de perfeição e verdade, em detrimento de códigos rígidos, confere uma expansão criativa, obriga o leitor a questionar as categorias estéticas tradicionais. Optámos, assim, por seguir o trilho das diferentes modelizações da subjectividade, domínio por excelência da individuação.

¹⁰³ Cf. PÉNARD, Jean, op. supra cit., p.255, sublinhado nosso.

¹⁰⁴ Idem, pp. 35-36.

Nessa medida, o tempo, na sua ínfima dimensão, o instante, apresenta-se como uma flecha certa para a inquietante descoberta do ser, enquanto *subjectum* face à ambivalência de poeta e dramaturgo. A sua obra poética e teatral representa, pois, uma abertura sobre o intemporal, não apenas pela referência àquilo que é imemorial em todas as épocas, mas também pela celebração de um tempo que se eleva ao plano simbólico pela via da ficção. A palavra escrita, transformada num gesto histórico, e a subjectividade, entendida como forma de ultrapassar os condicionalismos circunstantes, constituem, na globalidade, um verdadeiro desafio para o leitor.

2.2. René Char no palco da época: ruptura e tradição

Após um apontar de influências literárias e estéticas, de interações sócio-culturais e de aludir a algumas posições críticas do autor face à sua época é necessário dar conta dos traços do contexto teatral e da respectiva inserção de *Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier*, obra herdeira de mudanças e portadora de inovações, iniciada em 1946 com o texto de teatro *Soleil des eaux. Spectacle pour une toile de pêcheurs* e terminada em 1952 com o texto para *ballet L'Abominable des neiges*.¹⁰⁵

São duas as correntes que atravessam o contexto em questão, o naturalismo e o simbolismo, e dividem-se em torno de princípios estéticos antagónicos. O primeiro preocupa-se com o particular, cultiva o espírito analítico ou positivista, próximo da realidade, o segundo segue as incursões na analogia, no misticismo e na imaginação e tenta atenuar a preponderância do real. Sob a influência do drama wagneriano, os dramaturgos simbolistas vão emprestar às antigas lendas, preferentemente medievais, o conteúdo da busca espiritual, como acontece em *Merlin l'enchanteur* de Schuré.

As aparências quotidianas apresentam estranhos desdobramentos e assombros sobrenaturais, aprisionam as personagens na engrenagem de uma sociedade mecanizada, sem individualidade, como acontece, por exemplo, na *Sonate des Spectres* de Strindberg. As suas influências fazem-se sentir em termos de utilização da luz, pelo que se insiste nas

¹⁰⁵ Recorreremos a exemplos sempre que julgemos necessário e conveniente enquadrar a especificidade de René Char no contexto, por contiguidade ou por divergência, além de uma síntese dos aspectos relevantes, a finalizar o capítulo, que serão explicitados na Parte III desta dissertação.

sombras e nas cores negras, fazendo sobressair os claros-escuros «à Rembrandt», as alternâncias de feixes luminosos, as projecções sobre *écrans*, que duplicam ou triplicam personagens, de modo a criar a atmosfera de um mundo fechado. Em suma, defende-se uma estilização do *décor* que marca uma viragem nas artes de palco e confere aos espectáculos uma feição verdadeiramente insólita para os espectadores.

Neste âmbito, Artaud e Jarry¹⁰⁶ são considerados, individualmente, os faróis de uma época que reúne os dramaturgos mais díspares. Unidos pelo objectivo de uma certa «denegação» do teatro, visto como género excessivamente enformado em leis, implicações e receitas, e objectivos reduzidos a uma arte social e humana, têm em comum a exploração de várias possibilidades de jogos a nível teatral, mediante critérios pessoais, a nível do pensamento e da criação, e ambicionam a experimentação de novos postulados teatrais e intentam renovar os apelos na forma de apreensão da realidade cénica.

De acordo com as referências histórico-literárias, organizadas por R. Queneau (1986), Paul Claudel e Antonin Artaud são canonizados pela dupla função de autores de textos escritos para teatro e de autores de textos teóricos sobre o teatro. O primeiro é apresentado na sua versatilidade, dado que a obra inclui a poesia, a prosa, o drama e o ensaio. O segundo é focado na sua especificidade *sui generis*, a partir da obra *Le théâtre et son double*, publicada em 1938, manual para três gerações de encenadores, onde defende uma poesia da linguagem e do espaço, se insurge contra a linguagem corrente, a favor de um teatro total.

O drama é, assim, um instrumento reflector, ao serviço da reorganização da vida humana, uma forma de confrontar o ser humano, no caso, o público, com o lado enigmático da alma, a par da possibilidade de uma transmutação para o aperfeiçoamento. O seu conceito de *duplo* do teatro é uma realidade arquetípica que pretende equacionar três factores, a «metafísica», a «praga» e a «crueldade» na procura de um teatro alquímico considerado o duplo da vida e esta, por sua vez, o seu duplo.

Através de visões fragmentárias assim se expõem diferentes aspectos, teatralmente representados - o passional, o trágico, o religioso, o oculto -, que encontram expressão no

¹⁰⁶ A sua obra *Ubu Roi* é um exemplo da insurreição estética face ao cânone vigente, um protesto literário contra o positivismo dominante, o senso comum e a instalação do consumismo comercial, em ascensão.

projecto empreendido pelo «Théâtre-Libre» - entendido como «teatro do mundo»¹⁰⁷, motivado pelo desejo de um espaço idealizado por sugestões e correspondências, elementos activadores de mudanças teatrais. Dois objectivos animam estas modificações: a vontade de evasão espacial e temporal e a necessidade de alargar o microcosmo teatral à escala de macrocosmo. São conhecidos os textos de Maeterlinck, *Intérieur*, e de Claudel, *Le soulier de satin* como concretização desses objectivos. Ambos pretendem captar a essência humana na luta com o mistério da própria vida.

A fase de mutação social que se vivia na época contribuiu, em geral, para que o teatro deixasse de ser uma arte objectivada e começasse a considerar uma auto-interrogação sobre a sua própria finalidade e respectiva aplicação de meios e de recursos, o que levou à criação de «théâtres à côté», grupos organizados e formados pelos próprios artistas.

Esta conjuntura domina o panorama teatral e revela-se, no início, causadora de divergências, o que gera, progressivamente, a construção de múltiplas imagens e planos, emblemática dos conflitos ocorridos na realidade e marcado pela era claudeliana. A encenação da obra *Le soulier de satin* na Comédie-Française, por Jean-Louis Barrault, em 1943 é um exemplo, a seguir ao qual sobrevêm oscilações entre pompas e descréditos. A verve poética leva Paul Claudel a realçar a importância da dicção e o papel essencial da música e do ritmo, convencido de que o acto criador não se atém à publicação do texto, as repetições dos espectáculos levam-no a várias mudanças, entre as quais reconhece como necessária a transposição para a cena dos gestos quotidianos, o que foi também expresso, mas num âmbito específico, pela concepção de «quotidien tragique» de Maeterlinck.

René Char deixa entrever algumas influências das posições teatrais inovadoras, nomeadamente, a criação de uma nova dramaturgia que rompe com a tradicional construção em actos, sendo estes substituídos, além dos «quadros», por outros processos como «cenas», «quadros», «estrofes» ou a divisão em momentos temporais, entre outros, o «Dia», o «Crepúsculo» e a «Noite». No entanto, a justaposição dos quadros, não corresponde à definição dada, por exemplo, Claudel, a propósito de *L'Otage* - « un certain nombres d'épisodes caractériatiques qui procurent au spectateur une sensation

¹⁰⁷ In JOMARON, Jacqueline de (sous la direction), *Le Théâtre en France*. Vol. 2. *De la révolution à nos jours*, Armand Colin, Paris, 1989, p.207.

vive et contrastée des forces en présence, des personnages qui s'affrontent et se confrontent»¹⁰⁸. Não assumindo, pois, a compleição de episódios, parecem conter, por vezes, uma espécie de autonomia fundamentada em pausas que realçam o silêncio entre os vários momentos da acção, de modo a permitirem ao leitor/espectador reflectir sobre aquilo a que assistiu.

Reflexões e pausas equilibram-se, pois, exteriormente, aquando da comunicação com o público, e interiormente, aquando do encadeamento de situações que movem a evolução da intriga. Sendo o silêncio e a pausa tão importantes como os cenários e a profusão de materiais exige-se, portanto, um trabalho aos hipotéticos actores, entre outros aspectos, ligado à quinésica e à proxémica, além do habitual controlo dos nervos, músculos e movimentação no espaço.

No período entre as duas guerras, o teatro muda, entre outros aspectos, o tipo de público, a favor de um interesse crescente pelo teatro representado pelas tendências simbolistas de Artaud e naturalistas de Brecht, que impõem duas alternativas modernas à tradição e à expressão da liberdade. Surge, então, um teatro novo que se pretende mental, físico e psicológico, por vezes solipsista e autobiográfico. Daí o preferir-se a reconstrução da memória, ou o seu questionamento, através da selecção de imagens depuradas, que se fixam, tal como na fotografia, mas que escapam, no entanto, à sua imobilidade, por oferecerem diferentes perspectivas de um mundo rolante e vertiginoso nas suas rápidas mudanças.

Neste contexto teatral, bastante abrangente, René Char assegura uma matriz (po)ético-ideológica e o *Théâtre saisonnier*, ainda que inspirado na factualidade quer na sua temática, quer em alguns referentes espacio-temporais e apontar, na sua significação, para aspectos simbólicos, sugerir a transcendência, desenvolver a esfera ética e aspirar ao conhecimento de Si e do Outro. Estamos, contudo, longe de encontrar o radicalismo de Artaud, expresso pelas seguintes palavras: «Il n'est pas absolument prouvé que le langage des mots soit le meilleur possible. Et il semble que sur la scène qui est avant tout un espace à remplir et un endroit où il se passe quelque chose, le langage des mots doit céder la place au langage par signes dont l'aspect objectif est ce qui nous frappe

¹⁰⁸ Citado por Jomaron, op.cit., p.291.

immédiatement le mieux»¹⁰⁹. Encontramos em *Sur les hauteurs*, de Char, a presença da lenda e dos aspectos ocultos e incompreensíveis, que ultrapassam o âmbito verbal para recriar a ilusão do mistério e do inexplicável que aspira tocar o absoluto do tempo, do espaço e da imaginação, atitude próxima da finalidade do teatro simbolista que tende para a tripla dimensão, ritual, sagrada e trágica, eivada, por vezes, de pormenores do quotidiano, como atrás referimos.

A maioria dos autores oscilará, contudo, entre o naturalismo e o simbolismo, entre o quotidiano e o intelecto, à procura de uma síntese que, segundo Sarrazac, só Strindberg conseguirá em *Le Songe* e *Le Chemin de Damas*, em forma de «jeux de rêves» ou «rêves naturalistes»¹¹⁰. Exalta-se, então, a cena, com o teatro de texto, impregnando-a de um sagrado retirado ao ritual e de um profano emprestado ao solene, situado entre o espectáculo puro e o vislumbre do sonho. Isto acontece em França no «Théâtre de l’Oeuvre», onde se representam as peças do norueguês Ibsen. Esta tendência será levada ao exagero, materializando ideias abstractas de várias índole e intensidades.

Outro movimento estético de destaque é o surrealismo cujos defensores, na sua maioria, estavam ansiosos de se libertarem da antiga dramaturgia clássica e da preponderância do texto escrito. O lugar dos textos assume então novo papel na concepção dramaturgica, enquanto se assiste a vários empreendimentos de afastamento do passado e exaltação de novos conceitos, em busca de uma forma de literatura nova. Num tempo de descrédito do teatro, julgava-se suficiente impedir as categorias lógicas do encadeamento discursivo ou, pelo contrário, deixar as imagens verbais explodir livremente, para que a imagem cénica se pudesse regenerar.

Em termos gerais, decorre um processo de descoberta gradual do estrangeiro relativamente a obras mundiais (nórdicas, alemãs, russas, inglesas, italianas), animado

¹⁰⁹ In *Le théâtre et son double*, 1964, p.128, sublinhados nossos. No entanto, apesar da influência decisiva de Artaud na época do teatro de Char, este não se inscreve na defesa do primado absoluto do gesto, que existe em correlação com o verbo e a «acção». Directamente ligados no *Théâtre saisonier*, o autor, pretende, através de ambos, exprimir o lado solar da vida, libertar os actos por meios concretos, preservar valores como a justiça e velar pela harmonia e tranquilidade. Com Artaud assistimos a um teatro alquímico, em Char a um teatro ético que, além da componente simbólica, se constrói a partir de presenças históricas, abrange as margens em que as duas componentes assumem relevância, o que significa que sofre influências anteriores e posteriores aos debates entre o texto e a cena, ocorridos, sobretudo, a partir dos anos 50.

¹¹⁰ Idem, p. 206. Segundo a autora, Maeterlinck e Jarry ilustram a osmose entre a arte cénica e a dramaturgia simbolista e constituem duas excepções de um panorama escasso a nível da representação.

pela abundância de autores, em detrimento de textos, cuja notoriedade se deve, em parte, aos encenadores, que realizam adaptações a partir do original. Dullin alertará, no entanto, para a insignificância dos temas escolhidos e consequente necessidade de abordar assuntos fulcrais da época.

Divulgam-se, assim, escritores conceituados, franceses e estrangeiros (Claudel, Ionesco, Anouilh, Tchécov, Shakespeare, Shaw, Strindberg, Ibsen, Pirandello, entre outros). São eles ainda que abrem caminho ao Teatro Novo - «Théâtre Nouveau» - que, juntamente com o teatro de inspiração tradicional e respectiva influência mundial, à qual se segue a divisão em dois campos, o «absurdo» e o «político», o que define as tendências do teatro francês, a partir dos anos 45.

A época, a um tempo difícil e exultante, do fim da guerra e logo após a guerra, proporciona o tema central da liberdade face a si próprio e à História, a liberdade de expressar de várias formas a contestação do poder, comum, por exemplo a Sartre, Camus e, pode também acrescentar-se, Anouilh, cuja *Antigone* joga com anacronismos cómicos e a dupla argumentação.

Ainda que situados em planos estéticos distintos, os três autores - Char, Camus e Sartre -, são oriundos de uma cultura que abrange um tempo de guerra, feita de contradições e desencontros, de racionalidades e buscas de equilíbrio e de harmonia. Podem assinalar-se como criadores que propõem novos espaços artísticos, nos quais a subjectividade se manifesta pela multiplicidade de processos estéticos e verbais¹¹¹.

Relativamente ao *Théâtre saisonnier*, enquanto as peças daqueles autores são estudos de casos, comentários de um «antes», situação ou preparação de um «depois», mas raramente marcha co-extensiva da palavra e da acção, integrados na filosofia existencialista que apela, sobretudo, à interrogação inquieta da vida e do ser humano, Char explora a subjectividade não num sentido psicologista do carácter das personagens,

¹¹¹ Recorde-se, por exemplo, *Caligula* de Camus, escrito em 1939 e encenado em 1945, que apresenta a violência retórica, onde surgem jogos de espelhos, do ser e do parecer, entre personagem e actor. O modelo oriundo da retórica latina - a *disputatio* - orienta os três autores, uma vez que existe uma acção constituída de micro-situações com mutações bruscas, onde se inscrevem diálogos que exprimem o conteúdo do qual se extraem significações conceptuais, abstractas, mais filosófico em Sartre, mais moral em Camus, mais (po)ético em Char, cuja situação se liga quer a uma raiz telúrica, quer a uma raiz universal. O subtexto apresenta-se sob a forma de sugestões que revelam, por vezes, através do confronto verbal e físico, a afirmação dos direitos de cidadão, dos deveres pessoais, da integração na comunidade, por personagens que defendem e contrariam as leis maioritariamente impostas.

mas na atribuição de uma dimensão ética, que contempla valores relacionais e abarca pares isolados, indivíduos solitários e pequenas comunidades. Para expressar a diversidade, recorre a cenários, naturais e de interior, contempla actos, palavras e silêncios e entretece relações entre didascálias e diálogos, serve-se da confluência de diversas linguagens artísticas, propicia um diálogo diversificado, confere plasticidade aos vários momentos e interliga vários registos entre si, ao invés de conceder a primazia ao verbo¹¹².

Constatamos, pois, que René Char acompanha as mudanças teatrais da época e participa de alguns ideais dramatúrgicos como, por exemplo, o sonho de Baty, nos anos 40: a comunhão das artes. Segundo J. Jomaron, este idealizava um *teatro total*, no qual as encenações fossem concebidas como «sinfonias vivas». O drama reuniria então a dança, a literatura, a pintura e a música. As suas teorias viravam-se, porém, contra a sua prática ao ser acusado de só ver no texto uma ocasião de *performances* cenográficas.

Neste sentido, o *Théâtre saisonnier* é um espelho do espírito teatral multifacetado da época relativamente às especificidades e confluências coexistentes, que convergem para uma univocidade própria ao destacar valores ligados a diferentes manifestações da subjectividade individual e colectiva. A linguagem verbal e a linguagem dos sentidos adquirem novos horizontes de expressão cénica e o teatro destaca-se pela complexidade das peças, pela diversidade de temas e de recursos materiais. Poderíamos falar de resíduos da concepção de um «teatro total» na medida em que se faz um uso conciliatório de várias artes, guiadas pelas componentes literária e cénica, destinando à linguagem e ao gesto poéticos a tarefa de recriar, plasticamente, o sonho, vertente acentuada nos textos escritos para *ballet*.

Encontramos, assim, manifestações do mistério no teatro de Char, no qual as cenas se formam e se desfazem como lembranças vagas, de uma dimensão temporal imprecisa que não pode ser facilmente apreendida pelo leitor/espectador, suscitando, por isso, um clima de irrealidade, o que faz surgir a acção do inesperado, do surpreendente, que se manifesta

¹¹² De relembrar que é a partir de *Feuillets d'Hypnos* que imperam as considerações de ordem ética, o sobressalto da desumanização, a revolta e algum pessimismo passageiro, a par do referido hermetismo. O sentimento de estranheza, experimentado pelo leitor/espectador perante o universo textual teatral, depende da configuração actualizada cuja dificuldade se vai revelando à medida da leitura. O campo metafórico complexo que nele encontramos assemelha-se ao da sua poesia e provoca, de certo modo, a angústia por não conseguir garantir a sua participação nesse processo ficcional. Nesse sentido, o pendor aforístico pode ter um efeito apaziguador pela sua chamada à racionalidade.

no silêncio mais absoluto, no «non-dit», apresentando também alguns reflexos da entrada da psicanálise nas artes com uma referência explícita à dança como tradutora do inconsciente¹¹³ e criadora de plenitudes que intentam alcançar a intemporalidade.

Toda a escrita literária e a arte, em geral, e a de René Char não constitui exceção, são poderosas vozes da memória sempre que os fundamentos de um determinado tema, forma, espaço, tempo, personagens e acção ganham consistência na sua universalidade. Ao actualizar as ocorrências, ultrapassa o circunstancial pela visibilidade conferida aos valores, quer sejam provenientes dos frutos do bem, quer manipulados pelas forças do mal. É assim que, de algum modo, a arte extrai a beleza, como, por exemplo, fez Baudelaire, ao realçar o presente do passado e o perene do efémero, numa busca poética de imortalidade, reflectida, racionalmente, pela inteligência, exprimida catarticamente, pela emoção e aplicada, experimentalmente, pela acção, factores reunidos pela dualidade da arte teatral, no caso, a leitura e a encenação.

Louis Jouvet, que pertencia ao conhecido *quadrivium* teatral, juntamente com Gaston Baty, Charles Dullin e Georges Pitoëff, defendia que o segredo de um verdadeiro artista será «comprendre, sentir, éprouver»¹¹⁴, ou seja, equacionar uma diversidade de atitudes, que vão desde a racionalidade à experimentação, passando por emoções e sentimentos. Ele próprio era um exemplo da multiplicidade artística, pois desempenhava diversas funções, entre as quais, as de actor, construtor de modelos, croquis e maquetes, director técnico, programador de conferências e de espectáculos de vários géneros, e criava, por isso, em conformidade com o texto, os seus próprios cenários.

Por sua vez, Baty faz tentativas multiformes, algumas das quais suscitaram polémicas durante toda a sua carreira. Escreve *Dulcinée*, que aborda um assunto épico e se desenrola sob a forma de quadros numa série de aventuras trágico-cómicas, adapta algumas obras, entre outras, *L'Opéra de quat'sous* de Brecht e também alguns romances como, por exemplo, *Crime et Châtiment* de Dostoïevski e *Madame Bovary* de Flaubert. Segundo ele, a encenação permitia revelar o que as palavras não tinham explicitado, o

¹¹³ Cf. Prólogo de *La Conjuración*, texto para *ballet*, escrito em 1946, no qual surge a interrogação que se segue: «(...) Comment la danse ne prévaudrait-elle pas alors comme remède, ou simplement comme diseuse de l'inconscient et de la tragédie?», in *Oeuvres Complètes* de René Char, ed. cit., p.1087.

¹¹⁴ Palavras de Jouvet citadas por Jomaron, op. supra cit., p.239.

que «s’était perdu dans le chemin du rêve au manuscrit»¹¹⁵. As encenações de Reinhardt representam para Baty a ocasião de introduzir em França um novo estilo cénico, próximo do expressionismo em 1940, minimizando a tragédia política em proveito do drama pessoal de Lorenzo, assimilado a um Hamlet francês. No conjunto, tais empreendimentos, representaram uma tentativa nova que anuncia as montagens épicas do pós-guerra.

A interpretação dos clássicos e as adaptações, bem sucedidas, de romances apareciam como inovadoras para a época e anunciavam a mudança de direcção da cena contemporânea após a guerra. Teoricamente, essa interpretação revela uma reflexão aprofundada sobre a natureza espectacular do teatro, animada pelo seu desejo de unir no então designado «théâtre-communion» elementos fictícios, idealizados contrariamente à realidade social da época, na qual existiam pequenos teatros que despendiam esforços para uma descentralização, apesar do público pouco escasso.

Com Giraudoux a interpretação dos actores ganha um papel de relevo, sendo esse factor determinante para um texto enquanto artefacto teatral, e não o ponto de vista de um texto particular levado à cena. Esta reviravolta justifica-se, na época, por se considerar que o público não procura compreender, mas sim *sentir* a magia do estilo interpretativo e a beleza da linguagem, pois pretende encontrar um teatro que exalte mais a audição que a visão. Devido à consciencialização de que o teatro existe para o espectador, este é responsabilizado pela interpretação e levado a intervir, o que constitui um passo novo nas perspectivas entre cena e público. Descortinam-se nestas posições influentes objectivos de escrita centrados sobre este último, ao invés de uma restrição a princípios teatrais ou literários, seguidores estritos do texto.

Porém, a realidade nem sempre facilita a concretização dos vários projectos em curso, pois os teatros possuem serviços especializados na propaganda (*Propagandastaffel*), ainda que, teoricamente, estejam dependentes da autoridade do governo de Vichy. A censura actua em nome dos bons costumes e da revolução nacional, levada a cabo por Pétain e seu governo que tem, como consequência, a interdição de algumas peças e a alteração de alguns dos espectáculos. A concepção do espectáculo de massa começa, então, a ser usada como modelo frequente, e aparenta-se com a ideologia que enaltece as

¹¹⁵ Afirmção de Baty citada na op. cit. de Jomaron, p.263.

virtudes da raça ariana¹¹⁶. Como observa O.G.Brockett relativamente à época em questão, apresentando como referente temporal o ano de 1939, «diverse personalità di rilievo furono costrette a lasciare la Francia e il teatro fu soggetto ad una stretta sorveglianza. L'attività teatrale si limitò per lo più alla messa in scena si opera politicamente inoffensive e ad intrattenimenti, e solo qualche produzione raggiunse un alto livello qualitativo»¹¹⁷.

Alguns autores, como Copeau, mostraram-se distanciados dessa posição, pois viam o espírito dos espectáculos pretendidos mais aproximados da parada, do desfile e da festa, do que propriamente do teatro, facto que o leva a afirmar que o «théâtre pour les masses n'est pas forcément un théâtre de masses»¹¹⁸. Para ultrapassar esta situação, Copeau interroga-se sobre o futuro do teatro numa brochura de 1941, intitulada «Le Théâtre populaire», na qual preconiza um teatro nacional, que una, regenere e revele um espírito novo.

Será a partir dos anos 50, segundo Bradby¹¹⁹, que o teatro francês sofre transformações radicais quanto ao estilo de representações, de direcção de actores, de escrita e de espaço cénico. Consequentemente, estabelece-se uma relação estreita entre a forma dramática e a ideologia. Estudos sociológicos mostram que o sentido do drama não é gerado apenas pelo texto, mas também pela prática teatral, numa interacção entre representação, direcção e escrita, acompanhada por uma actividade de crítica. Em vez de «an emphasis on unity, they found a drama of contrasts and rapid changes; instead of a small cast of aristocrats, they discovered a cross-section of people drawn from all classes of society»¹²⁰. É assim alargada a concepção do texto de teatro, demonstrando que o sentido do termo «drama» abrange o próprio espaço físico da representação.

¹¹⁶ A Revolução Nacional pretendia, assim, encorajar a nova geração a encarregar-se da cena para substituir todos aqueles que considerava terem sido corrompidos pela decadência da terceira República. Segundo a referida comissão alemã, «réfugiés politiques ou écrivains juifs qui trahissent l'hospitalité que la France leur avait accordée, ont, sans scrupules, poussé à une guerre dont ils espéraient tirer profit pour leurs buts égoïstes». Publicam, então, uma lista, a «lista Otto», que enumera as várias obras proibidas, com excepção de Péguy e Claudel devido à solidez do seu cristianismo, de acordo com J. Jomaron, op. cit., p.388.

¹¹⁷ Cf. BROCKETT, Oscar G., *Storia del teatro. Dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni novanta*, 5ªed. riveduta e ampliata, nuova edizione aggiornata a cura di Claudio Vicentini, Saggi Marsilio Editori, Venezia, 1996, p.551.

¹¹⁸ Citação extraída da op. cit. de Jomaron, p.391.

¹¹⁹ BRADBY, David, *Modern French Drama 1940-1990*. University Press, Cambridge, 1991.

¹²⁰ Cf. Bibl., 1991, p.101.

De lembrar que, durante muito tempo, o teatro francês foi apenas considerado como um quinhão da literatura. Em 1950, regressa-se, pois, ao texto, apreciando-o na sua componente especificamente dramática, procura-se nele uma matriz de representação e pretende-se a intervenção do espectador, peça fundamental da mecânica teatral. Uma nova tensão surge entre um texto que se reinventa e uma encenação exigente, que requer a metamorfose do escrito em objecto cénico¹²¹.

Encontra-se o geral extraído do particular, da experiência de personagens que o utilizam, da própria situação dramática e situações de linguagem, no cruzamento entre um teatro de texto iniciado a partir de 1950 e um texto de teatro que encontra o seu esplendor na década correspondente a essa data. Por se tratar de um teatro afastado, intencionalmente, do sentir colectivo, em relação ao qual manifesta descrédito substancial, encontra no monólogo a representação da própria individualidade. Mesmo que vários actores se agrupem em cena, cada um representa um papel, no qual predomina a subjectividade isolada da personagem, ao invés da comunicação intersubjectiva. Curiosamente, vemos esta realidade reflectida nos textos para *ballet* de René Char, a contrastar com os textos de teatro incidentes sobre várias configurações do colectivo, sob a forma de comunidade, família ou grupo profissional.

Neste panorama vivaz, em que coexistem múltiplas interacções, de diferentes domínios artísticos, refiram-se, a título de exemplo, os *décors* cubistas que, associados à música concreta, renovam profundamente a estética da dança, a versatilidade dos autores, entre os quais Jean Cocteau ocupa um lugar singular que vai além do período entre as duas guerras e se estende até 1963. Motivado, inicialmente, pelos ballets russos, a efeméride *Parade, ballet* de 1917, efeméride que assinala a eclosão de vanguardas, reúne-se com um pintor famoso, Picasso, e com um compositor de mérito, Satie.

Não é, pois, difícil encontrar eco nas opções estéticas de René Char, entre as quais se encontram a articulação entre o teatro e as artes plásticas. Refira-se, a título exemplificativo, a pintura do pano de cena de Georges Braque para o *ballet La Conjuración*, a adaptação para *ballet* do texto *Le Soleil des eaux*, sob a interpretação musical de Pierre Boulez e os numerosos estudos (tinta da China, guaches e lápis)

¹²¹ De referir que o teatro de Char, escrito entre 1946 e 1952, se situa neste contexto de transição.

realizados pelo pintor Nicolas de Staël para um projecto de representação do texto *L'Abominable des neiges*¹²².

O *Théâtre saisonnier* insere-se, pois, numa época de multiplicidades, em termos de recursos e de perspectivas, eivada de vultos artísticos também multifacetados e espelha-se na variedade de processos, recursos e variações a nível do texto e da cena, o que exige dicções subtis e meios cénicos complexos, que incluem interações entre várias áreas artísticas, numa partilha de criações, ao jeito dos tempos que corriam. Em nosso entender, este cariz interactivo e multifacetado permite, por um lado, variadas interpretações da sua obra e, por outro, dificulta a leitura e uma hipotética encenação, apesar de ser, igualmente, motivo de enriquecimento pela recriação ficcional nas suas várias formas, com o benefício de aprofundar o conhecimento pela palavra que contempla a acção.

Saliente-se o facto da díade *palavra-acção*, neste caso, significar que o acto teatral se realiza através do verbo. A escrita é assumida como tentativa de dominar o desconhecido e um processo de conciliação de contrários, no intuito de materializar o ideal no próprio devir do homem, através da obra e da respectiva intervenção na História e nas Artes do seu tempo, o que se reflecte na estética adoptada e na sua posição face ao cânone.

Do até aqui exposto, compreende-se que a obra teatral de Char nasce numa época conturbada, social, política e esteticamente. Como constatámos, o período entre as duas guerras, no qual se enquadra o seu teatro, é atravessado por vários vultos, influências e remodelações de diferentes ídoles, que animam e revolucionam o movimento teatral em França.

Em termos teatrais, entrosados nos aspectos histórico-políticos, destaca-se a crise latente do teatro da «Comédie Française», envolvida por dificuldades históricas que geram obstáculos de todo o tipo, época em que não é fácil singrar e impor-se como «grande autor». A Resistência actuara como força poderosa para a unidade e a democracia culturais, promovendo a descentralização do teatro, radicando-se na província, nos anos após a guerra. Pretendia-se unir o público, fazendo-o esquecer as diferenças sociais, suscitando nele o prazer da arte teatral, do qual Vilar é exemplo.

¹²² Cf *Notes*, pp.1265-1266, in CHAR, René, *Oeuvres Complètes*, Pléiade, Paris, 1983.

É nesta fase de reconstrução, entre 1945-1946, em que os planos económico e social têm a prioridade face às áreas da cultura e do ensino e os artistas, de vários ramos, colaboram entre si, que René Char escreve os seus textos de teatro.

A ocupação alemã e a revolução nacional provocam, igualmente, forte impacto na vida e em toda a sua obra. Julgamos, no entanto, que esta ultrapassa a mera referência ao estatuto sócio-político para tocar o universo humano e os seus valores éticos e morais e consegue suscitar, isso sim, o interesse não só pela arte do teatro, mas também pelo texto de teatro enquanto arte, interligando as respectivas vertentes estéticas.

Logo, face aos tempos conturbados política, social e teatralmente na época da criação do *Théâtre saisonnier*, o seu autor encontrará na defesa ética de valores esquecidos, uma fórmula de atenuação e um traço regenerador. Através das situações dramáticas e das situações de linguagem exprimem-se, assim, diversas facetas de subjectividade, que empresta força à palavra, ligando a dimensão teatral à dimensão humana. As intrigas propostas são moldadas por princípios éticos fundamentais, ao serviço da verdade, do belo e do bem, guiados pelo instinto de preservação e pela necessidade estética.

Em nosso entender, esta atitude estética nada tem de desespero ou de descrença, tende antes para a harmonização dos opostos, procura a metáfora que revele o idealismo da optimização do Ser, cuja necessidade da reflexão apelativa encontra na situação dramática um espaço adequado para intercalar o artifício lógico e ético com os próprios meios plásticos de espectáculo, de modo a contemplar quer a vertente intelectual, quer a vertente física.

Uma vez que o ser humano se encontra no centro das preocupações estéticas de René Char, sob variadas formas, que arte melhor do que as artes do espectáculo para a palavra se transformar em acção? A finalidade de transformar o mundo na sua essência pela relação íntima entre a verdade, a vida e a arte, assumida como um clarão luminoso que traz a fertilização e o conhecimento através da soberania humana, encontra eco nas múltiplas possibilidades que a escrita teatral comporta.

A sua obra teatral oferece, assim, um microcosmo enriquecido pelo humanismo próximo da vida, dotada, intrinsecamente do valor simbólico, alargado à dimensão histórica, à justiça, à liberdade e ao amor. Nele desfilam personagens representativas de ideias, valores, sujeições e ideais que partem da natureza, da sociedade e da própria

condição humana, ligada aos dramas da consciência, aos tormentos subjectivos, às influências de todo o tipo. Agindo sobre a contingência, transportam as necessárias implicações para a acção dramática, oscilam entre o quotidiano, o familiar, o social, desdobram-se em planos ideológicos ou éticos, ainda que denotem uma preocupação com a preservação do meio natural.

O *Théâtre saisonnier* vive de diálogos, reflexões e iniciativas, de pausas e silêncios, de discursos persuasivos e poéticos e de momentos ligados à natureza e ao fascínio pelo mistério. Nele encontramos as influências do espírito de experimentação, multiforme e desejoso por propagar valores universais, veiculados por personagens representativas de ideias, valores e sujeições da sociedade e da condição humana, ligadas aos dramas da consciência, aos tormentos subjectivos e às influências de todo o tipo. No cenário da época, afirma-se como uma obra herdeira de mudanças estéticas específicas do teatro francês e de influências estrangeiras, de vanguardas e de miscigenações a nível da representação, direcção de actores, concepção do espaço cénico e implicação do público.

Encontra-se, assim, sob o signo de influências decorrentes de todo um processo de «desrealização» teatral, consequência dos conflitos e dos desenganos dos tempos após a guerra, a saber, a desautorização das ideologias, a guerra-fria, os problemas da descolonização, as ameaças criadas pelo avanço científico e tecnológico, a mecanização da vida sob a estandardização e o consumismo, ou seja, de factores que desencadearam todas as manifestações inovadoras e desenvolveram uma multiplicidade de recursos a nível de várias áreas e campos artísticos¹²³.

Recorde-se que a primeira revolução dramática contemporânea de René Char foi feita pelos encenadores que abriram caminho a uma nova concepção de encenação – primazia do *décor*, de modo a acabar com a predominância da expressão verbal sobre a expressão teatral –, a par de perspectivas que nutrem um grande respeito pela figura do autor e que, por esse motivo, não se intrometem nos empreendimentos cénicos sugeridos pelos textos e os seguem, quase na íntegra¹²⁴. A escassez de signos materiais de alguns textos do

¹²³ Cf. MONTEIRO, Ofélia Paiva; OLIVEIRA, Cristina Cordeiro, *Literatura Francesa Moderna e Contemporânea*, Universidade Aberta, Lisboa, 1991. O termo «desrealização» é da primeira autora e encontra-se na p.325; a citação pode ler-se na p.324 da mesma obra.

¹²⁴ De referir que, cerca de 1922, Jean-Jacques Bernard e Martine tinham inaugurado o que se chamou «teatro do silêncio», que tentava pôr em causa a onnipotência do diálogo uma vez que o teatro «est l'art de l'inexprimé (...). Il y a sous les dialogues entendus un dialogue sous-jacent qu'il s'agit de rendre sensible»,

teatro de René Char anunciam vestígios inspirados nos conceitos de inovação e depuração da cena, assim como denotam influências da recuperação de tradições, oriunda da ligação à sociedade rural e agrícola, legado de um empreendimento descentralizador.

Retomando os aspectos essenciais referidos para o enquadramento contextual da obra teatral de René Char, podemos afirmar que nela se encontra presente a afirmação do ser humano relativamente à integração no *habitat* sociológico e à origem das raízes ancestrais, num ultrapassar de adversidades históricas, o que redundará num limiar estético situado entre o emergir da inovação simbolista e surrealista, mesclados pelo seguimento de alguns passos naturalistas e clássicos, que intentam a perenidade.

Desse modo, procura o autor realizar uma síntese a partir da dicotomia real / ideal, através do reconhecimento do legado estético-teatral e da contemplação da evidência do destino traçado através da acção executada pelo homem prático e interveniente na realidade do mundo porque aspira à resolução do enigma da sua existência. Activa-se, assim, desencadeando por intermédio da acção, movimentos de avanço no conhecimento da alma humana, a partir da defesa de um teatro concebido como uma arte de mistérios e de exaltações que supera, em nossa opinião, as meras pegadas ou vestígios da época.

Partindo de um «teatro de encomenda», assente numa circunstância restrita, que o seu olhar alarga a amplos horizontes, o autor aproveita para exprimir uma mundividência pessoal e um desejo de liberdade, encontrando na subjectividade múltipla o espelho que reflecte a possibilidade intrínseca de alargar o conhecimento e a compreensão do ser, dos valores humanos e dos recursos estéticos. Concebe, assim, um projecto multifacetado, que se alimenta do real e do símbolo, aplicados a um mundo rural e mediterrâneo, está, assim, orientado para um *teatro natural* que se quer representado ao ar livre, em contacto directo com os espaços naturais, os sons, as luzes da Natureza.

A raiz mítica e metafórica habita os interstícios do texto e fá-lo recuar ao conceito primitivo de teatro enquanto confronto com forças superiores e desconhecidas, que colocam o ser humano perante o eterno e o efémero, e lhe exigem o reconhecimento da pequenez e a grandeza da renovação. Pretenderá, desse modo, defender a liberdade existencial, vivida e integrada, individual e colectivamente, nos ambientes íntimos,

segundo Jomaron, op. supra cit., p.290. Quanto às apreciações tecidas pelos críticos sobre os espectáculos do *Théâtre saisonnier*, conferir anexos deste trabalho.

familiares, sociais e comunitários, planeados para personagens simbólicas tocadas pela realidade dos dias, animadas através da acção, que encontram num teatro da mediação, a via da sua expressividade.

A sua obra teatral reflecte, assim, as transformações do período estético entre as duas guerras, relativamente às novas experimentações, alimentadas por um conteúdo ético que revela o plano participativo e interveniente que existe na natureza humana, aliado à consciência de uma subjectividade emergente, expressa em termos ficcionais. As *figuras de subjectividade* – elos de ligação externos (contexto/obra; facto/ficção) e internos (arquitectura dialogal, didascálica e paratextos) - não só asseguram essa essência, mas também afirmam uma complementaridade ao articularem o texto e a sua encenação.

Uma das principais inovações do *Théâtre saisonnier* consiste no apelo indirecto através da palavra proferida pelas personagens, por intermédio do *sujeito teatral*, como veremos, e, para isso, multiplica os recursos da subjectividade, num afastamento do naturalismo, ainda que, por vezes, próximo da evocação do real. Ainda que este último contemple a evidência do destino traçado pelo homem prático e interveniente no quotidiano, enraizado nas suas origens telúricas - finalidade do autor -, a obra apresenta influências dos modelos contemporâneos pelo seu enquadramento, genologicamente multifacetado e estruturalmente ligado a componentes míticas e simbólicas. O domínio do pendor aforístico, como forma de expressão em palco, permite, em nosso entender, estabelecer o contacto directo e experimental com o público, atingir os devidos efeitos – éticos e teatrais -, a partir da relação estabelecida entre a acção, o verbo e a verdade veiculada.

Apesar de não ser revestida de brilhos e de glórias, a passagem de René Char pelo teatro é digna de ser assinalada, entre outros aspectos, pelo recurso a uma diversidade plástica e pelo cruzar de elementos inovadores com elementos inspirados da tradição, que interligam a vertente teatral na sua dupla vertente literária e cénica. É, assaz, compreensível que, perante a panóplia fulgurante de autores em cena, onde vigoram as encenações de autores prestigiados, o brilhantismo de Claudel e de outros dramaturgos estrangeiros de sucesso, *Trois coups sous les arbres*. *Théâtre saisonnier* não tenha tido a força inovadora suficiente para se impor na cena teatral da sua época. Contudo, a riqueza poética dos textos, assim como a originalidade dos recursos, singulariza-a.

A sua parca implementação nos meios teatrais deve-se também, em nosso entender, às dificuldades encontradas, por parte de encenadores, face múltiplos desafios da obra e pelo quadro teatral de multiplicidades e de perspectivas cénicas que oferece diversas possibilidades de representação, factores que acabaram por reverter, pela sua complexidade, contra a divulgação. Em termos de reconhecimento dramaturgicó, a autoridade influente da sua poesia contribui também para empobrecer a *substância* teatral de *Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier*. No entanto, as encenações realizadas tiveram a preocupação de seguir o traçado do autor.

Efectivamente, René Char não se assumiu como dramaturgo no sentido teorizador, não fundou escolas nem sistematizou preceitos e as representações realizadas a partir da sua obra teatral também não alcançaram um sucesso estrondoso¹²⁵. Manteve, no entanto, o teor da inovação, o carácter da audácia, aceitou os desafios estético-teatrais próprios da sua época, que expressou através de uma subjectividade emergente. Esta manifesta-se como uma **arte da mediação**, por intermédio do *sujeito teatral*, de uma **arte da evocação** pelas presenças, directas e indirectas da História, da Cultura, da Civilização e da Ética, num processo de intersecção e de depuração de influências, fruto de uma sabedoria antiga.

Interposta entre a sala e o palco, a obra em foco deixa, contudo, um papel criativo ao seu público, uma vez que o processo teatral consequente, nomeadamente o discurso gnómico e outros recursos cénicos, é ambivalente, pois pode conduzir ao respeito e seguimento fiéis ou à contestação e autonomia criativas, orientados a partir das mediações do *sujeito teatral*, cuja teorização passamos a apresentar.

¹²⁵ Cf. «Anexos» deste trabalho.

PARTE II

A DINÂMICA DO *SUJEITO TEATRAL*: PERSPECTIVAS TEORICIZANTES

CAPÍTULO 1

PREFIGURAÇÕES DO *SUJEITO*: SIGNIFICAÇÕES MÚLTIPLAS

1.1. Discurso e ficção : algumas configurações linguísticas

Uma reflexão sobre a subjectividade, que tem como objecto de estudo o texto de teatro, requer uma perspectiva abrangente e apela à integração de várias áreas para a sua operacionalização, uma vez que o seu entendimento não abrange, exclusivamente, o âmbito literário e os estudos teatrais devido ao diálogo necessário que mantém com uma vasta paleta de saberes.

Assim, a segunda parte desta dissertação rege-se pela apresentação de alguns postulados teóricos de áreas fundamentais como a Linguística, a Filosofia, a Psicanálise, a Literatura, e a problemática genológica, para a compreensão dos vários sentidos e configurações do sujeito, tendo em vista o estudo da dinâmica específica do *sujeito teatral*.

Começamos pela explanação de algumas perspectivas sobre a subjectividade relacionada com a linguagem, provenientes de E. Benveniste, C. Kerbrat-Orecchioni, D. Maingueneau e F. Irene Fonseca, que facultam e completam, entre si, coordenadas estruturadoras do discurso e de processos verbais, explícitos e implícitos, úteis para o entendimento da funcionalidade das vozes da ficção.

Segundo Benveniste, a subjectividade é uma faculdade humana proporcionada pela linguagem e esta é definida «non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (...), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience (...). Neste sentido, a subjectividade «n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est «ego» qui dit «ego». Nous trouvons là le fondement de la «subjectivité», qui se détermine par le statut linguistique de la «personne»¹²⁶. A pessoa gramatical «eu» está estreitamente associada à noção de «sujeito», ocupa uma posição exclusiva no discurso

¹²⁶ BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Vol.1, col. «Tel», Gallimard, Paris, 1997, p.260, itálico do autor, sublinhados nossos.

individual, é condição *sine qua non* para o exercício da linguagem e fundamento imprescindível da subjectividade. Um «eu» existe na polaridade com um «tu», são noções complementares cuja existência pressupõe o outro, por presença ou por ausência. Na réplica teatral existem personagens ausentes por exclusão da situação de diálogo, apenas como referência indirecta no discurso de quem as evoca, como no seguinte exemplo, que se reporta a uma situação em que a personagem comenta a atitude de outra - Francis - que acaba de sair:

CATILINAIRE

Il sait partir quand il faut. C'est à ces hommes-là qu'on
a envie de dire de rester¹²⁷.

A subjectividade da linguagem é um produto da interacção entre enunciado, enunciação e discurso, operadores da verbalização de factos reais e ficcionais, enquadrados num determinado contexto, e assenta em actos individuais. Benveniste define a enunciação «par rapport à la langue, comme un procès d'appropriation. Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques, d'une part, et au moyen des procédés accessoires, de l'autre. (...) Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire»¹²⁸. Apresenta-a como «mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation»¹²⁹, no qual considera três factores fulcrais, «l'acte même, les situations où il se réalise, les instruments de son accomplissement»¹³⁰.

Tal postulado é transportável para o texto de teatro onde se encontram co-referências discursivas, constituintes da sua subjectividade. Esta realiza-se nas situações representadas, nos níveis «explícito» e «implícito», através de «índices específicos» caracterizadores e diferenciadores de outros textos, de «processos acessórios» e de «instrumentos» que a completam e enriquecem. O autor/sujeito da enunciação parte, assim, das possibilidades oferecidas pela língua e das diferentes perspectivas

¹²⁷ CHAR, René, *O.C., Le soleil des eaux*, p.982.

¹²⁸ BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Vol.2, col. «Tel», Gallimard, Paris, 1980, p.82, itálico do autor, sublinhado nosso.

¹²⁹ Idem, p.80.

¹³⁰ Idem, p.81, sublinhados nossos.

proporcionadas pela enunciação em curso e expressa a sua posição no enunciado, independentemente de a sua natureza ser fictícia ou real. Sempre que estejam reunidas as condições linguísticas, e associados os factores referidos, produz-se um discurso que identifica uma apreensão individualizada da linguagem e do mundo. Neste sentido, a obra pode ser entendida como apropriação do discurso e, como tal, construtora de identidades ficcionais reflectoras de mundividências.

De certo modo, o *sujeito teatral* está para a teatralização¹³¹ assim como o *acto de discurso* está para a *língua*: existe um compromisso entre o conjunto de regras gerais e a expressão de estados, conceitos, situações e perspectivas particulares, uma vez que «dans l'énonciation, la langue se trouve employée à l'expression d'un certain rapport au monde. La condition même de cette mobilisation et de cette appropriation de la langue, est, chez le locuteur, le besoin de référer par le discours, et, chez l'autre, la possibilité de co-référer identiquement, dans le consensus pragmatique qui fait de chaque locuteur un co-locuteur»¹³². O conceito de enunciação é, assim, não só enquadrado num processo individual de apropriação da língua, mas também na reciprocidade que caracteriza a comunicação verbal. Consequentemente, esta permite o intercâmbio entre os papéis de locutor e de co-locutor.

De acordo com Catherine Kerbrat-Orecchioni¹³³, entender a co-referencialidade faz parte do diálogo enquanto processo interactivo e, como tal, exige uma espécie de código de competências do foro da lógica, da conversação e da comunicação, tais como informatividade, exaustividade, cooperação, sinceridade, contestação, entre outras. A actividade dialógica pressupõe um campo de trocas verbais, que pode ter a forma de pergunta-resposta ou abranger a totalidade da conversa, e para-verbais, no qual se insere a organização proxémica do espaço comunicacional. Nesta perspectiva, e correlativamente à situação do co-locutor, compreender um enunciado é identificar o seu alvo pragmático, descodificar a mensagem explicitada e, além do seu conteúdo informativo, alcançar o implícito, ou seja, desvendar o seu valor actuante.

¹³¹ A relação entre estes dois aspectos será desenvolvida na Parte III desta dissertação.

¹³² Ibidem, sublinhados nossos.

¹³³ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, in *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980, pp. 222-223.

Neste âmbito, devem evidenciar-se dois factores importantes na situação de comunicação – o tempo e o espaço –, uma vez que os enunciados assumem algumas diferenças ou particularidades, mediante um tempo circunscrito, o «agora», e um espaço localizado, um «aqui». Podemos, assim, falar de um espaço temporalizado, ou seja, de um espaço circunscrito e enquadrado num determinado tempo que o prefigura, ao qual se reportam, de forma mais ou menos explícita, todos os enunciados, inclusive os enunciados teatrais, pois exteriorizam um *hic et nunc*, o que faz conceber o presente na sua actualização global e considerar o discurso como meio para a sua realização. Consequentemente, o texto de ficção oferece-nos um universo verosímil, uma multiplicidade de actos e agentes ficcionais propostos, datados e circunstanciados, aceites, mais ou menos criticamente, pelo leitor / espectador que, por sua vez, os transfigura, através da sua apropriação do mundo, aquando da actividade interpretativa.

Uma vez ancorado em determinado momento da enunciação, esse tempo, actualizado sob a forma de monólogo, diálogo, narração ou descrição, possui determinada formulação discursiva e o seu resultado na obra literária e teatral, será um determinado estilo, marca decorrente de uma subjectividade própria, que pode ser definido como efectivação de um ideal estético, marcado e filtrado pela idiosincrasia do autor, eivada de influências de vários tipos. No caso de René Char, o estilo expande-se além do código discursivo, assente na palavra, por estabelecer uma relação com outras áreas, entre as quais se encontram a cinética, a proxémica, a marcação dos ritmos diegético e frásico e os vários modos de intervenção verbal e pragmática das personagens¹³⁴.

Catherine Kerbrat-Orecchioni alerta para a omnipresença da subjectividade na linguagem e para a armadilha contida no próprio termo, pela oposição objectivo *versus* subjectivo que, efectivamente, não existe, pois ambos estão correlacionados em diferentes graus, o que a leva a distinguir dois pólos subjectivos, provenientes da «subjectividade deíctica», a nível da adequação linguística, uma vez que a aplicação referencial dos deícticos depende da situação de enunciação e da «subjectividade afectiva ou avaliadora». A autora apresenta também dois modos de enunciação da subjectividade, explícita e implícita, definindo o *explícito* pela expressão de fórmulas ditas subjectivas e

¹³⁴ Os factores referidos remetem para a pragmática da linguagem, dado que esta contempla o aspecto performativo, evidenciado também no texto de teatro, e estudado por linguistas como Charles Morris, Ducrot, Austin, Searle, Peirce, Benveniste.

o *implicito* pelo recurso a fórmulas pretensamente subjectivas.

Relativamente ao **modo implícito**, este produz um efeito de objectividade - «*effet d'objectivité*»¹³⁵ - que aflora sempre à superfície do enunciado, uma vez que essa avaliação se apresenta desligada do sujeito que a enuncia, enquanto no **modo explícito** está manifestamente ligada ao «eu». Ambos remetem para um determinado locutor que, em nosso entender, no texto de teatro desempenha funções ligadas a uma mediação estruturalmente subjectiva, aspecto que desenvolveremos ao longo desta reflexão.

Podemos ilustrar a adequação deste postulado acerca da conjugação entre objectivo e subjectivo com extractos de *Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier*:

LE RÉCITANT

La demie de quatre heures sonne. Il pleut. Un inquiet vent de feuilles s'est levé. (Sereinement, il bâtit et améliore.) Cette nuit sera redoutable¹³⁶.

Trata-se, pois, de uma apresentação que reúne o plano «objectivo» com o plano subjectivo relativamente à situação dramática. O primeiro corresponde aos elementos sublinhados que fornecem informações temporais cronológicas e meteorológicas e criam, por isso, um efeito de objectividade. O segundo contempla as restantes e reporta-se à apreciação «subjectiva» dos mesmos, através do adjetivo «inquiet» que personifica o vento, reforçado pelo advérbio «sereinement» na didascália intermédia, e pelo prognóstico relativo ao desfecho da noite, o que revela a presença de um sujeito observador e avaliador da ocorrência.

Os marcadores de subjectividade podem revelar ou, pelo contrário, dissimular, o seu estatuto de unidades subjectivas, uma vez que um dos privilégios do sujeito de enunciação é poder «fazer de conta», ou seja, desligar-se da sua própria subjectividade. Pode, de igual modo, recorrer-se ao processo duplo de implicação no enunciado, pela afecção ou pelo distanciamento, o que poderíamos designar por «ambivalência subjectiva». Existem, assim, dois tipos de enunciação que podem coexistir na mesma frase: «*l'énonciation subjective objectivée*» e «*l'énonciation subjective*»¹³⁷. Na

¹³⁵ Cf. C.KERBRAT-ORECCHIONI, op.cit., p.151.

¹³⁶ CHAR, O.C., *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*, p.1083.

¹³⁷ Cf. C.KERBRAT-ORECCHIONI, op.cit, p.152.

primeira, o sujeito falante apaga-se face à situação, mantendo-se, ao mesmo tempo, distanciada dela, o que acontece, de forma recorrente, nos enunciados gnómicos ou de teor aforístico, como demonstra o exemplo seguinte:

LA JEUNE FILLE

Ceux qui n'ont pas besoin de leur amour auprès d'eux n'aiment pas¹³⁸.

O sujeito pode, pois, adoptar as vias indirectas de uma terceira pessoa, não determinada, para exprimir a sua subjectividade, referida, no caso, *in abstractum*, pela atitude e não pela concretização. Segundo Kerbrat-Orecchioni, tanto se pode chamar *subjectiva* à atitude que consiste em falar abertamente de si como àquela que consiste em falar de outra coisa, e ambas podem ser coexistentes. Já o enunciado abaixo transcrito depende de uma apreciação do locutor, que expressa, explicitamente, o seu ser subjectivo, apesar de hesitações que representam o tactear da verdade e assim acentuam o processo de formação gradual de uma subjectividade implícita, marcada pelo sublinhado, para uma objectividade que se pretende aforística, assinalada a negrito:

LE JEUNE HOMME

Cela dépend. C'est compliqué, une présence. **Dans un monde incompréhensible, la simplicité, je veux dire, l'amour, c'est une capacité d'absence**¹³⁹.

A categoria «locutor» é, assim, um actante fulcral do género teatral no plano linguístico e expressa-se pela presença explícita da personagem que possui um nome e uma personalidade ficcionais, segue certas coordenadas, coerentes, lógicas, estruturadoras, que a tornam reconhecível face às restantes.

A personagem pode fazer-se anunciar pela primeira pessoa gramatical «eu», através de uma intervenção directa, ou indirectamente, através de outras personagens e das expressões afectivas, interpretativas, modalizadoras, axiológicas, entre outras. No total, a caracterização que é feita extrai-se de um conjunto de escolhas estilísticas reflectidas na matéria verbal e de um substrato mais profundo do discurso. A análise deste deve definir

¹³⁸ CHAR, op. cit., *Claire*, p.883, negrito da nossa responsabilidade.

¹³⁹ Ibidem, sublinhado e negrito da nossa responsabilidade.

e estruturar um determinado aparelho formal de enunciação e distinguir o estatuto dos diferentes actantes e encontrar um elo unificador da subjectividade ficcional da obra.

Neste contexto, a troca verbal das situações é entendida como um campo vasto de interacções onde actuam várias estratégias psico-sociais, culturais, ideológicas, entre outras. As posições tomadas tocam sempre, de um modo ou outro, os níveis apontados e impõem uma dada conjuntura que determina o que vai ser dito, pois parte-se de um *parti-pris*, ou de um determinado pressuposto, confluyente na descrição, no entendimento do mundo, na expressão de ideias, intenções e sentimentos, entre outras possibilidades.

Na comunicação teatral, as personagens também são adaptadas e moldadas às circunstâncias que representam, actualizam no discurso processos retóricos de comunicação, que podem ir do conselho à ordem, da sugestão à imposição, da aprovação à punição, entre outras hipóteses. Todavia, o valor pragmático dos enunciados não deve ser confundido com a significação intrínseca, pois pode verificar-se o recurso a processos de formulação em que a reciprocidade se impõe, mas a ordem se camufla, como, por exemplo, quando se utilizam verbos como «interrogar», «interpelar», «questionar».

Uma vez que o enunciado revela as escolhas linguísticas do sujeito da enunciação é nele que se regista a coerência ou incoerência do seu conteúdo, a mensagem explícita ou a mensagem implícita, ambas reguladas pelos aspectos temáticos que orientam emissor e destinatário. Ressalve-se, neste circuito de enunciações, se teatralmente aplicado, que a posição do emissor no aparte, monólogo, solilóquio e tirada é ilusória, pois carece de intervenção recíproca, sendo, efectivamente, emissor indirecto, a menos que se gere uma comunicação directa com o público, dependente, contudo, da obtenção de resposta para que o circuito da comunicação se estabeleça.

Ao contrário, nos diálogos teatrais, constatamos que o enunciado proferido impulsiona e desencadeia uma determinada acção ou reacção, por parte da personagem interpelada, uma vez que «le langage n'a pas pour unique fonction de transmettre des contenus, il est aussi **action**. Tout énoncé, outre le contenu qu'il véhicule, accomplit un certain type d'**acte de langage** à l'égard de son allocutaire: actes de promettre, questionner, menacer, etc. À chaque énonciation l'allocutaire est obligé de reconnaître à quel type d'acte il a affaire et de se comporter à son endroit de la manière qui est appropriée. On dit que les énoncés sont affectés d'une certaine **force illocutoire**

(promesse, question...) qui peut être explicitée par la syntaxe (...), ou par l'intonation (...), ou encore par le contexte»¹⁴⁰. Sintaxe, entoação e contexto são três vectores de orientação do diálogo teatral que dão conta da dimensão dupla dos enunciados – conteúdo e acção -, propulsionam a cadeia de significações determinada pela globalidade da situação em si, e activam o processo de desenvolvimento da intriga.

Estes postulados têm relevância para o estudo da subjectividade teatral, na medida em que focam aspectos fundamentais respeitantes aos actos de linguagem, destacáveis nos enunciados do discurso do texto de teatro. Uma vez concatenados não só perfazem a coerência do texto, mas também se revestem de uma importância pragmática na mudança de réplicas entre personagens. Como tal, a entoação é relevante na adequação à sintaxe e ao contexto, pois dela depende, no enunciado teatral bem sucedido, a adesão do público ao que lhe é proposto, aspecto premente. Por exemplo, na vertente ética da obra *Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier*, o sentido das palavras pretende conduzir, implicitamente, o leitor ao conteúdo didáctico da mensagem, de modo a suscitar interrogações e a gerar influências. Assim, é absolutamente necessário que o meio utilizado seja conducente a esse fim específico.

A subjectividade é um aspecto relevante deste processo verbal e reflecte, entre outros processos, a íntima correlação entre o texto, proponente de mundos ficcionais plenos de mundivisões, e a cena, executante dessas projecções. No global, deixa entrever o potencial simbólico da obra, que encontra na linguagem a sua expressão e na representação a sua plenitude. Logo, compreender essa interacção manifestada a nível dos vários processos implica equacionar alguns aspectos fundamentais estudados pela linguística, além dos já referidos, que salientam a relação interactiva sempre presente na situação de comunicação como, por exemplo, a questão do pronome «on indéfini» que encontramos na obra teatral de Char.

Segundo D. Maingueneau, «Il s'agit d'un point de vue morphologique, d'une 3^e personne du masculin singulier, mais qui neutralise l'opposition en genre et en nombre. En effet, ce n'est pas un vrai pronom, comme *il*, qui renvoie à un antécédent avec lequel il s'accorde, mais un élément autonome qui désigne un sujet humain indéterminé. C'est le

¹⁴⁰ Cf MAINGUENEAU, Dominique, *L'Énonciation en linguistique française*, nouvelle édition, hachette, col. «Les fondamentaux», supérieur, Paris, 1999, p.15, negritos do autor, sublinhados nossos.

contexte qui permet de lui conférer une valeur, qui peut être très variable (...)»¹⁴¹.

O pronome «on», pela possibilidade de autonomia, pode, pois, estar ligado a enunciados enfáticos que acentuam a proximidade entre o enunciador e o destinatário e marcam a afectação do sujeito perante o alocutário integrado passivamente no enunciado, o que pode acontecer quando se é movido por um objectivo didáctico. O pronome em questão é um elemento suplente, um reforço gnómico, pois parte do geral - «on» - para o particular - «moi» - e, ao mesmo tempo, serve a compreensão do estatuto sócio-cultural da personagem, como ilustra o exemplo seguinte:

APOLLON, *brisé*

On ne devrait pas venir au monde quand on ne veut faire
de la peine à personne et qu'**on** est couillon comme **moi**¹⁴².

Estamos perante um enunciado misto que cruza o geral com o particular, no âmbito do «ser», e que apresenta uma estrutura, simultaneamente, objectiva e subjectiva. Inicialmente, a personagem em foco cria uma distância face ao enunciado que, nos dois segmentos frásicos sublinhados, exprimem o plano subjectivo de uma atitude condenável, acentuada pelo uso da negação. A objectividade pretendida é reiterada pelo sujeito indeterminado «on» até chegar, progressivamente, à expressão subjectiva contida no terceiro, e último, segmento frásico, expressa em «moi» («on»: «monde» -> «personne» -> «moi»). O resultado é um discurso misto: o sujeito generaliza e dá-se a si mesmo como exemplo ao assumir a posse ou pertença das propriedades referidas. Finalmente, só o contexto explicitará o implícito, ou seja, que a generalização serve o descontentamento e a auto-depreciação de Apollon por não se ver reconhecido pela comunidade dos pescadores.

Ao contrário do anterior, o exemplo que se segue não utiliza o pronome indefinido, mas comprova uma determinada visão, supostamente objectiva, centrada sobre a temática do «ter». Apresenta-se, assim, um cenário particular através de um enunciado descritivo, que recorre à enumeração e ao adjectivo para expressar um campo semântico da quantidade, no caso, a carência: « (...) *Pauvre quartier où logent les pêcheurs les moins*

¹⁴¹ Idem, pp.26, itálico do autor, sublinhados nossos.

¹⁴² Idem, Scène XXXVII, op.cit., p.1046, negrito e sublinhados da nossa responsabilidade.

favorisés, les ouvriers des filatures, d'anciens nomades devenus chiffonniers, des catins»¹⁴³. A voz didascálica sintetiza características de vários grupos que representam o microcosmo em questão, distancia-se face ao enunciado, pois trata-se de um «eu» que observa um colectivo ausente do discurso («non-personne»), o que acentua a não implicação e a não pertença ao mesmo.

Podemos concluir que as três categorias - «eu», «tu» e «ele» - estruturam o processo de transmissão de mundividências presente em qualquer obra, inclusive, a teatral, no qual o sujeito assume ou objectiviza o protagonismo gramatical, discursivo e ideológico, entre outros.

Além desta tripla combinação, lembre-se o par consagrado pela tradição gramatical, «nós/vós». Em torno da noção linguística de «pessoa», criada por E. Benveniste, Dominique Maingueneau defende que «l'opposition pertinente s'établit en effet entre «personne stricte» et «personne amplifiée», *je et tu* transcendant la collectivité qu'ils représentent. (...) Nous, c'est avant tout «moi avec toi» ou «moi avec lui»: il n'y a pas réellement multiplication des *je* mais extension, illimitation¹⁴⁴. Este aspecto pode ser exemplificado pelo exemplo seguinte, extraído do *Théâtre saisonnier*:

L'INGÉNIEUR

La force hydraulique est magnifique. Les pouvoirs de la nature sont à notre discrétion.

LE CONSERVATEUR

Cet effort **vous** fait honneur, ainsi qu'à **votre** industrie¹⁴⁵.

Nas réplicas acima transcritos, encontra-se uma afirmação *amplificada*, de carácter geral, que parte de uma constatação objectiva na primeira frase não sublinhada. Na continuação do discurso, o plano subjectivo estreita-se face a um colectivo - «notre»- onde se insere uma atitude particular, e, na réplica que lhe corresponde, reduz-se o ângulo da perspectiva da enunciação a uma pessoa *estrita*, face ao uso de «vous»/«votre»,

¹⁴³ *Le Soleil des Eaux*, op.cit., Scène IX, p.941, negrito da nossa responsabilidade.

¹⁴⁴ Cf. MAINGUENEAU, Dominique, op.cit., p.22.

¹⁴⁵ *Le Soleil des eaux, Spectacle pour une toile de pêcheurs*, Scène II, op.cit., p.916 negrito da nossa responsabilidade.

emitido pela personagem Le Conservateur. Assistimos, assim, a título de exemplo, à possibilidade de inversão de papéis na troca linguística, aos matizes entre subjectivo e objectivo, explícito e implícito, em suma, a complexidade dos jogos verbais e respectivas intenções que só o contexto ajudará a explicitar.

Segundo Fernanda Irene Fonseca, o contexto e a linguagem estabelecem e mantêm, uma relação reversível, pois «se a linguagem é dependente do contexto, também se pode dizer que o contexto é dependente da linguagem na medida em que é por ela criado. Trata-se, pois, de uma relação de interdependência»¹⁴⁶.

Defende a mesma autora que «a relação dinâmica que se estabelece entre o discurso e o contexto tem o seu fulcro nas operações de referenciação deíctica, isto é, as operações que pressupõem a existência de um *contexto referencial* e viabilizam a representação conceptual sob a forma de um *mundo*»¹⁴⁷. Esse dinamismo instável, passível de ser alterado pela sua própria capacidade construtiva, gera, pois, as relações intersubjectivas, inerentes à prática da comunicação, consequência de uma subjectividade intrínseca ao ser humano. Tal facto confere a possibilidade de transformar e actualizar dados linguísticos num determinado espaço e tempo, de forma a construir e a representar universos ou mundos.

Estamos de acordo com F. Irene Fonseca quando afirma que «as relações espaço-temporais que se criam *quando e porque* um falante diz «eu» constituem por si mesmas a *situação* de enunciação e são as coordenadas indispensáveis para a construção de qualquer *mundo* conceptual. Um *mundo*, no sentido de esquema configurativo do conhecimento da realidade, é essencialmente uma rede de relações de espaço e de tempo organizadas a partir de um sujeito. (...) Esta referência *reflexiva* (a *sui-referencialidade* da linguagem materializada na existência de signos deícticos) é uma operação básica no processo de construção do referente»¹⁴⁸.

Contudo, o mundo representado que o organizam e estratificam, ficcionalmente que o organizam e estratificam, ficcionalmente ultrapassa, amplamente, o domínio verbal e recorre a conotações verbais e materiais, através de elementos plásticos e recursos a

¹⁴⁶ Cf. FONSECA, Fernanda Irene, *Deixis, tempo e narração*, Fundação Eugénio António de Almeida, Porto, 1992, p.136.

¹⁴⁷ Idem, p.138, sublinhados da autora.

¹⁴⁸ Idem, p. 139, sublinhados da autora.

objectos que desempenham um papel metafórico ou simbólico, que o organizam e estratificam, ficcionalmente. Subjacente a estes aspectos, encontram-se as personagens em cena (na representação os actores), a ideologia subjacente (o espírito da obra), a estética adoptada (opções artísticas e estrutura dramática da obra), veiculadas pelas várias secções textuais, num circuito interactivo, em permanente actualização, o que acciona aspectos infra-linguísticos e supra-linguísticos. Estes dois últimos aspectos correspondem, por sua vez, a dois tipos de expressão, em que a primeira, infra-linguística, contém significações de carácter individual decorrente das vivências pessoais e da utilização individual da linguagem e a segunda, supra-linguística, corresponde a grandes unidades da língua, estratificadas e organizadas.

Nasce, assim, uma dinâmica específica que revela motivações, estados e intenções, de acordo com o grau de cultura e a vivência dos sujeitos da enunciação, cujos enunciados explicitam as suas escolhas e a respectiva expressão adoptada, mediante os índices de explicação da realidade, exigências da ficção e /ou intencionalidade.

As componentes cognitivas, lúdicas e estéticas também são passíveis de representar, em concomitância com a linguagem, mundos polissémicos e polifónicos mediante interacções comunicativas. A enunciação opera numa situação específica, o que torna possível não só o próprio enunciado, mas também permite uma maior ou menor singularidade, de acordo com a inteligibilidade individual dessa apropriação. A linguagem literária também não se restringe à representação do referente, mas colabora na sua construção, pois, «ao explorar em maior grau esse carácter *produtivo* da referência linguística, o texto literário não nega nem destrói a relação entre a linguagem e a realidade: pelo contrário, reforça e potencializa essa relação»¹⁴⁹.

Existe também a possibilidade de recorrer à arte de persuadir e a meios de expressão adequados, através de figuras que justifiquem a solenidade ou a banalidade das ocorrências, pela combinação de enunciados retóricos, de potencialidades metafóricas e subjectivas, que podem servir o objectivo de hierarquizar, ou embelezar, qualquer tipo de discurso, visando a sua eficácia. O sujeito da enunciação pode utilizar também a simbologia do inconsciente e integrar no seu enunciado sonhos, mitos, lendas,

¹⁴⁹ Idem, p.240, sublinhado da autora.

provérbios, folclore e jogos correntes de palavras, inerentes a representações colectivas e populares¹⁵⁰.

As figuras de retórica serão, nesta perspectiva, além de elementos organizadores do universo do sujeito, reveladoras das suas motivações inconscientes, ocultas, determinantes para a sua visão do mundo, para a aquisição de conhecimentos e sua exteriorização. De acordo com Barili, aquela antiga disciplina reencontra, actualmente, terreno favorável e circunstâncias privilegiadas para a sua expressão, facto que, em nosso entender, mantém a sua actualidade, uma vez que se vive uma era valorativa da comunicação, inseparável dos seus artifícios¹⁵¹. A própria etimologia, proveniente da raiz grega «re» que significa «dizer», «fazer uso do logos», remete para componentes físicas do discurso, tais como elementos fónicos da matéria verbal, modalidades da dicção, pronúncia, mímica facial e gestual, tão importantes e influenciadoras como o conteúdo veiculado.

Igualmente consciente da importância da retórica no Ocidente, e seu estudioso, Barthes¹⁵² apresenta uma perspectiva que consideramos actual e válida. Parte de uma classificação das práticas retóricas alargadas a seis domínios, influentes sobre várias actividades humanas, que vão da técnica à prática social e lúdica, passando pelo ensino, ciência e moral, que funcionam simultaneamente, em dois campos da linguagem, o argumentativo e o figurado. Esta dupla associação está presente também na linguagem teatral, na medida em que modela o comportamento de sujeitos de ficção, ou seja, as personagens idealizadas e os hipotéticos leitores/espectadores, *in abstractum*, pelo potencial simbólico criador de mundos verosímeis e de verdades tocantes e pelos seus argumentos artificiosos e engalanados, recheados de identificações e analogias, decorrentes dos efeitos persuasores da palavra que, num encadeamento contínuo de

¹⁵⁰ Cf Benveniste, op.cit., pp.86-87. O autor segue a definição de Freud sobre o inconsciente, afirma que o inconsciente «use d'une véritable «rhétorique» qui, comme le style, a ses «figures», et le vieux catalogue des tropes fournirait un inventaire approprié aux deux registres de l'expression. On y trouve de part et d'autre tous les procédés de substitution engendrés par le tabou: l'euphémisme, l'allusion, l'antiphrase, la prétérition, la litote. (...) Ce qu'il y a d'intentionnel dans la motivation gouverne obscurément la manière dont l'inventeur d'un style façonne la matière commune, et, à sa manière, s'y délivre. Car ce qu'on appelle inconscient est responsable de la manière dont l'individu construit sa personne, de ce qu'il y affirme et de ce qu'il rejette ou ignore, ceci motivant cela.»

¹⁵¹ Cf. BARILI, Renato, *Retórica*, s. ed., Editorial Presença, Lisboa, 1983.

¹⁵² BARTHES, Roland, «L'Ancienne Rhétorique» in *Aventura semiológica*, col. Signos, Edições 70, Lisboa, 1987.

verdade, ocultação ou omissão, se tenta afirmar e, quiçá, impor.

Relativamente à arte teatral, esta recorre, frequentemente, aos aspectos referidos e às três finalidades da retórica: «docere» - transmitir informações e estimular a reflexão -, «movere» - modificar os sentimentos, provocar catarses - e «delectare» - proporcionar o prazer dos sentidos, avivar a imaginação - sempre que existe uma dimensão ética encadeada com a expressão de valores e a procura da verdade, subjacente aos planos inguístico-formal e estilístico. Ao fazerem parte de um elo comunicacional, os leitores e os espectadores podem sofrer as influências específicas do contexto e dos conteúdos específicos veiculados pela obra.

Os espectadores são um alvo particularmente vulnerável não só pela proximidade espacio-temporal do espectáculo ser mais rica em termos de estímulos, mas também pelo efeito da interacção de várias subjectividades, subjacentes à própria condição do diálogo. Desta forma, o sujeito reitera, simultaneamente, o «eu» e o «tu» pelo contacto *in praesentia*, único e insubstituível, engendra mundos e tece uma teia de correlações e de intersubjectividades.

A possibilidade de inversão de papéis na troca linguística é uma realidade inevitável, uma vez que «le support de l'énonciation n'est pas tant l'énonciateur isolé que le couple JE-TU (...). En outre, la situation d'énonciation est partagée: le moment et le lieu de la parole sont ceux des deux protagonistes»¹⁵³. Esta partilha permite dois aspectos essenciais: a reciprocidade da posição de enunciador e a apropriação do sistema da língua face ao seu interlocutor que, por sua vez, usufruirá, no decorrer da comunicação, da actualização do contexto e da linguagem. O exemplo que se segue revela não só a interdependência entre um «eu» e um «tu», no caso, «vous», que marca não só a distância profissional, mas revela também a existência de uma co-enunciação:

L'INGENIEUR

N'ayez crainte, Monsieur, d'autant que ces pêcheurs, soi-disant
traditionalistes, sont de purs anarchistes.

(...)

¹⁵³ Cf. MAINGUENEAU, D, op.cit.pp.22-23 , sublinhados nossos.

Vous êtes un enfant. Avec les choses de l'extérieur, prenez, **croyez-moi**, l'habitude d'estimer et d'agir sans vous passionner. **Vous vous épargnez bien des désagréments**¹⁵⁴.

Neste exemplo, a superioridade madura da personagem Le Directeur face à outra, L'Ingénieur, é marcada pelo reforço do pronome «vous» *versus* «moi», que assinala uma reciprocidade na comunicação e uma divergência face ao conteúdo, a avaliação ideológica e a avaliação assente na experiência e expressa pelo conselho, que advém não só da posição hierárquica entre as duas personagens actuautes, mas de uma interpretação discordante.

A troca de situações reflecte, assim, a possibilidade de cada sujeito de enunciação ser interlocutor e dar a conhecer, através do seu discurso, a sua «weltanschauung», o que pensa de um ou de outro acontecimento, de revelar, mesmo nas entrelinhas ou nos subentendidos, a sua «pessoa subjectiva».

A redundância da última expressão - «**Vous vous épargnez bien des désagréments**» - reforça algumas coincidências entre as duas palavras, além do plano linguístico e gramatical referentes ao eu, tais como a consciência e o inconsciente, a interioridade, a ideologia e a própria identidade e evidencia a imbricação entre os conceitos de «pessoa» e de «subjectividade», imprescindíveis para que se organize e actualize cada situação de linguagem¹⁵⁵. Os verbos pessoais «supor», «presumir», «crer», «julgar», «pensar», «reflectir» implicam que o «eu» tome uma certa atitude face ao enunciado, sendo o «indicador de subjectividade»¹⁵⁶. Este identifica o contexto, em termos da subjectividade nele ocorrente que, por sua vez, é caracterizadora do sujeito que profere o enunciado.

No plano genológico, esta cadeia de identificações subjectivas apresenta um discurso regido pela primeira pessoa, aplica-se ao género lírico, possibilidade, por excelência, facultada pela linguagem para transmissão de mundividências e percepções sobre seres e coisas. Entendemos, no entanto, que o monólogo, a tirada e o solilóquio lhe correspondem, no género teatral. Neste, a polaridade da comunicação, onde o «eu» se

¹⁵⁴ Idem, Scène XVI, op.cit., p.970, negrito e sublinhados da nossa responsabilidade.

¹⁵⁵ Idem, op. cit., p259. Benveniste afirma que não se atinge «jamais l'homme réduit à lui-même et s'ingéniant à concevoir l'existence de l'autre. C'est un homme parlant que nous trouvons dans le monde, un homme parlant à un autre homme, et le langage enseigne la définition même de l'homme»

¹⁵⁶ Cf. Benveniste, op.cit., tradução de «indicateur de subjectivité», p. 264.

revê no «tu» e vice-versa, é visível nos diálogos, existe também nas didascálias, ainda que se manifeste mais subtilmente, pelas teias complexas de uma subjectividade dividida entre duas vertentes textuais, didascálias e diálogos, como explicitaremos oportunamente.

Quanto à pessoa gramatical «ele», igualmente essencial no discurso, impõe-se pela sua pertinência no panorama da problemática da enunciação linguística, e também axiológica, por associar dois universos distintos, provenientes do conceito de «pessoa» (eu/tu) e independente de um colectivo (nós).

Benveniste defende que apenas a primeira e a segunda pessoas gramaticais são consideradas pronomes pessoais, devido à separação entre elas e a terceira, designando esta uma «não pessoa» - «non-personne», conceito correspondente aos grupos nominais e pronominais, não no sentido de um «ele» tradicionalmente aceite como uma terceira pessoa, mas como um elemento exterior ao discurso. Segundo o mesmo autor, a designação de «não pessoa» engloba aspectos intrínsecos e extrínsecos à comunicação, inclui pessoas ou objectos inanimados, ausentes ou não, sobre os quais se emite um juízo ou parecer, anulando assim a possibilidade da expressão de uma subjectividade intrínseca pela sua exclusão do diálogo.

De assinalar a similitude com situações criadas no texto de teatro, no qual existem personagens omissas, personagens de quem se fala, personagens em cena que se ignoram e se integram, pela ausência, na designação de «não-pessoas», dispondo de substitutos pronominais, como se pode ver pelo exemplo seguinte:

(...)

L'ORVET ET L'ANCIEN

Mangez de bon appétit.

APOLLON ET MARIE-THÉRÈSE

Vous aussi. Au revoir.

L'Ancien et L'Orvet s'en vont.

L'ORVET

Cette Marie-Thérèse elle a les yeux aussi bleus que le bleu de la grande Méditerranée, à vingt kilomètres des côtes¹⁵⁷.

Assim, um «eu-personagem» é simultaneamente uma «personagem-tu» em situação

¹⁵⁷ CHAR, René, *O.C., Le soleil des eaux*, p.958.

teatral, alargada a um «ele» *in absentia* ou *in praesentia*, quer seja estranho, concorrente,positor ou adjuvante dentro da intriga em curso. Ambos são configurados a partir de preceitos inerentes ao género que, por sua vez, darão conta de outros aspectos incluídos na dinâmica da ausência. Os pronomes reenviam, assim, para o estatuto ficcional correspondente a uma correlação entre identidade e diferenciação entre sujeitos.

Na medida em que cada acto linguístico determina o campo de escolhas de cada autor, parecem-nos relevantes os dois tipos de enunciação apontados por Benveniste, a «enunciação subjectiva», assumida pela primeira pessoa da alocação, e a «enunciação não subjectiva», assumida pela terceira pessoa quando esta se refere a um objecto colocado exterior à situação de alocação¹⁵⁸. Ambos os tipos de enunciação são relevantes para a compreensão do texto de teatro, e para a definição de *sujeito teatral*, uma vez que no universo em questão, encontramos, geralmente, todo um imaginário oriundo do inconsciente, individual e ou colectivo, que se manifesta nos diálogos das personagens, enforma as palavras ditas e configura o «não-dito», cabendo ao leitor/espectador o acto de interpretar vários elementos conotativos, entre os quais, se encontra o símbolo.

Neste sentido, o símbolo é um elo de ligação entre o sujeito e a forma de manifestar a sua apropriação subjectiva do mundo. Subjacente à linguagem, mais que orientador das escolhas, o símbolo é um dos factores determinantes do seu modo de apresentação e constitui um contributo imprescindível para revelar o perfil global do *sujeito teatral*, enquanto entidade de ficção assumida na confluência entre a «pessoa» e a «não pessoa», ou seja, um «ele» que exprime uma visão ficcional do autor e um «eu»/ «tu»/ «ele(s)»/«nós»/«vós», de acordo com a perspectiva adoptada na organização do discurso teatral, ao longo da obra.

Quanto à importância da eficácia da linguagem e da sua relação com o público, relação, mais ou menos directa, perante um «vós», saliente-se a relevância da subjectividade, visto ser através dela que a mediação entre autor, sujeito, personagens se efectiva, de modo a criar estímulos de leitura ou a exercer influências sobre o leitor/espectador. É o conjunto dessas entidades distintas, portadoras da palavra mediadora responsável pelos efeitos dos jogos teatrais, mais ou menos subtis, que atribui

¹⁵⁸ Tradução nossa de «énonciation subjective» e «énonciation non subjective» : cf. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol.1, Gallimard, Paris, 1997, p.265.

coesão à obra e lhe confere uma configuração específica. Assim, as questões mais pertinentes para a compreensão da enunciação literária não são meramente classificadoras, mas coadjuvantes de uma interpretação metafórica dos vários elementos do discurso.

Se considerarmos o teatro de Char relativamente ao emprego de «tu» e de «vós», este assinala o estatuto entre as personagens, marca a diferença de parentesco como, por exemplo, entre pai e filho, a diferença etária, geradores de atitudes correspondentes como autoridade, sabedoria, experiência, tomada de decisões, o que assinala a dinâmica entre personagens e possibilita o plano de várias interpretações.

É também a existência de formas vazias na linguagem que possibilita a polissemia, pela abstracção e pela capacidade de desencadear forças recíprocas complexas, mais ou menos perceptíveis, que contribuem para a definição do sujeito em termos não só linguísticos, mas também sociais, ideológicos e culturais, implícitos e explícitos, nos diversos tipos de enunciados e de recursos verbais e materiais.

Benveniste afirma que a linguagem «propose en quelque sorte des formes «vides» que chaque locuteur en exerce de discours s'approprie et qu'il rapporte à sa «personne», définissant en même temps lui-même comme je et un partenaire comme tu. L'instance de discours est ainsi constitutive de toutes les coordonnées qui définissent le sujet et dont nous n'avons désigné sommairement que les plus apparentes»¹⁵⁹. Esta perspectiva deixa em aberto propostas sobre a problemática da enunciação e desperta para a distinção entre a oralidade e a escrita, atribuindo a esta última uma complexidade discursiva intrínseca pelas várias vozes que remetem para o autor, pois «l'écrivain s'énonce en écrivant et, à l'intérieur de son écriture, il fait des individus s'énoncer»¹⁶⁰.

Como se pode depreender das associações estabelecidas entre o discurso, a nível linguístico e a nível teatral, a linguagem, enquanto faculdade humana, dinamiza a subjectividade e, como tal, permite uma expressão adequada às várias entidades enunciantes e respectivos contextos que a actualizam, através de uma configuração de situações e mundividências diversificadas. Complementaridade, oposição e reciprocidade

¹⁵⁹ Idem, p.264.

¹⁶⁰ Idem, p.88, sublinhados nossos que pretendem realçar o anunciar de presenças de sujeitos dentro da ficção que enunciam visões do autor, ainda que Benveniste não desenvolva este postulado, que se encontra no final da obra atrás referida.

são componentes subjacentes à linguagem humana, logo inerentes ao género literário, uma vez que é através dos seus requisitos e potencialidades que o *autor textual* tem a possibilidade de manifestar a sua singularidade.

Podemos afirmar que, à semelhança do discurso corrente, o discurso teatral é um acto dinâmico, mais ou menos elaborado, que, relativamente àquele, ganha em fruição estética o que perde em espontaneidade pela sua pré-elaboração e pelo ideal de um discurso esteticamente perfeito. No entanto, transporta nas suas entrelinhas, tal como aquele, intenções e motivações, reflecte determinações éticas, reelabora defesas ideológicas, recorre a valorizações estéticas, sob a forma de contextos diversos e de sujeitos de enunciação díspares. O produto final é uma súpula de reconhecimentos, apropriações e actualizações discursivas de várias índoles.

Do atrás exposto, concluímos que as vozes da ficção teatral inscrevem nos seus enunciados, através da subjectividade, uma interpretação do mundo dentro da própria ficção, com consequências pragmáticas a considerar, aquando da sua análise, visto tratar-se de um processo de comunicação teatral que implica vários registos e diferentes modalidades do conceito de sujeito, conceito complexo, metaforicamente comparável a um caleidoscópio em permanente movimento e com inúmeras irradiações verbais e para-verbais, explícitas e implícitas.

1.2. Sujeito e mundividências: literatura e outras áreas

Pela sua versatilidade, além dos postulados linguísticos, o vocábulo «sujeito»¹⁶¹ abrange outros campos de significação e outras áreas, atrás anunciadas, que passamos a apresentar. *A priori*, o termo remete para uma designação concreta de pessoa em termos materiais, e para uma sujeição em termos de atitude, tendo vindo a perder, pelo uso corrente, algo da sua concepção ética e filosófica. O vocábulo «subjectivo» sofreu também uma generalização e passou a ser utilizado, correntemente, para exprimir uma opinião, perspectiva ou experiência filtradas por um «sujeito», ditas «subjectivas»,

¹⁶¹ Segundo o *Dicionário Etimológico* de José Pedro Machado, 8ª ed., Livros Horizonte, Volume V, Lisboa, 2003, p.243, «sujeito» é adjectivo ou substantivo, vem do latim *subjectu-*, «vizinho, próximo, limítrofe e contém um significado de «submisso, sujeitado, exposto».

porque isentas de uma observação passível de ser comprovada e aceites como a expressão de uma perspectiva individual, que pode ser confrontada com outras, igualmente subjectivas ¹⁶².

No mesmo espectro de sentido, encontramos o termo «pessoa». Oriundo da etimologia *persona*, que significa «máscara», é imediatamente associado ao teatro e transporta-nos, metaforicamente, para uma ideia de artificialidade do «eu», exprime uma composição de factores organizados do plano humano global de sujeito, e adquire um teor psicológico quando tomado nas suas várias acepções de *ego*, *infra-ego*, *super-ego*. Estas abrangem níveis escalonados de consciência e, como tal, entrosam nos vários sentidos filosóficos do «si-mesmo» e suas ramificações face ao ser, ao estar, ao saber e ao conhecer, sendo múltiplas as concepções que lhe podem ser atribuídas.

O conceito de «ego» defendido por Benveniste, marca intrínseca da subjectividade entendida como uma consequência da linguagem, pode ser alargado à acepção filosófica e relacionado com o conceito de «si-mesmo» de Paul Ricoeur ¹⁶³, uma vez que toca uma outra dimensão do sujeito, entendido este na sua identidade dividida que pretende atingir uma ética unificadora da própria subjectividade. Esta assume uma configuração reforçada do «*si*» e do «*mesmo*» para indicar que se trata, exactamente, do ser ou do objecto ao qual se refere o discurso.

¹⁶² No *Grande Dicionário de Língua Portuguesa* de José Pedro Machado, é apontado como adjectivo e apresenta um campo de significação alargado, «que se refere ao sujeito pensante, por oposição a *objectivo*, que se refere ao eu (...)», engloba vários sentidos, gramaticais, pedagógicos e outros que dizem «respeito ao espírito, à psique, aos sentimentos íntimos, ao modo de ser mental», e refere ainda, por último, este sentido que apontámos: «S. m. Aquilo que é material, impalpável, subtil, mas revestido de encantamento para a sensibilidade artística, para a emoção, para o espírito de cada um», Lisboa, 1981, Tomo XI, p.336.

¹⁶³ RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris, 1990. O autor explica que o seu conceito «si-mesmo» parte de uma «correlação global» entre o francês «soi», o inglês «self», o alemão «selbst», o italiano «se», o espanhol «simismo». O autor reconhece a infracção gramatical ao aplicar o pronome reflexivo de terceira pessoa à primeira pessoa, justificando-a pela aproximação do pronome «soi» ao termo «se» que se encontra nos verbos infinitivos como apresentar-se, nomear-se: «Il est vrai que l'usage philosophique qui en est fait tout au long de ces études enfreint une restriction que les grammairiens soulignent, à savoir, que «soi» est un pronom réfléchi de la *troisième personne* (il, elle, eux). Cette restriction toutefois est levée, si on rapproche le terme «soi» du terme «se» lui-même rapporté à des verbes au mode infinitif – on dit: «se présenter», «se nommer». Prefácio, p 11.

Na obra em questão, as suas três intenções filosóficas maiores são: 1) «marquer le primat de la médiation réflexive sur la position immédiatiste du sujet, telle qu'elle s'exprime à la première personne du singulier: «je pense», «je suis»; 2) «dissocier deux significations majeures de l'identité rattachée au temps» (ídentique: idem/ ipse); 3) «la dialectique du *soi* et l'*autre que soi*». Ibidem, sublinhados do autor. Os objectivos do autor podem sintetizar-se no seguinte postulado, que explicita, ao mesmo tempo, o título do livro: «Soi-même en tant que...autre». (p.14)

Nesta interpretação, o vocábulo «mesmo» lança o desafio de dissociar duas significações da identidade - «si-mesmo» -, forma reforçada de «si», em que «mesmo» remete para a indicação exacta do ser ou do objecto em questão, contendo também a ligação ao adjectivo «mesmo» no sentido de «idêntico» ou de «semelhante». Este tem a intenção de dissociar duas significações da identidade, conforme entendermos por «idêntico», ou «semelhante», equivalente do *idem* ou do *ipse* latino¹⁶⁴.

O primeiro elemento, «si», é simbolizado pelo fenómeno do carácter, pelo que o sujeito se torna identificável na perpetuação do tempo. O segundo, «mesmo», contém uma noção essencialmente ética, da manutenção de si, da maneira de se comportar em relação ao outro, o que confere ao sujeito uma permanência no tempo¹⁶⁵, olhado como essência do ser. A temporalidade é, pois, um factor de considerável destaque na caracterização da subjectividade quer na sua continuidade, quer na sua fixidez, pois permite atribuir vários sentidos à identidade, ela própria móvel na sua conformação e múltipla na sua expressão.

De certo modo, o conceito de si-mesmo como um outro refere-se, *grosso modo*, ao confronto duplo com a alteridade e com a subjectividade que existe em cada ser, confronto que Ricoeur designa por dialéctica do si e do *diverso do si*¹⁶⁶. Trata-se de uma «alteridade tal qual possa ser constitutiva da própria ipseidade. **O si-mesmo como um outro**, a ipseidade do si-mesmo, implica a alteridade em um grau tão íntimo, que uma não se deixa pensar sem a outra, que uma passa bastante na outra, como diríamos na linguagem hegeliana. Ao «como» gostaríamos de ligar a significação forte, não somente de uma comparação – si-mesmo semelhante a um outro -, mas na verdade de uma implicação: **si-mesmo considerado...outro**»¹⁶⁷.

Numa abordagem pragmática da abertura ao *si*, Ricoeur considera a enunciação, o sujeito de enunciação e os actos de fala essenciais para activar o móbil da descoberta da própria subjectividade que parte da alteridade para retornar ao *si* em questão. A situação de enunciação entre um *eu* e um *tu*, e eventualmente um *ele*, é um passo que contribui para conformar a própria identidade individual que exige a presença do «outro» e do «si-

¹⁶⁴ RICOEUR, Paul, *O si-mesmo como um outro*, Papyrus Editora, São Paulo, 1991, p.14.

¹⁶⁵ Idem, p.195.

¹⁶⁶ Idem, p.13.

¹⁶⁷ Idem, p.14, negrito e sublinhados da nossa responsabilidade.

mesmo», perceptível nos actos de discurso. Estes contemplam a reciprocidade na comunicação com todos os artefactos inerentes, que integram a subjectividade e a alteridade. Semanticamente, a última é incorporada na individualização, advém da lógica e da epistemologia e é reutilizada pelo autor como *operadores de individualização*¹⁶⁸, categorias que aludem apenas ao processo de identidade do sujeito ou indivíduo, especificadas em três etapas pelo autor que acompanharemos com escassos exemplos extraídos do *Théâtre saisonnier* de René Char, no qual encontramos matéria de reflexão para este assunto, ainda que não caiba, neste trabalho, o seu desenvolvimento.

A primeira categoria - «criar» - designa uma classe única com um só elemento sem nomeação e sem indicadores (ex: «homem», «andar», «lua»; «o primeiro homem que caminhou sobre a lua»). Este aspecto encontra-se presente nos enunciados, dialogais ou didascálicos, de teor geral que não especificam o acto, gesto, sentimento ou característica especificada em particular, respeitante a personagens, situações, espaço concreto ou tempo cronológico e datado, como, por exemplo, nos seguinte extractos:

HUITIÈME TABLEAU

(...)

LUI

La vie aime la conscience qu'on a d'elle.

(...)

NEUVIÈME TABLEAU

*Un îlot plante d'arbres fruitiers. Une passerelle de bois permettant l'accès. Une maison à l'abri du vent. Journée d'été (...)*¹⁶⁹.

A segunda - «designar com exclusão» - aponta o nome próprio, ou seja, o carácter não repetitivo e indivisível de uma identidade, um indivíduo de cada vez, com exclusão de todos os outros da classe considerada. Este aspecto é recorrente, sendo mais ou menos explícito, no sentido em que pode designar um tipo de grupo ou um indivíduo, definido e

¹⁶⁸ Cf., op. cit., pp.40-42, exemplos do autor.

¹⁶⁹ In CHAR, O.C., *Claire*, pp. 900-901.

categorizado pela sua identidade peculiar, o que se pode verificar pela leitura da obra e, pelos exemplos seguintes:

PREMIER JURÉ

Le public n'est pas le jury. S'il protestait, nous exigerions qu'on évacuât la salle ¹⁷⁰.

LE VISITEUR

Je songe à vous quand j'ai besoin de soutien. Plus que très souvent.

LE VIEIL HOMME

L'ami qui reste n'est pas meilleur que l'ami qui s'en va. La fidélité est une terre usurpée. J'ai ressenti votre tourment ¹⁷¹.

Finalmente, a terceira - «contemplan todo o acontecimento contemporâneo da mensagem» - refere-se aos indicadores necessários para situar o que é dito no tempo («agora» abarca os pronomes «eu, tu» que emergem do grupo a título de interlocutores da enunciação) e no espaço («aqui» refere-se a todo o lugar próximo da origem da emissão da mensagem). Esses indicadores incluem os pronomes pessoais «eu», «tu», deícticos, demonstrativos «isto», «isso», advérbios de lugar, «aqui», «lá», «acolá», de tempo, «agora», «ontem», e confirmam a importância da temporalidade e da localização no discurso e nas trocas verbais, mesmo pela sua imprecisão, no caso da obra ficcional, pois revestem-se de marcas conotativas, plenas de significação.

Os seguintes exemplos desmonstram a existência deste terceiro factor na obra teatral referida, na qual se encontra quer a precisão, quer a imprecisão espacio-temporal:

SCÈNE XIII

Roulotte d'Apollon. Paysage de prairies, de saules, d'ormie. Mares bordées de joncs et de roseaux. Du linge sur une corde. Journée de vent léger. La roulotte est installée là, depuis des années, dans la campagne de Saint-Laurent. Sur le bord de la fenêtre, une chatte se lèche. Apollon rêve dans l'herbe, tandis que Marie Thérèse, à genoux, rince sa lessive dans le ruisseau.

APOLLON

Marie-Thérèse! À quelle heure on mange?

¹⁷⁰ Idem, *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*, p.1079.

¹⁷¹ Idem, *Claire*, p.902.

MARIE – THÉRÈSE

Laisse-moi le temps de finir! Que tu est peu patient! Plus que cinq mouchoirs, ton tricot et la chemise ¹⁷².

(...)

SCÈNE XV

Saint-Laurent. Maison basse et jardin de l'Armurier, vieillard de soixante-dix ans. (...) Il charge soigneusement un pistolet à piston. Au moment d'introduire l'amorce, il se ravise, pose le pistolet, chien rabattu, dans un trou de mur de la maison, et s'adresse à Solange grimpée dans le cerisier du jardin.

(...)

SOLANGE

Vous demeurez seul?

L'ARMURIER

Je ne suis pas à plaindre. *(Il montre un bric-à-brac d'armes à feu.)*
Ça permet aux autres de faire du bruit et de marcher dans l'herbe, de se sentir plus libres...

À ce moment, Francis apparaît. Il a visiblement pressé le pas et a chaud. Il est tout heureux de découvrir Solange.

(...)

L'ARMURIER

Et maintenant, mes enfants, si vous le permettez, je vais me poster dans ma cassine, pour tirer deux moineaux dans les cerises. Vous êtes chez-vous ici ¹⁷³.

«Criar», «designar» e «contemprar» são, pois, três desempenhos fundamentais da linguagem, da subjectividade e, conseqüentemente, da comunicação, que se pode ampliar à possibilidade de renovação pela metáfora, assimilação e transfiguração de vivências reais ou inventadas. Os três actos colaboram na diferenciação do *sujeito teatral*, uma vez que este se encontra, textualmente, resultante da análise verbais e de operações conducentes a uma tomada de consciência dos processos que o identificam e o integram

¹⁷² Idem, *Le Soleil des eaux*, p.954.

¹⁷³ Ibidem, pp.967-968.

numa polissemia de mundividências. Estas integram-se na situação global de comunicação teatral – situação de linguagem e situação dramática - pela existência de formas vazias que servem, potencialmente, a estruturação do plano dramatúrgico, a caracterização e o comportamento de personagens enquanto «máscaras ficcionais» representativas não só de antagonismos, mas também de semelhanças ou de paralelismos entre si.

Constatamos, pois, que qualquer dos vocábulos referidos no âmbito da subjectividade encontra consistência naquilo que a linguagem possui de especificamente humano, a comunicação verbal, o que permite a expressão de mundivisões numa conversão polissémica, decorrentes da subjectividade e da alteridade, tais como «eu», «ego», «sujeito», «pessoa», «si-mesmo» e «outro», adequados ao contexto em que são usados, de acordo com as significações correspondentes. Subjacente a esta perspectiva encontra-se uma problemática do sujeito que cobre um vasto espectro de significações e inclui, necessariamente, o objecto.

Para clarificar todo este processo de perscrutação dialéctica entre sujeito-objecto, seleccionámos uma perspectiva do foro psicanalítico, de raiz filosófica, pertencente a Éliane Amado Lévy-Valensi¹⁷⁴. O método é duplo, equaciona a interpretação analítica e a interpretação filosófica, e permite vislumbrar o sujeito numa função humana essencial, face ao conhecimento entre sujeito e objecto e respectiva (co)relação. Encontrámos motivos inspiradores nos seus postulados, sobretudo a nível da conformação do paradigma dos diálogos teatrais e da sua significação, e um conceito de subjectividade como a procura do objecto que nos parece interessante e útil para o nosso estudo, uma vez que o *sujeito teatral* se exprime de várias formas, inclusive na sua relação com o objecto¹⁷⁵.

Começamos, pois, por algumas incidências sobre o discurso, à luz de um sentido filosófico, que analisa a distância como um factor importante, pois o diálogo exige o respeito de certas normas linguísticas, sociais, entre outras, para que o sujeito possa exprimir, em liberdade, e sem constrangimentos, a sua apropriação do mundo na sua

¹⁷⁴ Cf. *Le Dialogue psychanalytique*, PUF, Paris, 1972.

¹⁷⁵ Cf. op.cit., p.58, tradução nossa.

trajectória singular que visa alcançar o objecto¹⁷⁶ para alcançar os seus propósitos e exprimir a sua mundividência.

Relembre-se que, em termos cénicos, a distância física, no teatro, é relevante e um dos aspectos bastante considerados pelos encenadores, em termos de aplicação proxémica, que corresponderá à maior ou menor intimidade entre os interlocutores, no plano do discurso. Neste, a palavra também segue determinadas regras, tais como o uso dos pronomes pessoais, a adequação às circunstâncias, decorrente do grau de intimidade entre personagens, graus hierárquicos, laços afectivos, entre outros aspectos. O texto apresenta palavras e silêncios, estes últimos assinalados pelos espaços em branco, margens e outras sinalefas que comunicam, igualmente, com o leitor e marcam a distância física, num limite de papel, que serpenteia os interstícios entre o texto, o leitor e a realidade.

Neste processo de identificação dialéctica da interioridade e da exterioridade, a palavra assume sempre um lugar de destaque e, na sua ausência, o silêncio é acompanhado de gestos, objectos, imagens e outros símbolos, que preenchem o cenário e possuem uma linguagem própria de significação implícita. Em suma, o acompanhamento do processo subjectivo, que activa essa emergência do sujeito face ao objecto da sua procura, exige reconhecimento, descodificação, e salienta a existência de um tempo do diálogo. Este é «rythme d'une part, déroulement de l'autre. Les mots explicités sont séparés par un intervalle (...). L'infléchissement de l'intervalle est fonction de l'histoire subjective de chacun. En ce sens, le déroulement du dialogue est fonction de deux histoires subjectives qui viennent obscurément s'y exprimer et s'y fondre. Et, à son tour, le temps du dialogue, déroulement et intervalle, ajoute à ces durées antérieurement constituées et les modifie de ses structures propres»¹⁷⁷. No plano intersticial do diálogo, a subjectividade processa-se no seu fluxo peculiar de ambiguidades, através do qual o sujeito expressa vários estados.

Perante o enigma da identidade do «Outro», o «Si-Mesmo» necessita de um tempo para estabelecer a verdadeira comunicação e encontrar os diferentes graus de interacção e

¹⁷⁶ Idem, p.13.

¹⁷⁷ Idem, p.34.

de conhecimento, oriundos do exterior, e filtrados pela sua visão interior¹⁷⁸. A autora apresenta três propostas equivalentes a três perspectivas da subjectividade, que nos interessam por salientarem três coordenadas caracterizadoras do *sujeito teatral*, consoante a intensidade da intriga se centra sobre a mundividência individual, num plano que vai do fechamento à abertura progressiva.

A primeira corresponde à subjectividade primária, através da qual se identifica a fraqueza de um sujeito epistemológico centrado sobre a sua própria história, cuja descoberta do mundo se realiza a partir de projecções pessoais, a segunda, à subjectividade como um estado de desenvolvimento, que contém a força e a debilidade do sujeito existencial e, finalmente, a terceira, à subjectividade como conhecimento do sujeito face ao objecto.

Estabelecendo associações com o texto de teatro, verificamos que a dinâmica apontada contribui para a caracterização e para a evolução do perfil e da verosimilhança das personagens teatrais. Assim, pode encontrar-se na primeira uma afirmação simples, inicial, na qual as personagens tacteiam a sua forma de expressão, de forma a designar os traços configuradores do seu perfil psicológico num primeiro contacto com o leitor/espectador, como, por exemplo, no *incipit*. A personagem, ou outra que assuma a enunciação para falar em nome dela, ou sobre ela, centra-se sobre a sua própria história e descobre, a partir de projecções do papel desempenhado, o mundo envolvente e/ou a sua interioridade como, por exemplo, a experiência, a profissão, ou outra atitude ou característica definidora. Para exemplificar este aspecto, pode referir-se Carafon, personagem do texto *Sur les hauteurs*, perturbada pela morte dos pais, que filtra o mundo através desse fechamento sobre o seu dilema interior, impedido, assim, de diferenciar a fantasia da realidade.

No segundo nível de subjectividade, estamos perante uma personagem aliada ao conhecimento fundamentado no facto ficcional, objectivo do ponto de vista da ficção,

¹⁷⁸ As diferentes formas de reagir a códigos e imperativos do exterior contêm dois extremos, apresentados na obra *Vocabulário filosófico* de Lalande e apresentados por Lévy-Valensi na obra já citada, que vão de uma ilusão radical à loucura caracterizada como excesso de subjectividade, negligência do exterior em proveito do interior, o que implica um sujeito assumido como um déspota, que impõe a sua lei ao exterior e se afirma em univocidade. Não sendo estes extremos que nos interessam, apesar de serem conhecidas personagens teatrais que os representam, colhemos desta categorização o essencial para compreender a complexidade associada ao conceito em questão.

mas fechada à experiência e ao reconhecimento da alteridade essencial, fechando-se ao contacto com as outras personagens como, por exemplo o caso de personagens isoladas, solitárias, e processos como o solilóquio, monólogos e/ ou tiradas, momentos de pausa na acção, ocasião teatral para reflexões, conjecturas, planos, balanços, entre outras directrizes do discurso. Encontramos um exemplo em *Le Drac*, pescador de enguias no texto *Le soleil des eaux* que, afastado dos outros pescadores, se integra no seio das inovações industriais, sendo o único a posicionar-se a favor da instalação da fábrica na comunidade piscatória de Saint-Laurent.

Finalmente, a subjectividade como uma forma de conhecimento e de interacção, assente na reciprocidade e na utilização dos vários saberes, geradora de acções, afirma-se nos diálogos e passa da expressão da ideia, sem consequência, ou do egocentrismo fechado, ao avançar da intriga. Estas são as personagens que se movem por acção, e não por mera reacção, e conduzem, na maioria das intrigas, os acontecimentos até ao desenlace. São-lhes destinados, maioritariamente, os «grandes diálogos» e estão destinadas aos «grandes momentos». Vivem a sua subjectividade em conflito, ou em conciliação com outras subjectividades, e são designadas como «principais» pelo império da sua subjectividade. Podemos falar de Francis e de Auguste, personagens do texto *Le soleil des eaux*, reguladoras das hierarquias entre pescadores e, conseqüentemente, elementos dominantes da acção. No entanto, a intriga pode sustentar-se, unicamente, no conflito entre poderes, o que pode ser exemplificado com a ficção shakespeariana e a tragédia clássica, em geral.

A partir destes pressupostos, podemos afirmar que, no texto de teatro, nos deparamos com situações extremas de personagens déspotas, que dominam a intriga e subjugam as outras pela autoridade do discurso e pelo poder que assumem sobre o universo criado. Como referimos anteriormente, a subjectividade e a linguagem, porque intrinsecamente ligadas, precisam da alteridade para se exprimirem, uma vez que «c'est par rapport à l'Autre que le sujet devient subjectif»¹⁷⁹. A presença da outra personagem permite a passagem da objectividade à intersubjectividade, logo à possibilidade do diálogo e à revelação da verdade através dele, instrumento que alterna com a omissão e a mentira, ao invés do autismo fechado e limitador de uma subjectividade primária. Por exemplo, se

¹⁷⁹ Cf. op. cit., p.29.

uma peça teatral utilizar apenas o monólogo, terá de investir em outras áreas para colmatar a falta das várias interacções subjectivas necessárias à organização de um universo, pois este é destituído da sua essência fundamental, o verbo.

Em nosso entender, a distinção estabelecida tem um aproveitamento estimável para o estudo em questão, ao destacar referências fundamentais, entre outras, a inserção da subjectividade não na sua ambiguidade meramente epistemológica, mas na sua dinâmica intrínseca, de modo a integrar nela a permanência do objecto.

Pode, pois, concluir-se que sujeito e objecto são correlativos. O universo não é reconhecível sem o primeiro, e este existe inserido no universo, tendo o corpo como intermediário entre o mundo e a consciência, a partir da percepção, visto que o sujeito tenta ajustar a sua linguagem ao universo do objecto que tenta decifrar. Neste sentido, a situação de diálogo implica a vivência e a organização de um processo de conhecimento feito pelo sujeito, a partir do objecto, em função da afirmação de si, dos seus valores e experiências face a si mesmo (interioridade), ao mundo (exterioridade) e aos outros sujeitos (alteridade).

Na perspectiva teórico-literária defendida por Wladimir Krysinski¹⁸⁰, esta questão é elaborada a partir de uma incursão por várias ciências que utilizam o conceito de sujeito como, por exemplo, a psicanálise, a antropologia e a antropologia filosófica (Kant e Maine de Biran) e considerada inseparável do objecto, em termos de conhecimento.

De existência polivalente e ambígua, o «sujeito» acompanha diversos modos de expressão e é, por isso, alvo de díspares interpretações e divergências em termos de coordenadas de leitura caracterizadoras das relações internas envolvidas na subjectividade. Serve, igualmente a relativização da mera unicidade «autor-sujeito», dependente da cultura imanente, das próprias possibilidades emergentes do género e do próprio sujeito, como explicita aquele autor, na abordagem teórico-literária citada. O sujeito assume, nesta perspectiva, um grau de pertinência na abordagem em questão e, conseqüentemente, o estilo é apresentado como uma componente que o manifesta, por ser

¹⁸⁰ Cf. «Subjectum comparationis»: les incidences du sujet dans le discours», in *Théorie littéraire*, publié sous la direction de Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner, Puf Fundamental, Presses Universitaires de France, 1989, pp 235-248. W. Krysinski apresenta uma breve resenha sobre o conceito em questão com incursões nas várias ciências que o utilizam, como, por exemplo, a psicanálise, a antropologia e a antropologia filosófica (Kant e Maine de Biran) e parte da perspectiva de Parret, que define o discurso literário como um «encadeamento de enunciações»¹⁸⁰.

uma forma de expressar visões do mundo.

Se atentarmos que, a partir das teorias literárias, de Ingarden a Northrop Frye, passando pelo estruturalismo ou pelo New Criticism («close reading»), se atribui ao autor um estatuto de criador e de génio construtor da obra, que passa pela interação autor-sujeito, podemos afirmar com Krisinsky que a «dialectique de l'écriture et du message implique un dialogisme et une intersubjectivité qui se jouent entre les sujets et les idéologies»¹⁸¹. Assim, um certo limite - contido na etimologia do vocábulo «sujeito», que remete para o latim «subjectus», participio passado do verbo «subjicio» que exprime a ideia de sujeição, subordinação, submissão ao exterior - tem vindo a sofrer grandes transformações até entrar em vários domínios e adquirir um estatuto de sujeito-agente - «sujet-agent»¹⁸², alargando, progressivamente, a sua entrada nos mais diversos domínios até adquirir considerável autonomia contextual e uma dimensão extensível à intersubjectividade.

Wladimir Krysinisky apresenta o sujeito, em termos gerais, como «un médiateur, un créateur du sens au premier niveau déjà de sa situation dans le monde comme structure-réceptacle des sensations et comme leur traducteur»¹⁸³ e, em termos particulares, defende que «en tant qu'activité culturelle, la littérature a son origine dans le corps du sujet. La réflexion et la sublimation s'engendrent dans et par le rapport dynamique entre le sujet et le monde»¹⁸⁴. A obra literária assume, assim, um papel central e assenta numa perspectiva contextual que deve ter em conta a literariedade, pois é ela que salienta a especificidade do texto literário cujos «principes d'intelligibilité»¹⁸⁵ são «la fictionnalité, la narrativité, le récit, le narrateur et le moi lyrique»¹⁸⁶. A pertinência conferida ao sujeito na abordagem da obra literária é justificada pela sua expressão de visões do mundo, sendo o estilo uma componente intrínseca que o manifesta. Possui, assim, uma existência polivalente e ambígua que acompanha diversos modos de expressão, sendo, por isso, alvo de díspares interpretações e coordenadas, pois são estas que caracterizam as relações internas envolvidas na subjectividade, de modo a ser ultrapassada a mera

¹⁸¹ Cf. KRYSINSKI, W., op.cit, pp.236-237.

¹⁸² Idem, p.235.

¹⁸³ Idem, p.238

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Idem, p.245.

¹⁸⁶ Ibidem.

unicidade «autor-sujeito» pela relativização. Por sua vez, esta depende da cultura imanente, das próprias possibilidades emergentes do género e do próprio sujeito.

Neste sentido, podemos afirmar que a dinâmica resultante da relação entre o sujeito e o mundo, nas tarefas de recepção, mediação, criação e tradução, permite ao sujeito afastar-se da sua condição restrita, e alargá-la à universalidade através das quatro componentes da obra literária, segundo aquele autor, a retórica, a temática, a sociocultural e a semiótica. Para produzir o sentido, o sujeito deve, pois, «s'effacer devant les contraintes de la création littéraire qui est régie par le respect des codes artistiques et des impératifs de la communication sociale»¹⁸⁷. Na sua fundamentação de cariz social, o autor defende que o sujeito não se reflecte no discurso do outro, mas que se forma através do dialogismo, uma vez que «le réel n'est (...) pas dialogique. Il est cacophonique. Et c'est le sujet qui le transforme en discours dont il est lui-même la cause et l'effet. En ce sens, *l'effet-sujet* du discours littéraire nous paraît fondamental dans la mesure où la création littéraire, bien qu'elle se joue au carrefour des discours idéologiques, politiques, esthétiques, religieux, éthiques, etc., est un acte individuel résultant de l'implication d'une subjectivité dans l'univers social des messages. Pour la même raison, la cause-sujet du discours est déterminante, car elle régit le contenu, la forme et la *differentia specifica de l'œuvre*»¹⁸⁸.

Salientamos as expressões «effet-sujet» et «cause-sujet» que caracterizam as relações individuais do sujeito, enquadrado num universo amplo de influências, e contém duas faces interligadas, a causa e o efeito, fruto de uma diversidade de confluências inerentes não só à criação literária, mas também à criação estética, pois num «corpus littéraire qu'on peut structurer différemment en fonction des critères d'un genre, d'une vision du monde ou d'un style, la diversité du discours relève au premier chef des structures modales et passionnelles du sujet. Ces structures sont à l'origine de l'énonciation»¹⁸⁹.

Em nosso entender, adequa-se à análise do texto de teatro, no qual existe também esta dinâmica e a tripla dimensão que se revela, progressivamente, no interior da ficção, através do estudo da organização da obra, respectivos conteúdos, formas e realizações da subjectividade. Por exemplo, num determinado momento, a caracterização das

¹⁸⁷ Idem, pp.240.

¹⁸⁸ Idem, p.245, itálicos do autor.

¹⁸⁹ Idem, p.247.

personagens, juntamente com a acção, o espaço e o tempo, podem encontrar no cosmos, no logos e no anthropos uma forma de realçar determinados valores essenciais para a significação da obra literária, palco de várias mundividências subjectivas, como se pode verificar no seguinte exemplo, extraído do *Théâtre saisonnier* que retrata várias perspectivas da pequena comunidade de Saint-Laurent, entre as quais, se encontra a componente religiosa:

SCÈNE VII

Dimanche de juin: pèlerinage de Saint Voûtil. L'ermitage du saint est sur une eminence solitaire, dans les monts de Vauchuse. Les pèlerins qui ont marché dans des sentiers arides cherchent l'ombre, improvisent des campements. Des feux prudent s'allument. Les plus affamés se mettent à cuisinier. Un cure prêcheur sort de la petite église et contemple les arrivants. Un papillon se pose sur une pierre au soleil, une guêpe l'en chasse. Les cigales font rouler leur fin tonnerre.

LE CURÉ

Bienvenue à tous, fidèles pèlerins. (Il fait le geste d'attirer à lui.)
Entrez, c'est l'heure du sermon.

*Bruit d'un bouchon qui saute.
Quelques-uns seulement s'approchent.*

LE CURÉ

Que ceux qui préfèrent prier le bon Dieu dehors ne mettent pas le feu à la garrigue! (*Il pivote et rentre dans l'église. – Bas, à une vendeuse de cierges installés sous le porche.*) Bande de fainéants, chaque année c'est pis!

(...) ¹⁹⁰

Na obra teatral, é dada, comumente, a cada personagem, a possibilidade de expressar um determinado nível de consciência face à intriga, de ser o veículo de novas alternativas e soluções, concordar ou discordar dos seus pares, defender ou contestar mundividências, opiniões e ideologias, ou seja, construir um mundo pela via da expressão subjectiva que se opõe, completa ou antagoniza com outras subjectividades.

Por vezes, a personagem exprime-se sem aguardar resposta do interlocutor – como no exemplo acima transcrito -, o que suscita uma paragem na actividade dialógica e permite o confronto entre o Eu e o Outro a partir do comentário proferido, que exprime um

¹⁹⁰ Idem, pp. 936-937.

pensamento não declarado abertamente. A polaridade comunicacional entre ambos – sujeito-sujeito(s) – é, portanto, válida para o plano teatralizante quer através das personagens, quer implícita ou explicitamente, nas didascálias. Assim, o Eu oculto que observa, apresenta, descreve e interpreta o(s) Outro(s) e nos diálogos, em termos linguísticos, a díade «Eu-Tu» em correlação, emergem como interlocutores assumidos no texto pela didascália de nomeação, na qual se apresenta o nome da personagem interveniente.

Pode, pois, afirmar-se que a comunicação teatral é composta por uma dupla cadeia de mediações e de recepções. Contém o emissor original que é o autor, o emissor intermediário, o *sujeito teatral*, e emissores operáveis do ponto de vista textual, as personagens e os receptores (reais, virtuais, fictícios ou idealizados¹⁹¹), entre os quais se incluem leitores, espectadores, encenadores e todos aqueles que se servem, pragmaticamente, da obra.

Nesta perspectiva «clássica» sobre o espectador, este ficará confinado ao silêncio e à sombra, metáfora que dá conta da passividade que lhe é destinada, pois corresponderá a uma projecção de um leitor ideal; no teatro contemporâneo, tem vindo a ser, progressivamente, implicado e solicitado a participar. Desse modo, o texto que visa uma futura representação perfila-se no horizonte do leitor por intermédio de três factores ligados entre si - **recepção, interpretação e crítica**. Na sua constituição, contém uma espécie de dupla face - «texto de papel» e «texto para cena», operável porque contém indicações destinadas à execução.

Não é, no entanto, totalmente verdadeiro o *dictum* que «a cada crítico, sua interpretação», uma vez que existe um núcleo central do texto, espécie de orientador semântico da interpretação, o que significa que cada leitor e intérprete o deverá respeitar, apesar de obedecer ao seu estilo próprio e aos objectivos particulares que o movem. Tal estabilidade semântica inclui reinterpretações do material estético transformadoras do texto num verdadeiro laboratório de sentidos, redescoberto por cada sujeito-intérprete.

O processo de interpretação da obra teatral contempla, assim, em nosso entender, cinco níveis de compreensão e de adaptação ao universo ficcional: 1) os vários contextos

¹⁹¹ Cf. C. KERBRAT-ORECCHIONI, que propõe esta classificação para os tipos de leitor / público, op. supra cit., p.25.

e influências; 2) o processo original de formação e constituição; 3) os efeitos textuais e dramatúgicos do *sujeito teatral*; 4) o público a que se destina; 5) o impacto da obra e respectiva divulgação. Interligados entre si, dão conta de uma apropriação da língua e respectiva inserção no presente da obra. Esta manifesta, pois, um *modus vivendi* que, no texto de teatro de raiz literária, pode assumir, por vezes, uma feição retórica, reflectora de um *modus operandi* que justifica uma incursão pela problemática dos géneros literários, uma das fontes principais para a definição de *sujeito teatral*.

CAPÍTULO 2

GÉNERO, SUJEITO, OBJECTO: RELAÇÕES ESTÉTICO – TEATRAIS

2.1.O género teatral, um despertar de subjectividades

O género literário é, *grosso modo*, um sistema de criação, produção e de recepção, no qual interagem vários factores convergentes. Poderia caracterizar-se a experiência do género, do ponto de vista do autor, como identificação mais ou menos arraigada à matriz canónica vigente na sua época, seguida de uma pós-identificação mediante valores estéticos actualizados e recriados em cada obra produzida, o que pressupõe a compreensão de um processo polissémico abarcante de vários domínios.

Do ponto de vista do leitor, o género é, *a priori*, entre outros factores determinantes e influências consequentes, um indicador de leitura que pode transformar, ou não, a sua vida, provocar-lhe emoções, despertar sentimentos e reflexões, modificar o seu ponto de vista, levá-lo a escrever sobre o assunto, a criar mundos de ficção próprios, a conceber, eventualmente, uma noção pessoal sobre literatura e a alargar o conhecimento genológico a partir da obra que escolheu.

Uma vez integrado num espaço e tempo cultural, social e historicamente contextualizados, o género recebe influências da tradição, a vários níveis, e tem a possibilidade de contribuir para a mudança através do binómio tradição-inovação. Pode, contudo, ser posto em causa e rejeitado, ser aceite e dignificado face ao cânone vigente, do ponto de vista daquele que o utiliza e remete para o momento das opções de autor, respectiva apropriação da linguagem e do mundo, filtrada ficcionalmente, o que resulta numa mundivisão construída para um universo específico. Esta variabilidade, em termos de produção e de recepção, contribui para manter um certo equilíbrio entre estatismo e dinamismo dos géneros literários, em consequência da sua autoridade e das discussões geradas a propósito da sua aceitação ou rejeição.

Antes de avançarmos, clarifiquem-se as razões por que optámos pela expressão «género teatral», em detrimento de «género dramático». Não se trata de pôr em causa, linearmente, a terminologia referida, mas de realçar aquilo que nos parece mais adequado e abrangente para o estudo em curso. Se tomarmos o *corpus* exemplar deste estudo,

verificamos que o próprio título *Théâtre saisonnier* – esclarece, genericamente, o leitor sobre o universo específico da leitura, tal como se pode verificar pelo termo que sublinhámos. A etimologia da palavra «teatro», do grego *theatron*, «instrumento de visão», privilegia o que se vê, é extensível, *grosso modo* aos textos do género em questão, entre os quais se encontra a obra teatral de René Char.

Por sua vez, o adjectivo «dramático» provém de *drama*, de origem também grega. Na obra atrás referida, Carlos Reis define o «drama» a partir do étimo grego com o significado de «acção» presente na *Poética* de Aristóteles, considera-o um elemento fundamental na caracterização do género em questão, nomeadamente, no sentido de valorização de tensões e conflitos, resolvidos num determinado tempo e vividos por diversas personagens. Reconhece, igualmente, a sua utilização em situações não especificamente teatrais, mas também sociais, tais como jogos, liturgias e cerimónias de vários tipos, incluindo ritos do quotidiano.

Numa opção semelhante, Szondi¹⁹² adopta a terminologia «género dramático» e enquadra a sua perspectiva no movimento e acção inerentes ao teatro, decorrentes da raiz etimológica atrás apontada. Estabelece algumas distinções na sua utilização entre os sentidos poético - «poésie théâtrale» - e alargado à escrita cénica - «art dramatique»¹⁹³. Apesar de reconhecermos a adequação do adjectivo «dramático», optámos pelo adjectivo «teatral» por três motivos: 1) banir a associação a um *pathos* excessivo, associado à vida corrente, e remeter de imediato para a arte em questão; 2) incluir, a um tempo, a componente literária e aspectos específicos inerentes da componente cénica; 3) o campo semântico alargado do adjectivo «teatral» corresponde mais adequadamente à nossa reflexão¹⁹⁴. A expressão «género teatral» parece-nos, pois, mais funcional e abrangente, e também duplamente operacional, porque evoca componentes textuais e técnicas, aspectos literários e pragmáticos, vertentes da palavra escrita e da representação, inclusive os

¹⁹² Cf. SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, Ed. L'Âge de l'Homme, Lausanne, 1983. O autor utiliza o adjectivo «dramático», utilizando-o para o estudo do drama moderno, no sentido de pertença ao drama - «appartenant au drame», p.11.

¹⁹³ Idem, p.10.

¹⁹⁴ Recorremos ao sentido globalizante expresso por Patrice Pavis, in *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Paris, 1997, p.357: «1. Qui concerne le théâtre» e ao sentido implícito que remete para recursos diversificados contidos na expressão «jeu scénique», nomeadamente os factores sensoriais, relacionados com outras artes e géneros, e os sentidos físicos, incluindo a visão: «2. qui s'adapte bien aux exigences du jeu scénique (ex.: une scène très visuelle dans un roman)».

textos escritos para *ballet*.

Quanto ao termo «genologia» pertence a Paul Van Tieghem e data de 1938. Adoptamo-lo por contemplar a ligação entre as características da obra literária e a componente histórica, tendo subjacentes alguns dos binómios que caracterizam a natureza da própria literatura, tais como diacronia e sincronia, universalidade e individualidade, convenção e produção. Interessa-nos salientar que o autor não considera os géneros literários como «simples etiquetas cómodas», mas manifestações de «realidades essenciais da arte literária», tal como relembra Cristina Mello¹⁹⁵. Subscrevemos esta perspectiva devido à própria flexibilidade dos géneros literários e a toda a dinâmica ligada à faculdade da criação, factores cuja natureza impede a facilidade do rótulo e o simplismo da categorização, não escapando, todavia, a uma argumentação histórico-pragmática.

No caso do género teatral, são todos os trâmites, inerentes e implicados no processo de subjectividade, que contribuem para a transfiguração dos conflitos em «**fingimento artístico**»¹⁹⁶, fingimento pautado, no caso, pela categoria da verosimilhança teatral. Desta forma, a expressão textual e cénica das ideias, emoções, sentimentos e opiniões assume-se, na ficção, através de vozes, que se revelam por intermédio de traços específicos do género e de opções particulares do autor, sob a influência dos contextos biográfico, histórico, sócio-cultural e artístico.

A reflexão sobre as interações entre subjectividade e género impõe-se como fonte de reconhecimento das presenças do *sujeito teatral* por três motivos : 1) a lacuna de uma designação teórica e pragmática, canonicamente aceite, para designar as vozes de ficção do género teatral, à semelhança dos outros géneros (*sujeito lírico* para o género lírico e *narrador/narratário* para o género narrativo); 2) a subjectividade enquanto fenómeno intrínseco ao género literário e ao sujeito que o utiliza, adequada e actualiza, responsável pela articulação entre a liberdade criadora e a sujeição normativa; 3) o enquadramento da obra teatral no processo de mediação genológica.

Estudar a vertente desconhecida da obra de um autor é, em geral, uma forma de

¹⁹⁵ Expressões de P. Van Tieghem no artigo «La question des genres littéraires, in *Hélicon*, 1, 1938, p.99, citações na obra *O Ensino da Literatura e a problemática dos géneros literários*, Almedina, Coimbra, 1998, p. 23.

¹⁹⁶ Cf. REIS, Carlos, Capítulo III «Texto literário e obra literária», in *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*, 2ªed., Almedina, Coimbra, 1999, p.170, negrito do autor.

compreender melhor a globalidade da sua estética e, em particular, uma estratégia de valorização das suas potencialidades únicas, pela sua aspiração a «objecto estético». Num sentido mais abrangente, podemos afirmar que tal facto permite reconhecer também algumas limitações do próprio cânone, no que diz respeito à divulgação (re)conhecida, tentando, assim, escapar a um conceito unívoco de literariedade pela análise pluralista de que fala aquele autor.

De acordo com Berrio¹⁹⁷, a tripartição tem a conveniência, nos estudos de genologia, de manter o conceito e o número dos géneros na sua diferenciação inicial hierárquica - lírica, épica e dramática, o que corresponde a atitudes diferentes de enunciação. A teoria clássica e tradicional dos géneros literários repousa numa construção teórica cuja «base linguística expressiva estritamente natural»¹⁹⁸ assenta no modelo tripartido dos modos de expressão e de representação dialéctica que têm em comum um cômputo de constituintes, sendo o resultado o método comum de uma combinação entre duas variáveis. Nem Freye nem Hernadi, nem mesmo o caso mais extremo de A.Jolles, nos anos trinta, apresentam uma proposta radical que escape à clássica tripartição dos géneros literários e a outros princípios de universalização teórica, pois todos pressupõem que existe uma «base natural»¹⁹⁹ de expressão genológica, de teor «elocutivo-expresiva o bien simbólico-referencial»²⁰⁰.

No século XIX, Hegel, na sua obra intitulada *Estética*²⁰¹, entende o conceito, explícito no título - «*ästhetik*» - como um conhecimento da sensação, ou do sentimento, e corolário de uma filosofia do espírito. A conhecida tripartição hegeliana em tese (sujeito), antítese (objectivo) e síntese (absoluto) têm como correspondentes, respectivamente, sujeito, objecto e absoluto e a sua finalidade é encontrar a «Ideia».

¹⁹⁷ Cf. BERRIO, Antonio García Berrio e CALVO, Javier Huerta, *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Ediciones Cátedra, S.A., Col. Crítica y estudios literarios, Madrid, 1992, itálicos do autor. Representam estes postulados Platão, Aristóteles, Horácio, Cícero, Quintiliano, Dante, Ascensio, sendo os autores teóricos Curtius em 1948, Jauss em 1970, Zumthor em 1972 e C.Segre em 1985.

¹⁹⁸ Tradução nossa da p.29.

¹⁹⁹ Cf. op. cit, p.12, itálico do autor.

²⁰⁰ Idem, p.13, itálico. do autor.

²⁰¹ Cf. HEGEL, G.W.F., *Estética*, Col.In Folio, Guimarães Editores, Lisboa, 1993. Seleccionámos, para desenvolvimento, o seu postulado por ser o que mais se coaduna com aquilo que defendemos e por se basear numa expressão própria, lógica e natural, que encontra eco na temática da obra teatral de René Char. O assunto geral que a enforma poderia ser expresso pelo princípio hegeliano «o homem só existe de acordo com a lei da sua consciência»²⁰¹.

Similar à trilogia aristotélica, em que a ideia viaja da simples potência para o acto real, rumo à plenitude da perfeição, a progressão ternária hegeliana propõe vários graus de consciência, assimiláveis ao processo da criação correspondente ao conceito subjectivo simples contido na expressão «por si» (*na sich*) que tomará forma exteriormente - «fora de si mesmo» (*ausser sich*) – para, finalmente, atingir um conceito mais alargado da consciência «em si» (*in sich*). A taxinomia ternária que propõe tem o objectivo de universalizar uma topologia das modalidades de representação literária da realidade dialecticamente: objectiva (tese lírica), subjectiva (antítese épica) e mista (síntese dramática), sugestão sintética, na qual assentou o estudo sobre os géneros durante mais de um século.

De salientar que o referencial simbólico da arte é o ponto de partida de Hegel para diferenciar as modalidades genéricas da literatura, uma vez que define a arte como a representação sensível da ideia, via de aproximação ao Absoluto, e coloca a relação do homem face à realidade no centro dessa transfiguração cognitiva. Consequentemente, é através da mediação artística que a ideia se concretiza em conteúdos que, por sua vez, a determinam e realizam. No caso da literatura, os conteúdos são de natureza interna exteriorizados pelo espírito, na representação, ou seja, são concretizações figuradas e podem aproximar-se da poesia. A defesa hegeliana de um «processo verdadeiramente poético consiste, portanto, em submeter o característico e o individual da realidade imediata à acção purificadora da generalidade, em realizar a conciliação dos dois aspectos»²⁰².

O pendor lírico pode, pois, ser integrado no género teatral. Quando isso acontece, confirma-se uma arbitrariedade subjectiva, expressa pelo seu afastamento dos aspectos mais prosaicos e dos discursos aparentemente correntes ou acidentais que lhe são atribuídos para encontrar, na proximidade com a poesia, uma forma de aceder à universalidade, o que ocorre, por vezes, na obra teatral de R.Char. A um nível pragmático, esta conciliação pode ser vislumbrada no texto de teatro através da própria dicção, aspecto fulcral do género, suficientemente realçado pelo pensamento hegeliano, por considerar que a palavra das personagens é o substituto do coro no drama moderno e também na epopeia. Julgamos que a réplica aforística é uma espécie de resíduo do coro,

²⁰² Cf. HEGEL, op. cit, p.637.

dado que revela os factores da concisão e da concentração típicas do teatro antigo, onde estão presentes vários elementos de significação e onde se pode realizar um balanço sobre os acontecimentos dispersos ao longo do texto.

De algum modo, pode entrever-se na concepção hegeliana do drama como a síntese dos outros géneros, uma subjectividade unificadora da ficção dramática, uma vez que a sua dimensão textual abrange a intervenção de factores internos ao texto como as personagens e os diálogos e de factores que lhe são exteriores como dicção, diálogo, metro do verso e seus efeitos expressivos, ainda que determinantes para a escolha do discurso. Esta perspectiva realça uma subjectividade abrangente, eivada de componentes pertencentes a várias áreas e uma concepção simbólica da linguagem renovada. Como alerta Berrio²⁰³, não se devem estabelecer divisões simplistas para classificar produtos tão complexos como as obras de arte, como oposições entre subjectivo e subjectividade lírica *versus* objectivo e objectividade épica. Uma vez que os dados da história afectam e influenciam o sistema dos géneros literários, assim como os autores que os actualizam, a objectividade e a subjectividade são movimentos que contêm possibilidades de mudança, ocorrentes, a nível interno, pelas características dos géneros e, a nível externo, pelo poder performativo, actuante no sistema sócio-cultural e nos seus utentes, ou seja, nos escritores e no público.

Entendemos que a universalidade dos géneros se encontra, paradoxalmente, na subjectividade, pois é esta que mantém os pressupostos valorativos e os altera, no tempo e no espaço estéticos e históricos. Desde o romantismo, e em particular desde as vanguardas, que o quadro genológico é uma das referências mais utilizadas pelos criadores literários, mesmo que possuam uma vocação renovadora, movidos pela vontade de hibridismo e de transgressão das estruturas tradicionais, desde os princípios comunicativos às estruturas simbólicas constitutivas da arte literária. Pode entrever-se nas entrelinhas do pensamento românticos a preocupação pela subjectividade, subjacente às noções de individualidade e de originalidade que concedem ao sujeito um lugar de destaque nas estruturas determinantes de cada obra literária.

Porém, a questão não se centraliza apenas em dados de história literária, mas também em pressupostos basilares da genologia, intrinsecamente relacionados com a

²⁰³ cf. op.cit, p.34.

subjectividade, pois todos os géneros apresentam índices em que o sujeito desenvolve categorias particulares e se revela suporte de mediações, de teor mais ou menos híbrido, que tocam a essência da obra, do género e também do modo. Como tem sido amplamente estudado, na teoria literária, os termos «género» e «modo», na sua aplicação à literatura, possuem uma ambivalência e podem mesmo ser alvo de alguns equívocos, o que levou Genette a distinguir entre categorias universais transhistóricas, ou «constantes», correspondentes aos modos lírico, épico e dramático, e categorias particulares, ou históricas, que designa por «variantes», correspondentes aos géneros romance, conto, tragédia, comédia, entre outros. O autor defende, pois que «La différence de statut entre genres et modes est essentiellement là: les genres sont des catégories proprement littéraires, les modes sont des catégories qui relèvent de la linguistique, ou plus exactement de ce que l'on appelle aujourd'hui la pragmatique»²⁰⁴.

Na sua obra *Palimpsestes*²⁰⁵, faz a sistematização teórica de categorias e conceitos no âmbito da transtextualidade literária, pondo em relevo vários níveis de relação textual. Reflete sobre «atitudes fundamentais», expressão que remete para aspectos temáticos e para a representação de conteúdos simbólicos e antropológicos, formas que considera naturais na sua modalidade enunciativa. Ao retomar Aristóteles, reformula o conceito de «modo», defende a sua pertença linguística e interpreta-o como uma situação de enunciação. O «género» é, então, apresentado como categoria literária caracterizada por constantes temáticas, modais e formais.

A transformação que permite a passagem de uma subjectividade histórica a uma subjectividade literária, através da visão ficcional, proporciona uma evasão às leis da circunstância pela *mimesis*, recriação do mundo cuja fonte é a liberdade criativa. Esta, por sua vez, exige meios diversificados para exprimir os sentidos vários, em expansão, o que leva Genette a reconhecer que a pluralidade da literatura exige uma teoria que seja pluralista para que possa apreciar as obras literárias na sua compleição estética, ao invés de as considerar na sua vertente funcional e pragmática.

A literatura e a linguística, duas áreas confluentes na problemática genológica, estão presentes no conceito de «arquitexto» de Genette que, definido como um conjunto de

²⁰⁴ In GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Éditions du Seuil, Paris, 1979, pp.68-69.

²⁰⁵ Cf. GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, col.«Poétique», Seuil, Paris, 1982.

categorias gerais ou transcendentas, engloba modalidades de discurso, modos de enunciação e géneros literários, presentes em cada texto. O autor afirma a «transcendência» do arquiteyto, por oposição à estilística spitzeriana, imanente ao texto, ao defini-lo como «omniprésent, au-dessus, au-dessous, autour du texte, qui ne tisse sa toile qu'en l'accrochant, ici et là, à ce réseau d'architecture»²⁰⁶. A noção de *arquitextualidade* privilegia o âmbito dos géneros literários e é apresentada a par de outras noções, tais como *intertextualidade*, *metatextualidade*, *paratextualidade*, *hipertextualidade* que, por sua vez, se inserem na noção genérica de *transtextualidade*.

Carlos Reis relativiza o estabelecimento destas relações arquiteytuais enquanto bússola para estudo dos textos, uma vez que «não parece legítimo (...) exprimir juízos de valor acerca da qualidade artística de um texto, tendo em atenção apenas a forma como esse texto cumpre ou ignora as prescrições de índole **arquiteyto**; e é certo até que não poucos textos (como é o caso das *Viagens*) contribuíram para a sua notoriedade literária e cultural a partir da subversão dessas prescrições. Uma subversão positivamente valorada numa perspectiva histórico-literária, atitude tornada possível precisamente desde que se neutralizou a rigidez normativa que esta questão conheceu, no tempo do Renascimento e do Classicismo europeu»²⁰⁷.

Os elementos que caracterizam o arquiteyto a nível **modal**, **temático** e **formal**, continuam a permanecer numa abordagem da dimensão arquiteyto dos textos literários, no tocante aos traços do género e aos traços do modo. Genette propõe uma distinção entre ambos, afirmando que «les genres sont des catégories proprement littéraires <esthétiques>, les modes sont des catégories qui relèvent de la linguistique, ou plus exactement de ce que l'on appelle aujourd'hui la *pragmatique*»²⁰⁸.

Quanto à teoria dos géneros mais recente encontram-se dois paradigmas, o arquiteyto, ligado à codificação das propriedades dos discursos e suas constantes, e o pragmático, que parte da realização histórica dos textos. Os contributos mais importantes foram os de Genette, a propósito das doutrinas sobre os géneros, tipologia de

²⁰⁶ In *Introduction à l'architexte*, Éditions du Seuil, Paris, 1979, p.89.

²⁰⁷ Cf. REIS, Carlos, op. cit., p.231.

²⁰⁸ Cf. *Introduction à l'architexte*, Éditions du Seuil, Paris, 1979, pp.68-69, itálico do autor; numa nota da p.68, Genette precisa o carácter estético da categoria referida e, na mesma nota, especifica a expressão «proprement littéraire» que significa «(...) propre au niveau esthétique de la littérature, qu'elle partage avec les autres arts, comme opposé à son niveau linguistique, qu'elle partage avec les autres types de discours».

modalidades expressivas, sendo a sua obra considerada fundamental na difusão da doutrina dos três géneros em toda a Europa. Ao valorizar as situações enunciativa e comunicativa, a teoria literária contemporânea revela uma tendência para a elaboração de formalizações de *universais* na literatura e recorre, por isso, a vários domínios, entre os quais a teoria do texto, a retórica, a estilística, a narratologia e incide sobre modos de produção do sentido e das formas, dando ênfase à leitura dos textos literários, sua produção e recepção, e abrange não só a pragmática literária, mas também a semântica e a estética do texto literário.

A teoria dos géneros faz parte da teoria da literatura e tem o benefício de acentuar a articulação entre conteúdos e respectivas modalidades expressivas que, em cada género, mais ou menos híbrido, realçam as atitudes estéticas e a própria natureza da obra confrontada com o terreno da subjectividade e da intersubjectividade. Cada autor deixa, assim, infiltrar na sua escrita uma só voz, ou múltiplas vozes, enunciadoras de mundivisões, subjacentes à eleição de um género, em detrimento dos entre demais, se considerarmos o género na sua componente identificadora de uma subjectividade específica. Pode, pois, afirmar-se que a literatura é uma das formas relacionais da própria experiência subjectiva e que a objectividade encontra um significado na própria consciência, numa dialéctica que relaciona o interior - a realidade íntima do sujeito - e o exterior - a realidade circundante.

Em termos de teoria dos géneros literários encontramos duas grandes vertentes. A primeira, representada pela escola francesa, sensível à matização genológica, que encontra em T.Todorov, G.Genette e J.-M.Schaeffer os seus defensores. Preconizam uma dupla perspectiva natural e histórica que destaca o processo de singularização das obras concretas, imprescindível para os estudos da teoria da literatura e da tipologia das classes de textos artísticos dos géneros. Todorov estabelece a distinção entre géneros naturais, ou teóricos, e géneros históricos, empíricos ou reais, perspectiva validada pelos estudos literários que contribui para uma precisão, crítica ou historiográfica, e uma elucidação, literária e estética, das obras individuais.

A segunda, de raiz anglo-saxã, vê-se representada por A.Fowler, que defende o campo de observação empírica e pragmática, um dado recorrente nos estudos literários, assente no pressuposto de que os géneros não existem como categorias, mas sim como sistemas

e, como tal, não devem ser identificados ou associados a uma estratificação fixa. Subjacente e comum às duas tendências, encontra-se uma componente comunicacional subjectiva, resultante de um processo de depuração de influências e de opções autorais, efectuado de acordo com o modo escolhido, que se adequa ao género conveniente, afirmando, ao mesmo tempo, a sua identidade.

Recorde-se o postulado de Jean-Marie Schaeffer que defende que a obra existe por autonomia e por dependência ora da intencionalidade prévia, ora de uma textualidade intrínseca, «saisie comme réalisation d'un acte communicationnel global et non pas comme message spécifique: elle vaut comme exemple d'une structure intentionnelle qui lui préexiste et qui l' institue comme acte intelligible et non pas comme structure *textuelle* individuelle. Inversement, il va de soi que chaque corpus délimité contrastivement peut aussi être étudié dans une vision interne. Mais, ce faisant, on quitte le régime exemplifiant pour le régime opposé, dans lequel les déterminations génériques sont des variables dépendantes des œuvres individuelles. En ce cas on ne se situe plus au niveau de l'acte communicationnel, et plus largement intentionnel, mais à celui de la réalisation effective de cet acte, donc au niveau du texte comme unité sémantique et syntaxique»²⁰⁹. O autor insere as suas reflexões sobre o género literário numa estrutura assente na comunicação geral da obra cuja origem provém de uma intencionalidade que a influencia. Por sua vez, a obra pode contribuir para alterar as características do género no qual se insere. Na sua perspectiva, duas noções são válidas: a visão interna e a visão externa face à questão. Defendemos que existe uma complementaridade e coexistência entre ambas, necessárias para um conhecimento lato sobre a problemática em questão.

Os aspectos acima sublinhados clarificam, implicitamente, a diferenciação entre categorias históricas e trans-históricas, pois deve considerar-se a dualidade da problemática genológica segundo orientações relativas ao sistema genológico e literário e à sua história, uma vez que o estudo de uma obra se reporta à teoria das categorias absolutas do género e à sua modulação diacrónica, expressas em subgéneros, formas literárias de transição ou mistas.

Verifica-se pela história dos próprios géneros que estes raramente obedecem às regras, elas próprias variáveis, uma vez que a natureza criadora da arte procura a mudança e a

²⁰⁹ Cf. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Éditions du Seuil, Paris, 1989, p.164, sublinhados nossos.

recriação da própria realidade. A subjectividade permite não só reconhecer o estudo da dinâmica da obra, mas também divulgar a concepção estética do autor, em termos de distância, convergência ou hibridismo face a uma normatização genológica diacrónica e sincrónica. Os requisitos formais mínimos do género literário não sofrem, historicamente, níveis elevados de modificação com respeito às constantes estruturais e sistemáticas, reguladoras das modalidades fundamentais de formulação expressiva e de representação do mundo.

O protagonismo do receptor na teoria da literatura recente, sobretudo, a partir de Jauss, assim como as interferências do sujeito, ireflectem-se de muitas maneiras, e em várias instâncias, sobre a categoria do género. Consequentemente, a problemática dos géneros literários implica a subjectividade, meio e finalidade na comunicação com o leitor/espectador, manifesta-se nos fundamentos e nas fronteiras, através das várias componentes organizadoras da obra reveladoras do potencial genológico flexível e multifacetado e dos processos de criação do verosímil, a partir de pontos de referência factuais ou criados.

Mesmo que um texto de teatro relate, esteticamente, um acontecimento da realidade, será sempre o estilo próprio do autor-escritor e, *a posteriori*, o do autor-encenador, que o caracterizam e distinguem de todos os outros. Este facto realça a actualização pessoal das regras gerais, pois cada representação realiza-se num dado momento da história do teatro, em que o(s) autor(es) particulariza(m) a língua e a estética teatral, adequando-as à circunstância da obra.

Se é verdade que as regras de um género preexistem à escrita, e enquanto tal condicionam a escolha, não é menos verdade que contêm, igualmente, um leque de possibilidades. Caberá a cada autor optar pelos assuntos, escolher uma forma de os abordar e nela enquadrar os sujeitos da ficção. Quer sejam o seu alter-ego, contraponto ou entidades intermédias, serão sempre *entidades fingidas* cujas máscaras representam, paradoxalmente, o próprio rosto do fingimento literário, através dos diferentes processos de transfiguração que sofreram, a nível fónico, linguístico, retórico ou outro, uma vez que o «texto literário é **pluristratificado**»²¹⁰ e, por consequência, intrinsecamente, polifónico.

O texto de teatro é uma entidade organizada, composta de vários elementos, onde se

²¹⁰ Cf. REIS, Carlos, op.cit., idem, p.177, negrito do autor.

espelham várias facetas que se aproximam ora da linguagem literária, ora dos vários níveis da linguagem corrente, mantendo sempre um registo diferenciado e reconhecível por si mesmo, quando passado para o papel ou para a cena. Para Larthomas, « un bon langage dramatique peut être très proche ou du langage parlé ou du langage écrit, *il ne se confond jamais avec eux* »²¹¹. Segundo o autor, pode falar-se de uma «linguagem total» ao destacar elementos verbais, e factores circundantes, tais como gestos, acção, situação, contexto, entre outros, que adquirem no teatro maior relevância pela diferença relativamente à linguagem espontânea utilizada no quotidiano, mesmo se a ela se assemelha, tal como a palavra «representação» pode sugerir.

A principal diferenciação entre o teatro e os outros géneros consiste, sobretudo, no facto do escrito preceder, frequentemente, o dito, tratando-se na prática «d'une parole qui s'insère dans un temps réel qui, représentée, se déroule comme si elle était vraie. Dans le roman (...) le dialogue est toujours rapporté; ce n'est pas un énoncé : c'est un énoncé d'énoncé. On peut passer apparemment du récit au dialogue, mais celui-ci est toujours récit. Les paroles sont toujours transcrites, comme le montre la possibilité de choix pour le romancier entre les trois styles, direct, indirect et indirect libre, c'est-à-dire entre trois façons de rapporter les propos»²¹². O facto de se constatar que o diálogo teatral abrange uma presença física, integrada num tempo concreto da representação, coloca-nos perante o pressuposto de que existem propriedades essenciais, ou formas de comunicação, da própria subjectividade teatral, espelhadas na enunciação.

Relativamente ao sistema da linguagem literária destacam-se três níveis de enunciação – lírica, épica e teatral - que podem ligar-se entre si. A **enunciação teatral** busca, principalmente, um *pathos* sentimental ou de outro tipo, que leve à comoção pela representação directa por actores, ou representantes da palavra do autor, que formam a substância textual e cénica da obra. Em nosso entender, é o *sujeito teatral* que estabelece, textualmente, as devidas pontes entre facto e ficção, tendo o autor-dramaturgo a fundamentar os alicerces e a erguer os pilares da obra onde se sustém a produção textual e a realização artística. Daí o facto de podermos entender a interpretação como actualização dos vários processos do fingimento, inerentes a qualquer tipo de ficção.

²¹¹ Cf. LARTHOMAS, Pierre, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, PUF, Paris, 1989, p.175, itálicos do autor e sublinhados nossos.

²¹² Idem, pp.439-440.

Podemos, eventualmente, encontrar influências das outras duas formas de enunciação através das personagens ou do *sujeito teatral*: a **enunciação lírica**, na qual a presença de um sujeito assume a voz do poeta, numa transferência das emoções confiadas às figuras de retórica e ao ritmo, numa procura de identificação com os leitores /espectadores (confidência amorosa, exaltação comemorativa, expressão de sentimentos, reflexão aforística...); a **enunciação épica**, quando a vontade comunicativa excede as intenções de expressividade do nível anterior, e se concentra nos poderes de representação mimética da realidade externa, recorrendo às formas da intriga e encadeamento do interesse, discursos de maior extensão e duração, numa progressão que dosifica um tipo de atitude sociológica e psicológica.

A *mimesis* e todas as relações que se estabelecem entre facto e ficção é uma questão fulcral, sabemo-lo pela autoridade da palavra aristotélica, inscrita na sua *Poética*, e pela *praxis* teatral milenar. A ficção teatral pode, pois, ser entendida como ponto de partida para a tensão entre a verdade de um sujeito-autor e a ficção coerente na escrita literária com um alvo cénico. A sua mediação é geradora de outras mediações e tem como várias possibilidades de escolha a **criação** dos vários modos e géneros literários e, como resultado, a **produção** de um legado vário, identificado literariamente como **género**, gerador de expectativas em sujeitos leitores, igualmente portadores de visões sobre as coisas, os seres e o mundo, que representam a componente de **recepção** da obra. Em conjunto, formam a *subjectividade teatral*, na qual o género é parte integrante.

Relacionar a subjectividade com os géneros literários implica a associação entre enunciação da linguagem, enunciação literária e o nível simbólico, dos quais emerge a subjectividade teatral. É, sobretudo, no teatro de raiz clássica que o diálogo assume a possibilidade de ser essencialmente linguagem pela exigência de unificação de tempo, espaço e de acção, facto que atenua a presença de recursos exteriores ou de objectos vários, de modo a realçar o elemento centralizador, o discurso. O teatro moderno contempla outros factores materiais além do verbo e, no seu movimento diversificado, assenta numa interacção entre forma e conteúdo.

No entanto, quer o teatro clássico, quer o teatro moderno encontram, em termos gerais, a tentativa de atingir um absoluto através da unificação entre forma e conteúdo.

Fazem-no, entre outros modos, pela disparidade de acções e de personagens e pela subjectividade múltipla²¹³.

Podemos sublinhar os níveis apontados recorrendo ao conceito de *densidade* proposto por Pavel, denominador comum entre a referencialidade e a informação dos textos, a partir de uma proporção atribuída à díade texto-mundo, o que aponta para determinada mobilidade das fronteiras da ficção. Daí o defendermos, com o autor, que «le rapport entre les dimensions du monde et celles du texte déterminent ce qu'on pourrait appeler la densité référentielle du texte»²¹⁴. Este conceito está ao serviço da economia da acção, no tocante ao acto de contar e revela-se também na ordenação do espaço, concentração de numerosas acções, apresentação de sequências com uma determinada velocidade, que contribuem para a rapidez, ou para o retardamento, das informações fornecidas.

O processo da densidade é considerado, pelo autor, uma forma de valorizar e iluminar a realidade²¹⁵, ou seja, quanto menor for essa densidade informativa - «densité informationnelle» - ²¹⁶ menores são as ligações referenciais do texto estabelecidas por um «eu ficcional»²¹⁷. A convenção de ficcionalidade²¹⁸ estabelece, assim, um pacto com o leitor e exige-lhe o esforço do fingimento para interpretar, coerentemente, a verdade desse mundo proposto quer se concentre sobre detalhes, quer intensifique as acções gerais, para o recriar, na sua globalidade, através de enunciados explícitos e de sugestões extraídas a partir de algumas informações ausentes.

O leitor crítico deverá, assim, alargar a sua compreensão da obra teatral e «instalar o trabalho nas zonas de coincidência»²¹⁹ entre teatro e a literatura, sem procurar apenas o âmbito específico de um ou de outro, de modo a descobrir as ligações a outras áreas e

²¹³ Estabelecendo um paralelo com o género teatral, ocorrem-nos algumas situações dramáticas criadas por Beckett e Maeterlinck que se encontram, não raras vezes, encarceradas na prisão existencial do ser, representação mimética da natureza do drama em si, ou de Pirandello, que constrói universos que remetem para a consciência da própria impossibilidade dramática de resolver questões fundamentais no plano da realidade. Em comum, terão o facto de centrarem as peças sobre as situações dramáticas, sem avanços substanciais na intriga, de utilizarem o silêncio e a palavra como procura ou negação do absoluto na obra.

²¹⁴ Cf. PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Seuil, Paris, 1988, p.129, itálico do autor.

²¹⁵ Ibidem. O autor considera que uma pequena parte esclarece o leitor sobre o todo da obra: «Se concentrer sur un petit bout de monde signifie l'éclairer d'une lumière inhabituellement puissante.»

²¹⁶ Ibidem.

²¹⁷ Idem, tradução de «moi fictionnel», p.118.

²¹⁸ Idem, tradução de «convention de fictionnalité», p.156.

²¹⁹ Cf. MATEUS, Osório Mateus, «Teatro e Literatura» in *Vértice*, nº 21, Dezembro, 1989, p. 94.

encontrar, assim, as respectivas mundividências, que enformam e inspiram diálogos e didascálias. No seu conjunto, tais aspectos formarão a essência superior do teatro, como afirmava Mallarmé²²⁰. Neste sentido, afirmamos com M. Zink que a subjectividade literária é «un produit d'une conscience particulière, partagée entre l'arbitraire de la subjectivité individuelle et la nécessité contraignante des formes du langage»²²¹, que organiza coerentemente o universo ficcional apresentado, inclusive o teatral. A subjectividade deste género pode ser compreendida pelo projecto dramaturgico que sustenta, *grosso modo*, o texto, variável na sua concepção, flexível na sua história e amplo na sua receptividade. A criação artística moderna, descontente com a rigidez estética e assaltada pelo gosto da inovação vanguardista, criou rupturas na estratificação de um classicismo, por miscigenação, substituição ou «pastiche», em busca de uma intemporalidade sequiosa de expressão livre.

A procura da universalidade da obra, impõe, assim, ao longo da história da literatura, o desejo de uma vitória sobre o transitório, atribui-lhe um valor, convida o leitor/espectador, na época estética de René Char, a evadir-se do prosaísmo naturalista e realista e a encontrar uma unidade, distante do sentido clássico da lei das três unidades, apostando antes na dinamização de outros artificios.

A narração teatral pode deslocar, mimeticamente, o discurso para a realidade objectiva que se pretende universalizante, formada pelas acções e discursos das personagens, agrupar traços épicos, oferecer uma expressão lírica exterior a convenções pragmáticas rígidas e amplificar processos. Trata-se de operações que poderiam designar-se, respectivamente, *deslocação épica* ou *deslocação lírica*, que conferem ao género teatral um lugar de destaque na sua função de síntese genológica. Encontramos este princípio no *Théâtre saisonnier*, assim como um tempo concentrado de proveniência épica, orientado para um determinado fim, vivido pela consciência que dele têm algumas personagens, guiadas pela vontade ou por ideais, enquanto outras se deixam guiar por influências de outrem.

²²⁰ Cf. MALLARMÉ, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Gallimard, Paris, 1991, p. 204, onde afirma, sinteticamente - « Le Théâtre est d'essence supérieure » -, após ter defendido, na p.202 que « Toujours le Théâtre altère à un point de vue spécial ou littéraire, les arts qu'il prend : musique n'y concourant pas sans perdre en profondeur et de l'ombre, ni le chant, de la foudre solitaire et, à proprement parler, pourrait-on ne reconnaître au Ballet le nom de Danse ; lequel est, si l'on veut, hiéroglyphe ».

²²¹ Cf. ZINK, Michel, *La subjectivité littéraire*, 1ère éd., PUF, Paris, 1985, p.8.

As divisões entre o espaço interior e o espaço exterior metaforizam as rupturas do mundo institucional, da civilização corrupta, dos processos em degradação da essência humana, no sentido heideggeriano expresso na obra *Carta sobre o humanismo*, em prol de uma defesa da subjectivização para além do valor que se pretende atribuir à própria objectividade. Heidegger afirma que o «homem jamais é primeiramente do lado de cá do mundo como um «sujeito», pense-se este como «eu» ou como «nós». (...) Ao contrário, o homem primeiro é, na sua essência, ex-sistente na abertura do ser, cuja abertura ilumina o «entre» em cujo seio pode «ser» uma relação»²²².

O enquadramento da ficcionalidade exige uma reflexão que articule ambos, de modo a formar uma moldura teórica para o estudo de textos teatrais cujo tecido, normalmente multifacetado, se fabrica sob o primado da polifonia, acrescida da multiplicidade de recursos humanos e materiais, o que contribui para determinar e revelar a estética do seu autor. Definir o género teatral como processo comunicativo, no qual coexistem factores conjunturais como a cultura, a história, a ideologia, que lhe conferem uma dimensão individual e colectiva, implica a integração do leitor/espectador não só nos contextos subjectivos exteriores, mas também na própria fabricação dos mundos ficcionais, o que deve ser feito pelas diversas mediações e modulações do *sujeito teatral*, estruturador da subjectividade na obra.

2.2. Modulações e mediações genológicas do *sujeito teatral*

Queremos salientar três aspectos que se prendem com a importância das modulações do sujeito face ao tipo de texto e respectiva enunciação: a **intencionalidade**, a **comunicabilidade** e uma outra, consequente das anteriores, a **referencialidade**. Trata-se de factores que alertam, implicitamente, para cambiantes de subjectividade teatral relacionadas com a problemática da classificação e da destriça entre os vários géneros literários, sem esquecer a componente do espectáculo, útil para estabelecermos *a posteriori* alguns pressupostos da estética teatral de René Char.

²²² Cf. HEIDEGGER, *Carta sobre o Humanismo*, col. «Filosofia & Ensaios», Guimarães Editores, Lisboa, 1988, p.76, aspas do autor.

A **intencionalidade** é preexistente ao texto, exerce a sua influência fora do âmbito específico da mensagem propriamente dita e insere-se no domínio da decisão do autor que, de certo modo, vai determinar o acto de comunicação literária. O «horizonte de expectativas» de que fala Jauss (1990) está também presente na própria produção e relaciona-se com a intencionalidade do autor, na medida em que este tem em conta o público. A esta questão está subjacente a problemática do modelo da obra literária, as fontes inspiradoras que perpassam, mesmo que não se fixem, na escolha genológica, a partir da intencionalidade do autor e da influência do leitor.

Segundo Eco, o «uso e a interpretação são certamente dois modelos abstractos. Todas as leituras resultam sempre de uma mistura destes dois comportamentos (...). Existe uma leitura pré-textual que assume as normas do uso despido de preconceitos, para mostrar em que medida a linguagem pode produzir semiose ilimitada ou derivação»²²³. Assim, de acordo com o autor, interpretar *mal* um texto significa retirar as influências canónicas, descobrir-lhe novos aspectos, destacar inclusive a sua *intentio operis*, camuflada pela *intentio lectoris* que pretende afirmar-se como *intentio auctoris*. De realçar o que atrás referimos: a abstracção do uso e da interpretação do texto, na medida em que todas as leituras são o produto de ambos e implicam, necessariamente, a colaboração de um intérprete.

A **comunicabilidade** situa-se num plano bastante indefinível, de imprevisibilidade, entre a percepção do leitor, a orientação exterior de leitura, os gostos pessoais que o levarão a distinguir os diferentes géneros entre si. Em suma, o limiar situa-se entre as expectativas, o contacto com a obra, a sugestão, a escolha de um fragmento e a capacidade do autor em mover esse leitor até à leitura integral. Três níveis são, pois, contemplados, o extratextual, o paratextual e o intratextual.

A obra comunica com o leitor e com outras obras através de uma relação hipertextual, pelos seus índices extratextuais, como, por exemplo, a publicidade, a capa e outras referências, e paratextuais, como o título, subtítulo, indicação do género, prefácio, entre outros. O conceito de hipertextualidade foi criado por Genette e aprofundado por Schaeffer do seguinte modo: «J'accepte comme *relation générique hypertextuelle* toute filiation plausible qu'on peut établir entre un texte et un ou plusieurs ensembles textuels

²²³ Cf. ECO, U., *Os limites da interpretação*, Difel, Lisboa, 1990, pp.41-42.

antérieurs ou contemporains dont, sur la foi de traits textuels ou d'index divers, il semble licite de postuler qu'ils ont fonctionné comme modèles génériques lors de la confection du texte en question, soit qu'il les mélange, soit qu'il les inverse, etc. Les index se trouvent dans l'appareil paratextuel (titre, sous-titre, éventuellement étiquette générique, déclaration d'intention) et plus largement dans le contexte auctorial et littéraire, alors que les traits sont intratextuels²²⁴.

A comunicabilidade depende, assim, dos factores indicados, *a priori*, que contribuem, em simultâneo, para uma compreensão do universo literário proposto em cada obra e para o conhecimento do género a que pertence.

Quanto à **referencialidade**, esta pressupõe três referentes: a contextualização histórica (época histórica e periodização literária), as modalidades do discurso (vozes do texto) e os modos de representação (mundos da ficção). A referencialidade genérica é útil por estar ao serviço de uma certa ordenação da compreensão de categorias arquitectuais manifestadas através de modos ou possibilidades de expressão humana, logo subjectivos e concordantes com uma determinada realização textual, uma vez que as obras determinam o género, assim como este as influencia.

Assim, a **intencionalidade**, a **comunicabilidade** e a **referencialidade** parecem-nos três níveis determinantes, articulado entre si, quer pela importância em termos de modos e géneros, quer pela presença da subjectividade intratextual, o que aperfeiçoa não apenas a compreensão e a interpretação da obra literária, mas também serve a sua identidade genológica e subjectiva. Esta articulação relaciona-se com a distinção entre «index», «traits», «marqueurs génériques», a nível das respectivas funções. Os primeiros desempenham uma função metatextual e possuem um estatuto ostensivo, por orientarem o leitor quando se encontra face a um campo de expectativas relativamente aos géneros, os segundos desempenham uma função estrutural, o seu estatuto não é ostensivamente visível, enquanto os últimos modulam as características do texto, pertencem ao nível da comunicação e manifestam intenções.

Existem, pois, diferentes elementos de várias áreas intervenientes que desempenham uma função de mediadores constituintes da subjectividade. As incursões nas áreas anteriores sublinham o facto desta não prescindir da enunciação, pois representa, *per si*, a

²²⁴ Idem, p.174, itálicos do autor, sublinhados nossos.

possibilidade individualizada de criar mundos verbais através de enunciados emitidos, elaborados e realizados por um determinado sujeito da enunciação e actualizados numa determinada situação de enunciação. Através deles, o enunciado modela-se às variadas situações comunicacionais e contribui, assim, para a interacção entre sujeitos que, por sua vez, têm a possibilidade de os conceber e realizar.

Na subjectividade teatral, o sujeito é portador de uma competência no âmbito do «dizer/ fazer», de natureza e funções que se relacionam, intrinsecamente, com as componentes verbal, plástica, psicológica, axiológica, entre outras. A subjectividade assume um papel importante neste vasto quadro, textualmente configurado pelo sujeito/sujeitos que convocam, recriam e apresentam várias formas de reencontro passivo, ou activo, com o público, consoante a concepção dramaturgica adoptada.

Geralmente, a palavra teatral, tecida pelas leis da subjectividade, foi projectada, a um tempo, para ser lida, ouvida, contemplada e assistida por leitores/espectadores que a interpretem e recriem. Deseja ser reencontrada pela imaginação de todos os potenciais leitores-encenadores, amadores descontraídos ou profissionais convictos. O conjunto perfaz um complexo e vasto mundo feito de diversos enunciadores e enunciações confluentes para determinados eixos reveladores de quadros estruturais, geradores de conteúdos.

À partida, a subjectividade teatral engloba quatro componentes fundamentais, interligadas entre si - o autor, a escrita, o *sujeito teatral* e o processo de teatralização. Enquanto a modalidade lírica se aproxima mais da expressão de «eu sinto, eu sou», a narrativa se identifica com «eu penso», «eu conheço», a teatral encarna uma dupla faceta, do sujeito da escrita e do sujeito da representação, que poderíamos sintetizar nas expressões «eu revelo-me» no **enunciado**, «eu realizo» na **acção** e «eu manifesto-me» na **encenação**. É no acto de «propor» que reside, em nosso entender, alguma da complexidade subjectiva do texto de teatro, visto que a essência do *sujeito teatral* reside num *ser de papel* e num potencial *ser de encenação* revelado através da ficcionalidade verbal, ou seja, das vozes relevantes da subjectividade teatral - *didascálica* e *dialogal* -, localizadas, respectivamente, nas didascálias e nos diálogos, aspecto contemplado neste trabalho.

As personagens são seres de ficção e, como tal, agem ficcionalmente. Emitem enunciados e executam acções, e o facto de *parecer* que assumem autonomamente a sua identidade, que criam novos enunciados e novas acções é uma faceta da própria ficção. Afirmar que *vivem* ficcionalmente de actos e de palavras, *reflectem* sobre a realidade ficcional e agem sobre ela, *mudam* as circunstâncias da intriga, significa que, no texto de teatro, não se encontra um narrador explícito, salvo em algumas excepções, que exprima ou comente pensamentos, ideais, sentimentos e preferências.

A personagem de teatro parece, assim, ter um estatuto de liberdade que, por sua vez, parece deixar mais liberdade à intervenção imaginativa do leitor/espectador, pois não está condicionado pela elaboração extensiva e artificiosa de processos de longa explanação, como em certos romances, ou confinado à síntese poética que, pela sua depuração estética, a sua condensação e o seu aparente confessionalismo, nada deixa acrescentar.

Contudo, encontramos na obra teatral uma determinação e um impulsionar dos acontecimentos, ainda que não seja clara a sua proveniência e evidente a sua identificação. Em nosso entender, os vários elementos constituintes da obra são reservatórios de conteúdos que emanam intersecções e influências de uma entidade subjectiva oculta sob o manto do texto, mas que o habita e, como tal, proporciona possibilidades de reconhecimento.

Se considerarmos a intersubjectividade inerente à obra teatral podemos entrever dois níveis de actuação do sujeito-autor literário: **intencionalidade** e **produtividade** que correspondem, respectivamente, a dois níveis do sujeito-leitor literário, **selectividade** e **receptividade**. Ora, a presença do sujeito é, pois, uma presença de destaque quer nos níveis da criação intencionalmente produtiva, a nível textual, quer a nível da leitura pela selectividade receptiva, de teor extratextual, que permitem reconstituir uma cronologia diegética, a partir do texto, e uma cronologia de natureza referencial.

A pertinência da intersubjectividade como cruzamento de várias subjectividades reside também na distância entre o «dito» e o «mostrado» e fazem apelo a saberes de natureza estética, cultural, científica, filosófica e outras e contam, igualmente, com o género para orientar expectativas de leitura. Deste modo, a inserção do texto em determinado género dependerá de uma certa consciência quanto ao mesmo, age no autor e no leitor, orienta a interpretação e assegura a comunicação literária, mantendo

expectativas, ao incluir, por exemplo, inovações que possam surpreender o leitor. De acordo com M. Glowinski, «le genre devient une sorte de régulateur de lecture dont il oriente, et jusqu'à un certain point, détermine, le déroulement. S'il remplit cette fonction, c'est parce qu'il appartient à une tradition littéraire familière au lecteur, faisant appel à un savoir et à des habitudes en vigueur au sein d'une culture littéraire donnée. Le genre situe le texte que l'on lit par rapport à une tradition sans pour autant le soumettre entièrement»²²⁵.

Por exemplo, o *Théâtre saisonnier* surpreende por variadas razões, entre as quais a função narrativa que, *a priori*, deveria estar ausente. Em alguns textos verifica-se um pendor narrativo nas didascálias e em algumas personagens que contam acções passadas, ou avançam o desenrolar dos acontecimentos através de analepses ou de prolepses. Assim, a complexa teia de enunciados e enunciações, explícitos e implícitos, mutáveis e flexíveis, sofrem metamorfoses quando realizam o género na obra, transformação essa que passa, necessariamente, por um processo de subjectivização, ou seja, atravessa uma área subjectiva para uma outra que a recria e altera, pela ficção.

Ao contrário de Genette²²⁶, que afirma serem as didascálias ou indicações cénicas, na ficção dramática, as únicas partes do texto directamente assumidas pelo autor, devido ao carácter descritivo e prescritivo, entendemos existirem, naquela vertente do texto, infiltrações de carácter ficcional que incorporam um campo de subjectividades, onde o *sujeito teatral* se exprime. Deslocamos, assim, as propriedades do autor para o plano funcional da polifonia subjectiva já referida, mediante a qual o discurso e os recursos cénicos se manifestam como pólos confluentes, reveladores de influências actuates na intriga e eixos axiológicos do texto, faceta que caracteriza, em termos gerais, a subjectividade teatral.

Com efeito, a expressão do sujeito não é singular. Existem diversas manifestações de expressividade, oscilantes entre os planos subjectivo e objectivo, ocultas sob orientações cénicas, descrições e algumas observações de carácter situacional como tempo e espaço, que convergem para um sentido unificador do universo ficcional observado como um todo, formado e construído por discursos. Devido à sua natureza

²²⁵ Cf. GLOWINSKI, op. supra cit., p. 91, sublinhados nossos.

²²⁶ Cf. GENETTE, G., *Introduction à l'architexte*, Éditions du Seuil, Paris, 1979, p.43.

multifacetada, encontramos no texto várias linguagens a preencher cada espaço vazio destinado às várias sinestésias que abrangem os diálogos e as didascálias, entidades textuais complementares e duplos do *sujeito teatral*. A sua importância e articulação pode entrever-se através da seguinte questão: qual é o elemento que liga, textualmente, essas duas vertentes?

Encontrámos resposta na **análise articulatória** que dá conta de processos dramaturgicos e de mundividências, por intermédio de funções desempenhadas pelo sujeito teatral e pelo reconhecimento simbólico das várias situações e de componentes textuais e cénicas no próprio texto. A articulação é estabelecida entre didascálias e diálogos, abrange a comunicação entre as diferentes subjectividades, mais especificamente, entre personagens e sujeito, a coerência de sentidos, a estruturação das diferentes partes e as respectivas projecções cénicas.

Para ilustrar o que acabámos de expor, escolhemos um extracto do texto intitulado *Sur les hauteurs*, incluído no *Théâtre saisonnier* de R. Char, como modelo de articulação entre cenas, graficamente materializada pelas didascálias e pelos diálogos, agrupados em torno de um processo de articulação e de metaforização²²⁷:

VII.MÊME HEURE

Sur le flanc du Ventoux, Carafon chasse le lièvre. C'est un homme d'aspect lustral, ancien pupille de l'Assistance publique. Il croit que des fées ont enlevé jadis ses parents. Cela a pu lui être conté dans son enfance. Il hait les fées: ce sont des lièvres. Chaque fois qu'il tue un lièvre, il fusille une fée! Un lièvre déboule. Carafon le tue. Il ramasse l'animal, l'examine, l'insulte. (2)

CARAFON, *au lièvre* (1)

Cramoisie !

²²⁷ A articulação mais imediata que se faz notar é a nível da estruturação das cenas, designadas pela numeração romana, desde o I até ao XII, seguidas da indicação de uma temporalidade sucessiva em termos de momentos globais articulados pelo tempo natural, guiado pelo sol, ao invés de ser marcado pela cronologia e pela quantidade – I-NUIT; II.JOUR; III-CRÉPUSCULE; IV-NUIT; V.LENDEMMAIN; VI.FIND'APRÈS-MIDI; VII.MÊME HEURE; VIII. NUIT; IX.NOUVEAU JOUR; X. CRÉPUSCULE; XI.NUIT; XII.NUIT. Assistimos a uma concepção cénica do tempo natural cuja sequência pretende dar conta de uma simultaneidade como por exemplo em VI.FIND'APRÈS-MIDI; VII.MÊME HEURE, a sequência - II.JOUR; III-CRÉPUSCULE; IV-NUIT - e a unidade - XI.NUIT; XII.NUIT. A continuidade da acção é marcada, neste texto pela articulação ao nível do tempo e comunica com a cena seguinte ora através da didascália final, que marca um avançar da intriga ou escolhe uma outra perspectiva dos acontecimentos ocorridos em simultâneo como nos momentos VI.FIND'APRÈS-MIDI e VII.MÊME HEURE.

*Le lièvre saigne. Carafon lui
applique un coup sur les oreilles.
Le père de Lucien survient à ce moment.*

LE PÈRE DE LUCIEN

Ho! Carafon, combien as-tu tué de fées aujourd'hui?

CARAFON, *montrant le lièvre* (1)

C'est ma deuxième.

LE PÈRE DE LUCIEN

Chimérique Carafon! (*mi-rassuré, mi-inquiet.*) <(3)> Tu es dangereux.

CARAFON

Pourquoi? (*Il montre la tête soyeuse*)

LE PÈRE DE LUCIEN

Parce que derrière ton fusil, tu prends les bêtes pour des gens.

CARAFON

Ça? (*Il gifle le lièvre*) <3>. Cette garce embusquée dans les touffes?
C'est un comme ça qui a emmené de force mes parents, autrefois, dieu sait où.
Ma pauvre mère que je n'ai pas connue et mon père qui était garçon de ferme.

(4)

*Le paysan contemple Carafon. Voix
blessée de Carafon.*

CARAFON

Elles avaient un pelage comme celle-ci. Et des jambes!

(4)

*Carafon étire les pattes postérieures
du lièvre. Il ricane. Le paysan le quitte,
secouant la tête en signe d'impuissance.*

CARAFON

Mais (*touchant son fusil*) <(3)> il ya a lui qui sans forcer les rattrape
et les étend raides, d'un coup. (*Baissant le ton.*) <(3)> Fou de Pascal qui
ne me croit pas!

LE PÈRE DE LUCIEN, *s'éloignant* (1)

Innocent!

(4)

*Au loin, la forêt accueillant le
crépuscule*²²⁸.

Encontramos quatro tipos de manifestações complementares do processo articulatório entre subjectividade didascálica e subjectividade dialogal: 1) o nome da personagem, seguido de didascália explicativa: proporciona a articulação de cenas, a visão focalizada de um determinado aspecto que serve de modificador e de intérprete da situação dramática, da postura, atitude, gesto da personagem; 2) didascália introdutória e diálogo inicial: revelação da subjectividade do sujeito didascálico, através de pormenores que explicitam e justificam comportamentos; a objectividade do sujeito dialogal que se exprime através da subjectividade da personagem e, confirma, pelo enunciado, os indícios e as notações; 3) posição interna face ao diálogo: autoridade textual situada no seio do diálogo que se exprime através da didascália interna; explica e comenta a estranheza da atitude e fundamenta a compreensão da intriga, ao mesmo tempo que situa o leitor no tempo anterior à situação apresentada, neste caso a estranheza da personagem Carafon; 4) transição entre diálogo e didascália intercalar: o sujeito didascálico e o sujeito dialogal confirmam, ajustam, avançam a intriga e são representativos de planos distintos da realidade ficcional. O primeiro serve, sobretudo, o objectivo de articular e completar os elementos dispersos e omitidos no diálogo, o segundo corrobora, diferencia e explicita atitudes, ideias, sentimentos, anunciados ou expressos anteriormente.

Além da harmonização entre significado e significante, representado e representante, a análise articulatória da obra adquire uma amplitude que permite ter em conta a metaforização das palavras e das acções, a coordenação dos índices temáticos, a alternância da subjectividade em co-relação com a objectividade. Podem destacar-se dois tipos de subjectividade teatral, interligadas, **subjectividade implícita** e **subjectividade convergente**. A primeira prefigura-se como máscara ficcional, entidade sem corpo físico cuja estrutura intelectual, psíquica e estética assume um determinado padrão literário e teatralizante, concentra níveis de metaforização, mais ou menos densos consoante a combinação da intersubjectividade. Em consequência, a segunda configura a obra de

²²⁸ Idem, pp 852-854, sublinhados nossos.

acordo com a continuidade entre sujeito, acto e objecto, assegura a coerência entre personagens, espaço, tempo e acção, convergentes para a apresentação dos diferentes micromundos do universo ficcional, desenlace de intrigas e realização de objectivos, pelos conteúdos das mensagens a transmitir.

Ambas contemplam, à partida, a relação texto/representação, numa interacção de maior ou de menor dependência face aos cânones do género, de acordo com o espírito da época e as inovações pretendidas. O nível textual, delimitado e circunscrito a personagens e cenários imaginários, é direccionado para o palco ou para a tela, e projecta situações que reorganizam a obra, executadas pela equipa de encenadores, actores, técnicos de luzes e som, entre outros colaboradores, metamorfoseando as diferentes subjectividades, implícita e convergente, em outras constelações subjectivas. A presença e as influências das vozes da ficção deixam antever uma flexibilidade própria da subjectividade, o que justifica, em parte, alguns resquícios épicos e líricos no género teatral, ou seja, a miscigenação como meio de afastamento da rigidez canónica.

A génese do texto parece ligar-se ao que poderíamos denominar «síntese do mundo» elaborada pelo autor textual e apresentada pelo *sujeito teatral* através de vários processos, entre os quais, as personagens. Essa síntese é uma mediação estética de um mundo textual, onde tudo acontece continuamente. Nesta medida, o género pode definir-se como um sistema abstracto que adquire visibilidade e materialização através da obra, da qual o género é parte integrante. O autor não deverá, no entanto, ser identificado por uma etiqueta genérica, mas por uma realização, a obra, inconfundível com qualquer outra nos contextos vários, na estética particular, no estilo diferenciado e na sua estrutura global, uma vez que as obras concretizam um dos elementos constituintes da natureza do género enquanto sistema aberto.

Encontramos, assim, três momentos face ao contacto genérico com uma obra: 1) reconhecimento do género ao qual pertence - a obra com identidade própria, mas ainda oculta; associação, ou não, a uma outra obra do mesmo género: a obra com uma identidade de outra(s) obra(s), ou totalmente desconhecida; 3) conhecimento da obra: a obra torna-se naquilo que é para o seu leitor/espectador; as outras estão presentes *in absentia* quer na própria obra, quer no espírito do leitor. É, pois, através da leitura que o

objecto *estranho*, a «obra não lida», se transforma aos olhos do seu leitor e passa a ser uma «obra (re)conhecida».

Desta exigência mútua gera-se o desenvolvimento de cada género, ao longo das várias épocas literárias, que ultrapassa, em larga medida, o cânone, exterior à obra, para tocar o potencial interior ao género, cuja vibração criadora depende não só da consciência genérica como das aspirações concretizadas pelo autor e do interesse do leitor/espectador. Gera-se assim, em vários planos, um processo de reconhecimento, teoricamente enquadrado no *género*, a partir de tendências, necessidades e / ou interesses.

Consequentemente, o acto de analisar implica seleccionar e estabelecer funções que revelam as relações entre os vários elementos textuais e extratextuais, numa tentativa de alcançar a palavra estética, a beleza oculta, a representação previsível, através de um sujeito perspectivado genologicamente, conceito que se prefigurou como agente de legitimação da obra e do autor, pois toca a sua própria natureza complexa, híbrida e diversificada, ao invés de partir de postulados predominantemente exteriores.

Como tal, podemos afirmar, *grosso modo*, que a *subjectividade teatral* é um processo de representação textual que reflecte coincidências e dissonâncias entre cânone e inovação e o *sujeito teatral* uma entidade ficcional, para a qual confluem várias mundividências, devido à sua natureza mediadora e à sua função de construtor de sentidos, para os quais contribuem as interacções estabelecidas com o objecto teatral.

CAPÍTULO 3

O SUJEITO TEATRAL: CARACTERÍSTICAS E MODULAÇÕES

3.1. O *sujeito teatral* e o *objecto teatral*, uma cooperação de sentidos

O universo da obra teatral é um processo retórico e metafórico complexo que, na sua complexidade, pode criar paragens na evolução da própria intriga, preenchê-la de figuras e de conotações, persuadir enquanto faz crer que apenas distrai, mantendo afinidades com o enquadramento dos signos cénicos e com a produção de sentido. É também um *objecto pragmático*, em torno do qual se sustenta o prazer estético da leitura e do espectáculo, imbuído de reflexões de teor axiológico que exprimem uma determinada «Weltanschauung»

Quando se analisa um texto de teatro, não nos limitamos à sua arquitectura textual, mas consideramos também a existência de um projecto elaborado com vista à dimensão cénica, assente numa subjectividade que veicula vários discursos multifocais, ou seja, enunciados explícitos, implícitos e simbólicos entre **sujeito-sujeito** e **sujeito-objecto** e, eventualmente, correlações entre **objecto-objecto**. Na sua expressão interna, subsistem projectos que se actualizarão ou transformarão em acções, existem elementos que são mais que uma narrativa embrionária de enunciados e enunciações para interpretar, desde a visualização de personagens, vestuário e adereços, cenários, iluminação, à utilização de vários recursos humanos e materiais.

A característica predominante da subjectividade teatral é, sem dúvida, a polivalência que está na origem das diferentes modulações e mediações do universo ficcional, coadjuvadas pelos factores cénicos e discursivos. Como tal, o entendimento da relação *sujeito* e *objecto* permite dar conta da relação entre palavra, símbolo e acção. É através da sua emergência, no decorrer da acção, que temos acesso aos identificadores necessários ao conhecimento da fábula, à progressão da intriga, à caracterização das personagens. A matriz genológica pode, assim, revelar-se, no seu hibridismo, através das opções estéticas do autor que recorrem não só aos meios considerados para o efeito, mas

também à conjugação de vários elementos de outros géneros artísticos, que ultrapassam o âmbito literário, como por exemplo, a música, a dança, o cinema e as artes plásticas.

No género teatral encontram-se incidências particularmente reveladoras da interdependência entre objectivo e subjectivo nos textos. Isto acontece também no espectáculo, e em todos os preparativos que o antecedem, na medida em que exigem vários níveis de mediação entre o mundo ficcional das personagens e a analogia com o mundo real identificável pelo espectador, tendo em conta as vertentes textuais, (didascálias e diálogos) e para-textuais (títulos, *dramatis personae*, *incipit*, prefácios).

O facto representado, oriundo de uma ficção, cuja verosimilhança teatral repousa na enunciação textual e cénica, acaba por assumir duas vertentes, a *subjectividade externa*, configurada pelos diversos contextos, biográfico, histórico, ideológico, literário, teatral, sócio-cultural e a *subjectividade interna*, formada por funções e posições estéticas, decorrente da subjectividade implícita e da subjectividade convergente, anteriormente definidas. O *sujeito teatral* colabora no desvendar desses elementos fulcrais de inteligibilidade do texto, ou seja, através dele acedemos aos principais vectores semânticos. É a sua dinâmica que deve balizar, em nosso entender, os limites da tarefa interpretativa de uma obra teatral, o que exige o entendimento do binómio sujeito-objecto para a sua consecução.

O conceito de sujeito encontra alguns ecos teóricos em Anne Ubersfeld²²⁹, aquando da sua inserção no modelo actancial de Greimas, analisado conjuntamente com o objecto. Não fazendo parte de uma problemática privilegiada na obra da autora, é entendido e observado enquanto cooperante do sentido, ou sentidos, veiculados, sobretudo, pelos objectos com os quais se relaciona, identifica ou justifica.

A autora apresenta a questão da seguinte forma: « La première et la plus grande difficulté est donc de déterminer textuellement le sujet ou tout au moins le sujet principal de l'action. En général, dans un texte narratif, conte, nouvelle, roman, l'équivoque n'est pas fréquente, le sujet se confondant avec le héros de l'histoire, celui à qui il arrive des aventures, celui qui poursuit une quête, une tâche. Non, bien entendu, que toutes difficultés soient levées: si l'on dit qu'Ulysse est le héros (et le sujet) de l'Odyssée,

²²⁹ Cf. Cap. II. « Le Modèle actancier au théâtre », sobretudo o item 3.4. Sujet-objet de *Lire le théâtre*.1, pp.78-107.

Achille est-il le héros-sujet de l'*Illiade* ? La question peut au moins se poser. Si dans un texte dramatique, nous comptons le nombre d'apparitions d'un personnage, (1) le nombre des répliques, voire le nombre des lignes de son discours (dans le cas même où la pondération des trois chiffres donne une solution incontestable), encore aurons-nous trouvé le personnage principal, le « héros » de la pièce, pas nécessairement le « sujet » : ainsi l'analyse du *Suréna* de Corneille peut faire apparaître le personnage éponyme comme héros, pas nécessairement comme sujet. (...) (2) la détermination du sujet ne peut se faire que par rapport à l'action, et dans sa corrélation avec un objet. **A proprement parler, il n'y a pas de sujet autonome dans un texte, mais un axe sujet-objet.** Nous dirons alors qu'est sujet dans un texte littéraire, ce ou celui autour du désir de qui l'action, c'est-à-dire le modèle actanciel s'organise, (3) celui que l'on peut prendre pour sujet de la phrase actancielle, celui dont la positivité du désir avec les obstacles qu'elle rencontre entraîne le mouvement de tout le texte»²³⁰.

De salientar que a gradação da proposta uberbersfeldiana parte da quantidade para aceder à essência, passando pelo enfoque sobre a acção. A partir da citação acima transcrita, destacamos três aspectos, sublinhados, fundamentais para a abordagem do assunto que nos ocupa, aos quais adicionamos dois, em correlação, complementares e relevantes para compreender os pilares fundamentais do sujeito na sua relação com o objecto, a saber, o tempo e o espaço.

Em nosso entender, a análise quantitativa dá conta do número de aparições das personagens, o que é, sem dúvida, significativo da sua importância na intriga, mas insuficiente do ponto de vista da expressividade das personagens, perante a acção, e respectivas funções. Julgamos que além da entrada em cena, se nos colocarmos do ponto de vista desta, as personagens adquirem valor simbólico, e não meramente funcional, pela densidade psicológica e relevância que têm face aos objectivos subjacentes ao texto. O número de vezes que surgem é tão importante como a *qualidade* da palavra na globalidade, já que a perspectiva restrita da troca verbal pode ocultar outras hierarquias, a nível estrutural, estético e axiológico, que o leitor pode desvendar aquando da sua interpretação.

²³⁰ Idem, 78-79, sublinhados e negrito nossos.

No que diz respeito ao segundo aspecto, a *relação entre o sujeito, a acção e um objecto*: «la détermination du sujet ne peut se faire que par rapport à l'action et dans sa corrélation avec un objet », o eixo *sujeito-objecto* está ligado, efectivamente à acção, sobretudo, no exemplo citado, válido para personagens combativas, de índole heróica, mas também relacionadas com um fluxo espacio-temporal, enquanto referência. Definido em termos de presença em si, o *sujeito teatral*, na sua múltipla configuração e rede de mediações e influências, reveste a forma de conhecimento do universo que habita através do tempo e do espaço, introduzidos no seio da sua identidade ficcional, juntamente com o objecto, adjuvante ou fucral para a caracterização do seu perfil psicológico, funções e significados afins.

Finalmente, os correlatos *modelo actancial - positividade do desejo* apresentam o sujeito não como fulcro analítico do texto, mas deslocam para o desejo todo o potencial do sujeito, móbil activo face ao obstáculo, na medida em que não congrega em si a actividade teatral, na sua concepção e realização, nem tão-pouco a consciência textual emergente da ficção. Obtemos, assim, o seguinte esquema: desejo -> acção -> -sujeito-objecto. Neste caso, a opção pelo modelo actancial compromete uma noção mais ampla de sujeito, por excluir factores internos à subjectividade, exclusão essa que transfere para o objecto o conhecimento do sujeito, uma vez que passa a constituir o eixo do texto.

Entendemos que a diferenciação parte de uma entidade mediadora identificada como *sujeito teatral*, entidade ficcional, intermediária entre o autor textual e o leitor, cujo cruzamento de vários «papéis» ou «máscaras» colocará a dificuldade em delimitar o seu território específico, textualmente, e identificar a legitimidade das suas manifestações, mas tal desafio compensa pela utilidade pragmática.

A título de exemplo, recorra-se ao SIXIÈME TABLEAU de *Claire*, no qual se constata informações que destacam os objectos necessários à recriação do ambiente de missão de guerra. Aqueles estruturam e caracterizam o espaço e a relação nele estabelecida entre as personagens, fornecem elementos respeitantes à proxémica e à cinésica, apoiam os diálogos e esclarecem, subtilmente, o estado de espírito das personagens. Enviam-nos índices de interpretação através de pormenores, tais como a iluminação - a luz fraca da vela -, que remete para o sigilo e as condições precárias da situação, o tempo implícito, o tempo natural - a neve branca -, ou seja, a água, que simboliza a vida terrestre e natural,

no seu estado frágil e dificultoso, do ponto de vista humano, associado ao Inverno que simboliza a aproximação do fim de um ciclo, a cor - o branco -, cor que simboliza a unificação e a síntese²³¹. Na sua globalidade, os elementos reunidos transmitem a melancolia expressa por uma das personagens, acentuada e explícita através do recuo verbal no tempo, reiterado no enunciado emitido por Le Chargé de Missions: «l'humilité n'est plus de circonstance. *Autrefois...Au fait, qui étais-je autrefois?*»²³².

Por sua vez, o branco contrasta com o vermelho, uma das cores primárias, cor do sangue e do instinto, a anunciar indícios de combate e de tragédia, decorrentes da acção preparada. A punição de um malfeitor deixa o rasto final da ameaça de morte, no caso não concretizada, na didascália final do quadro, e assim se gera a catarse do desfecho e a angústia da expectativa para o que se segue: «*Il accompagne son camarade jusqu'à la porte et le regarde s'éloigner tandis que la neige vole dans la pièce. Le poêle est rouge*»²³³.

A relação sujeito-objecto tem, pois, grande relevância, sendo o objecto teatral em si, um elemento que materializa a componente pragmática do teatro enquanto arte de concretizações. Em *Lire le théâtre*²³⁴, Anne Ubersfeld adequa uma sintaxe própria à linguagem específica do teatro, atribui-lhe uma interpretação indispensável para a compreensão, global e particular, do mundo cénico, considera os objectos não apenas um alvo de meras manipulações, mas de cariz determinante para o conhecimento do mundo da representação.

Pelo seu carácter móvel, o *objecto teatral* determina o assunto, identifica e/ou caracteriza personagens e respectivos mundos, assume funções de advérbio ou de adjectivo, marca o lugar e o tempo, anuncia perfis e identidades, aponta para situações de maior ou de menor previsibilidade. Nesse sentido, enriquece as personagens e a acção pela sua funcionalidade múltipla, que abrange os planos sintáctico e cénico, cujos sentidos são captados, antes da representação, pela leitura e análise textuais. Trata-se, pois, de um «*lexème particulièrement polysémique*»²³⁵ por se situar em dois planos

²³¹Esta interpretação segue algumas indicações do *Diccionario de Símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot, Editorial Labor, Nueva Colección Labor, Barcelona, 1997.

²³² In CHAR, René, *O.C.*, Pléiade, Paris, 1983, p.888, itálicos nossos.

²³³ Idem, p.887, itálicos nossos.

²³⁴ Cf. UBERSFELD, A., *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Éditions sociales, Paris, 1981, p.143.

²³⁵ Ibidem.

temporais, o sincrónico e o diacrónico, e tocar a pertinência da relação com o sujeito, da infiltração estética do autor no texto e, assim, abranger os vários sentidos dessa polissemia. Para Ubersfeld, o subentendido, mais que o não-dito, condiciona o texto de teatro, a partir do «nó» que aquele cria nas micro-sequências analisadas²³⁶. Logo, a sua presença e as formas como se manifesta, sobretudo a nível das personagens, não deve ser desligado do estudo do discurso.

Nesta medida, o objecto teatral é um factor não apenas da materialidade do espaço, da acção, do tempo e das personagens, mas também do sujeito, uma vez que aquele se esvazia do seu conteúdo literal para ser preenchido pelo conteúdo semântico, ideológico, entre outros, empresta espessura às vivências, transporta resíduos de ideias e princípios estéticos, revela indícios ficcionais convergentes para o eixo de compreensão das várias significações, como demonstra o exemplo seguinte, extraído da didascália introdutória do terceiro quadro de *Claire*:

TROISIÈME TABLEAU

*La coquette chambre d'une villa. L'ingénieur et sa femme vont en soirée chez le directeur de la fabrique. Madame assise devant son miroir peigne ses cheveux roux avec vanité. Monsieur l'observe avec amour et agacement*²³⁷.

Estamos perante um «quadro», no sentido plástico e cénico, no qual a expressividade das personagens, perante a acção, consiste na preparação da acção seguinte – «*L'ingénieur et sa femme vont en soirée...*» -, o que não chega a acontecer, precisamente, pela vaidade caprichosa da personagem feminina.

A relevância dos aspectos apresentados, funcionais na sua síntese breve, o que intensifica a dimensão axiológica, mediada pelo *sujeito teatral*, manifestam, nitidamente, a subjectividade pelos adjectivos que explicitam a simbologia do objecto principal – o espelho. Ligado ao espaço íntimo social - «*La coquette chambre d'une villa*», aquele está ao serviço da caracterização do traço marcante da personagem feminina – «*Madame assise devant son miroir peigne ses cheveux roux avec vanité*». Engloba, assim, o eixo sujeito-sujeitos e sujeito-objecto, não apenas na sua autonomia, mas também na sua complementaridade, em correlação com outros ingredientes ficcionais, a saber, o espaço e o tempo.

²³⁶ cf. da autora *Lire le théâtre*, Éditions Sociales, Paris, 1977, pp.245-246.

²³⁷ Idem, p.874, sublinhados nossos.

Em suma, a expressividade das personagens em acção, a inserção e interacção espacio-temporal, a mediação através de uma entidade textual compósita, organizadas em função da dualidade texto-cena, serão três factores a considerar na análise do texto de teatro que contempla o eixo sujeito-objecto, não apenas na sua autonomia, mas na sua complementaridade, com outros ingredientes da ficção que estejam correlacionados, inclusive a relação sujeito-sujeito. No exemplo escolhido, o sujeito didascálico observa e caracteriza as personagens, respectivamente, a personagem feminina e a personagem masculina, pela *coquetterie* que contrasta com o «*amour et agacement*».

O conteúdo dos diálogos articula-se com as apreciações, feitas pelo *sujeito didascálico*, da personagem «Madame», caracterizada pelo traço dominante da vaidade – a subjectividade primária do Eu centrado sobre si próprio - e da personagem «Monsieur», focalizado sobre o Outro, logo, predomina a subjectividade como conhecimento face ao objecto, ou seja, o amor e a dedicação. Em conjunto, consolidam o tema do amor na sua vertente doméstica de sedução, que encontra no espelho a sua significação.

O objecto é, pois, um dos constituintes da subjectividade imanente, pois permite-nos o acesso a determinados cambiantes específicos do quadro e da situação em curso. Correlacionado com o sujeito e associado a outros traços das personagens, do espaço, do tempo e da acção apresentados, converge para um fluxo de consciência que permite equacionar outros aspectos simbolizantes da sua utilização. Como tal, entendemos que a díade sujeito-objecto é construtora de sentidos, considera um plano de relações na fabricação de uma subjectividade textual, passível de ser explorada cenicamente, guiada pela observação e pela sensação, na medida em que ambas reflectem uma dualidade concordante com a natureza do texto de teatro.

Face ao *sujeito*, o *objecto teatral* não pode ser considerado, exclusivamente, na sua materialidade palpável e de concretização imediata, mas como recolha selectiva que coloca a própria subjectividade em jogo, e a do(s) sujeito(s), espaços ou cenários onde se apresenta. Uma vez que caracteriza um grupo social, profissional, entre outros, o objecto teatral contribui, pela sua riqueza semântica, para consciencializar o leitor/espectador. No texto de teatro é, sobretudo, através das didascálias que o leitor tem acesso às referências a objectos que facilitam a compreensão global da ficção em curso. O objecto tem o

impacto da materialização e da proximidade e a expressão subjectiva do autor que recorre a processos linguísticos e retóricos para expressar a sua complexidade.

A dialéctica sujeito-objecto é salientada por Adorno que, inspirado no idealismo, defende que a «arte é plenamente expressiva quando, através dela, é subjectivamente mediatizado algo de objectivo: tristeza, energia, nostalgia»²³⁸. Uma das consequências desta constatação é a expressão subjectiva que perpassa, e subsiste, na obra, pois aponta para um determinado estado de consciência que abrange um tempo cultural e histórico, apesar de não o retomar fidedignamente. Segundo aquele autor, «as emoções, ao transporem-se para as obras que, em virtude da sua integração, as fazem suas emoções próprias, permanecem no *continuum* estético como representantes da natureza extra-estética, deixando, porém, de figurar concretamente como suas cópias»²³⁹.

Na sua complexidade global, a subjectividade teatral apresenta-se indissociável desse acto de imitar aspectos emotivos, sentimentos e percepções sensoriais, emergentes e integradas numa pluralidade semântica que, por sua vez, permite afastar a sombra do autor pela multiplicidade de interpretações subjacentes que devem conjugar as relações recíprocas entre o sujeito e o objecto.

Do ponto de vista do espectador, este efeito é reduzido, uma vez que o espectáculo exige a total concentração na ilusão global transposta para a acção que adquire uma feição factual pela proximidade com a realidade. Se aquele conhecer o texto, poderá, eventualmente, lembrá-lo para uma «verificação» das alterações teatrais ou uma «confirmação» das fontes textuais; se o desconhece, poderá procurá-lo *a posteriori* ou, simplesmente ignorar esse aspecto e assistir ao espectáculo em si, sem retornos às suas origens textuais anteriores, a obra, ou posteriores, a crítica, ou seja, adoptar uma atitude de «fruição pela fruição».

Em nosso entender, conceber uma subjectividade teatral direccionada para as modalidades de objecto é uma possibilidade de análise que valida uma das facetas importantes, a nível teatral, a expressão sem rosto que se afirma pelo objecto material apresentado pelo seu potencial simbólico e assim canaliza para outros planos, que não o do autor ou das personagens, a responsabilidade das significações. A sua presença é, pois,

²³⁸ Cf. ADORNO, T., *Teoria Estética*, Edições 70, Lisboa, 1993, p.131.

²³⁹ *Idem*, p.133.

fundamental, na medida em que ajuda a materializar as palavras e a construir, gradualmente, as partes e o todo, nutrindo, desse modo a atenção do leitor-espectador.

Julgamos que da importância do eixo sujeito-objecto decorre um outro constituído pelo par «sujeito-sujeito(s)», configuradores da subjectividade, que pode ter uma vertente múltipla, quando conjugada com a problemática de diversas manifestações do *sujeito teatral* em interacção com personagens, espaço, tempo e situações criadas até ao desenlace.

Podemos, pois, afirmar que a objectividade e a subjectividade se conciliam no texto, numa simultaneidade entre a materialidade dos objectos e a imaterialidade dos discursos em conformidade com as significações explícitas e implícitas que ressaltam da interacção entre ambas. Os artifícios para realçar as relações de comunicação e de correspondência estabelecidas são vários, se entendermos por subjectividade não a presença do autor ou manifestações da mesma, mas a presença de entes de ficção que assumem posições e realizam actos verosímeis fornecedores de credibilidade ficcional, mesmo que, explícita ou implicitamente, fundamentados em elementos factuais e em planos passíveis de objectividade.

Por seu turno, os efeitos e as consequências desse subentendido são decisivas para a constituição da subjectividade e estendem-se, como referimos, a outras camadas e aspectos do texto, cujo pólo unificador é o *sujeito teatral*. Este reflecte a intencionalidade do autor-criador espelhada nas mundividências adaptadas a um determinado edifício ficcional, geradora de interacções coerentes, em permanente fluir. Ao manifestar-se como entidade múltipla, não se revela apenas através dos vários nós da intriga, mas vive também de ramificações várias, criadas a partir de vectores múltiplos, assentes num conceito de subjectividade como um todo, inscritos particularmente na rede de mediações criada entre sujeito-objecto e sujeito-sujeito(s).

Consideramos que a relevância dada ao objecto teatral deve contrabalançar o protagonismo atribuído ao sujeito de ficção que manifesta um determinado fluxo de consciência e propõe uma mundividência, subjacente nas didascálias e diálogos, possibilitando, pela sua abertura e flexibilidade genológica, diversas interpretações

textuais e cénicas, por intermédio de uma polifonia de enunciações, explícitas e implícitas²⁴⁰.

A sua existência permite encontrar um tipo de inteligibilidade para os textos de teatro, simbólica e funcional, entre outras relevantes, consoante a natureza e a essência dos textos, o que confere um carácter de flexibilidade à díade sujeito-objecto. Estamos, assim, perante uma subjectividade emergente e não pré-definida por modelos fixos, o que nos leva a reconhecer a subjectividade teatral como uma forma de reflexão e um vector pragmático na análise do texto de teatro.

A priori, a correlação entre sujeito e objecto remete para quatro zonas de actuação textual, influentes na composição e textura da obra. São elas a **enunicação teatral** (referências nas didascálias e nos diálogos), a **acção** (integração e significação nas sequências da intriga), a **temática** (em conjunto, ou separadamente, como elemento estruturador do tema), o **metatexto** (opções estéticas, textualmente assumidas, incluindo referências no texto e paratexto). O estudo destes quatro factores permite aceder à concepção que enforma a utilização do objecto e, em concomitância com a subjectividade, contribui para organizar o universo ficcional proposto.

Vejamos o seguinte exemplo que dá conta das correlações atrás mencionadas:

SCÈNE I

La Crillonne. Auguste et Francis sont dans leur barque. Auguste manie la perche, Francis lance l'épervier. (...) Apparait, à un tournant de la rivière, Pénible, le cantonnier des eaux. De sa faux à long manche, il s'emploie à faucher les herbes aquatiques.. Cui-Cui, son jeune fils, dirige le bateau.

(...)

FRANCIS

Ne coupe pas les herbes trop ras. Il n'y a plus de poils tout à l'heure au fond de

²⁴⁰ Apesar de discordarmos do postulado de Anne Ubersfeld quanto à definição do sujeito na obra teatral, não queremos deixar de o referir. Explicitando, o nosso ponto de discordância reside, precisamente, na coincidência directa entre personagem e escritor: « tout discours au théâtre a deux sujets d'énonciation, le personnage et le je-écrivain (comme il y a deux récepteurs, l'Autre et le public.). (...) Chaque fois qu'un personnage parle, il ne parle pas seul et l'auteur parle en même temps par sa bouche; de là un dialogisme constitutif du texte de théâtre» (Ibidem, p. 142). Subscrevemos, no entanto, a dificuldade encontrada na matéria em questão, pela mesma autora, que sublinhámos, e passamos a citar: «(...) le travail du discours théâtral consiste à échapper au problème de la subjectivité individuelle. Le discours théâtral est par nature une interrogation sur le statut de la parole: qui parle à qui? Et dans quelles conditions peut-on parler?» Idem, pp.264-265, itálico da autora, (sublinhados nossos).

La Crillonne. Le poisson ne sait plus où se cacher.

PÉNIBLE, *vexe*

Je ne mesure pas (...) ²⁴¹.

Por sua vez, o poder constituinte e mediador do *sujeito teatral* unifica as várias componentes, aquando da análise do texto de teatro²⁴². Uma vez que encontra terreno de expressão propício nas diversas partes constitutivas do texto, cuja complexidade se estende para além das palavras escritas e indicações anunciadas, o reconhecimento do objecto pressupõe um processo de subjectivização, pelo qual se reconhece e confirma a dinâmica gerada.

Caracterizar o objecto teatral na sua natureza e funções dá conta das características individuais e genológicas da própria obra, realça a complexa teia entre esta e o género no qual se integra, e contribui para traçar a sua especificidade cénica. Se entendermos o género como um vaso comunicante de produção, recepção e «regulador da leitura»²⁴³ e, quanto a nós, da escrita, facilmente se constata que ele faz parte de um sistema gerador de transformações estéticas que accionam um universo de «figurabilidade»²⁴⁴ presente nos próprios textos. Tal facto é igualmente válido para o texto para teatro, dado que a subjectividade teatral consiste em um processo de decifração e põe à prova a resistência, a flexibilidade e a singularidade da obra em si, atravessada pelas diferentes influências entre as quais o sujeito desempenha um papel preponderante.

O processo, aparentemente finito, do conhecimento da obra assenta, em última instância, na dualidade objecto-sujeito, pois se as mutações pertencem ao domínio da vivência pessoal, da influência cultural, histórica, estética, entre outras, a sua assimilação e analogia a universos recriados relativamente a elas, pertencem ao domínio da reescrita do mundo, logo à ficção. Tal dualidade é transformada pelos procedimentos inerentes à subjectividade como na obra teatral de René Char, exemplo de uma panóplia de

²⁴¹ In CHAR, René, *Le Soleil des eaux*, p.913. Os sublinhados são nossos e pretendem assinalar os objectos que caracterizam a profissão do(s) sujeito(s) que o(s) utiliza(m) e, ao mesmo tempo, lançam ingredientes que vão ser fundamentais para o curso da acção. As opções estéticas estão implícitas no ambiente natural e na harmonização entre personagens e a situação dramática que as integra. A temática está lançada com as referências ao espaço, pois trata-se de um conflito em torno de La Crillonne.

²⁴² Desenvolveremos este aspecto na Parte III desta dissertação.

²⁴³ Cf. GLOWINSKI, Michael, op. supra. cit., p. 91.

²⁴⁴ Cf. PAVIS, Patrice, op. supra cit., 1989, p.101.

metamorfozes cuja intencionalidade nunca é totalmente identificada com a escrita, *in abstractum*, mas com a dualidade factio-ficção, por referência, projecção, dissimulação ou metaforização, tecida pela rede de mediações do *sujeito teatral*.

Entidade emergente da subjectividade autoral, influenciada mas não dependente dela, autónomo na natureza e funções textuais manifestadas, o *sujeito teatral* parece-nos um conceito operativo cuja aplicabilidade permite reconhecer, gradualmente, na análise textual, as suas diferentes manifestações, através de vozes localizadas nas didascálias e nos diálogos, mais ou menos em consonância com os valores encontrados para o objecto. Tais valores contribuem não só para compreender a obra, mas também para perpetuar, através de vários processos da escrita e da representação, vestígios axiológicos e estéticos marcados no texto. A referência, em simultâneo, teatralmente funcional e subjectiva, atribui à palavra uma componente cénica, concedendo-lhe um simbolismo próprio que ultrapassa, amplamente, a figuração literal.

Interno à ficção, o *sujeito teatral* pode antecipar, induzir ou explicitar a condução da intriga quando, através de um objecto, guia o leitor/espectador na caracterização da personagem, do espaço ou da acção, de acordo com estruturas figurativas que lhe são inerentes como, por exemplo, a arma de Carafon, objecto emblemático das suas atitudes, que monopoliza a significação da cena pela sua estranheza e relevo face aos restantes elementos:

LE PÈRE DE LUCIEN

Chimérique Carafon! (*mi-rassuré, mi-inquiet.*) Tu es dangereux.

CARAFON

Pourquoi? (*Il montre la tête soyeuse*)

LE PÈRE DE LUCIEN

Parce que derrière ton fusil, tu prends les bêtes pour des gens.

CARAFON

Ça? (*Il gifle le lièvre*). Cette garce embusquée dans les touffes? C'est un comme ça qui a emmené de force mes parents, autrefois, dieu sait où. Ma

pauvre mère que je n'ai pas connue et mon père qui était garçon de ferme.²⁴⁵

Consequentemente, o leitor só tem acesso ao universo figurado, expresso pelo *sujeito teatral*, quer reflecta o pensamento do autor, quer se afaste dele. Este abismo face à incógnita da sua intencionalidade, faz apelo a uma subjectivização interpretativa do próprio objecto que pode estar, igualmente, a cargo do leitor, quando não existe explicitação ficcional.

Por outras palavras, trata-se de explicitar aquilo que está implícito e oculto na galeria de personagens, nos espaços criados para elas ou vice-versa, num tempo definido, natural, cronológico ou abstracto, na criação de acções e interacções, impulsionadas por raízes temáticas, ideológicas, existenciais e outras.

O questionamento do fluxo da consciência do sujeito, no caso, *sujeito teatral* face ao *objecto*, igualmente *teatral*, revela-se mais difícil no género em foco pela inerência de uma escrita de contracção, inerente ao texto de teatro, comparativamente à narrativa. Assim, a subjectividade teatral pode coincidir com esboços textualmente simbólicos, fomentadores do espaço e da própria vivência de personagens portadoras de um *objecto*, no sentido material, e imaterial, quando se confrontam com o *objecto* que é o Outro do ponto de vista do Eu que é *sujeito*. Essas vozes influenciam, pois, duplamente, a leitura e a representação e dão-nos uma percepção global do universo ficcional, múltiplo na sua natureza e polivalente nas suas funções.

3.2. O *sujeito teatral*, uma entidade ficcional múltipla

De acordo com uma perspectiva que reúne subjectividade e género pode definir-se o *sujeito teatral* como uma entidade ficcional compósita, integrada textualmente e virtualmente cénica, mediadora de mundividências e unificadora de processos e de

²⁴⁵ Cf. pp.134-135, em que este exemplo, extraído do texto *Sur les Hauteurs* exemplifica também os trâmites da análise articulatória. Podemos inferir que, em termos dramaturgicos, a simbologia da arma só adquire o seu significado peculiar para esta personagem, aquando da explicitação do seu uso pelo *sujeito didascálico*, com o reforço do *sujeito dialogal*, através da visão da personagem Le Père de Lucien e de alguns comentários de Carafon. No total das informações, acedemos ao seu património «biográfico», sintetizado a partir do objecto, que explica a aberração que o individualiza e lhe confere importância e peculiaridade pela referência integrada na intriga, que constitui uma pausa explicativa, pois não se trata nem de um caçador comum nem de uma personagem de teor secundário.

polissemias. Entre outras funções, revela sentidos inscritos no processo de teatralização, pela tomada de consciência das várias situações que ocorrem na escrita, recria novos mundos pela representação simbólica, clarifica os diferentes recursos inscritos no campo ficcional, aplicados às categorias de espaço, tempo e respectiva inserção das personagens no fluir da intriga, narra, ou sugere, a acção, transmite a verdade da obra e permite, no cômputo geral, aceder à concepção dramaturgica do seu autor.

Infiltrado nas didascálias e réplicas, na condição de *sujeito didascálico* e *sujeito dialogal*, apresenta mais ou menos subtilmente, a sua mundividência, regula o tempo e o espaço, favorece a compreensão e integração das personagens a nível ficcional. Assim, o primeiro converge para um sentido unificador do universo ficcional, observado como um todo e criado na totalidade pelo autor. A ultrapassagem do primado deste constitui um passo essencial para compreender a dinâmica entre a subjectividade e o género teatral, uma vez que se deve considerar uma relação de co-dependência entre a obra e o autor textual, a par da autonomia face a determinados cânones, numa correlação entre identificação e diferenciação.

Ser verosímil significa que o sujeito permanece temporalmente ancorado a um determinado espaço e expressão que o caracterizam enquanto sujeito de ficção que sustenta a unidade ficcional do universo proposto. Serão, pois, as diversas perspectivas do *sujeito teatral* que possibilitam diferentes interpretações pelos esboços indefinidos, ou explícitos, assumidos no discurso.

A designação aponta para uma entidade múltipla formada por diferentes elementos ligados entre si, cuja natureza e funções integram várias vozes que, por isso mesmo, a remetem para uma multiplicidade de recursos, explícitos e implícitos, textuais e extra-textuais. Na sua natureza manifesta transforma-se num **sujeito múltiplo**, motivado pelas variadas funções que desempenha e pelos implícitos que sugere, oculto nas entrelinhas ou assumido no enunciado, suporte verificável de uma escolha estética realizada previamente, através de uma entidade ficcional ora silenciosa, ora dialogante, respectivamente, nas didascálias e nos diálogos. Esta, ou melhor, estas, constroem-se, progressivamente, na ficção, mediante certos parâmetros psicológicos, literários, culturais, estéticos, éticos e simbólicos, articulados mediante determinadas hierarquias,

intenções e objectivos, mediadores de verdades e de saberes, num jogo entre revelação e ocultação.

A concepção de uma **subjectividade múltipla** torna-se necessária porque engloba outras sub-categorias inseridas na noção de intersubjectividade, ampliada a uma teia de relações e domínios estéticos e científicos, que suscitam a delimitação da autoridade literário-teatral, em termos da ficção. São elas o *sujeito didascálico* e o *sujeito dialogal*, ora *interpelativo*, quando a comunicação é unilateral e não existe co-enunciação, ora *dialogante*, ao serviço da configuração do *sujeito teatral múltiplo*, particularmente quando se realizam trocas linguísticas entre personagens e existe co-enunciação geradora de trocas subjectivas, ou seja, de uma intersubjectividade no seio da ficção.

Nesta imbricada composição, a questão da subjectividade teatral sobressai por determinar a evolução e a interpretação do universo da ficção, criado nas suas múltiplas facetas. Assim, a está vinculada às irradiações do *sujeito teatral*, em seus aspectos multifacetados na forma e complementares na sua articulação. Ambas são geradoras de uma determinada construção cénica do ponto de vista do espectáculo.

Mediante esta perspectiva, as relações internas ao texto arcam com um papel relevante na coerência da obra e apresentam uma dupla emergência ficcional, a mundividência implícita do autor e a metaforização do universo criado, enunciada pela voz do *sujeito teatral*.

Assim, as várias exteriorizações daquele nas duas componentes do texto de teatro, fazem parte da comunicação com o leitor/espectador e correspondem a uma esfera de expectativas e de cumplicidades estabelecidas nas relações entre autor, sujeito e leitor. Podemos falar, então, de uma **intersubjectividade** e de uma **subjectividade múltipla**. Ambas são necessárias para o reconhecimento da subjectividade nos estudos teatrais, cuja premência só é globalmente entendida através da operacionalização do conceito de *sujeito múltiplo*, entidade textual que é um produto da realização das máscaras apontadas e respectivas variações, explícitas e implícitas.

Relembremos Larthomas, que fala mesmo de uma «linguagem total» ao destacar os elementos verbais e seus adjuvantes - gestos, acção, situação, contexto, e outros -, que adquirem maior importância no teatro. Especifica ainda o autor que a própria palavra «representação» sugere uma diferença em relação à linguagem espontânea utilizada no

quotidiano, mesmo se com ela se aparenta²⁴⁶. Como se inscreve(m) então esse sujeito/sujeitos em textos que, à partida, pelo seu distanciamento face a um «eu», se mantêm aparentemente ligados às vozes das personagens? Como figurantes, personagens, heróis, demiurgos ou sujeitos representantes de mundividências?

Verificámos que os conceitos de «pessoa» e «não pessoa» são inerentes à noção de «sujeito», pressupostos da comunicação em geral, realizada a diversos níveis e situações, enquanto entidades discursivas portadoras de uma ética particular. A imanência e a transcendência do sujeito e do objecto determinam o próprio questionamento da subjectividade, inclusive no texto de teatro e, conseqüentemente, da intersubjectividade.

O recurso à esquematização do processo de subjectivização, que se segue, perspectivada na multiplicidade de recursos e processos que designamos por *subjectividade múltipla*, tornará mais clara esta reflexão e ajudará a clarificar o nosso postulado. Em suma, trata-se de chegar à decifração de um plano pré-criador que contém a síntese da obra, relativamente ao universo intrínseco da sua existência susceptível de revelar a sua essência.

²⁴⁶ Cf. Op.cit., p. 175.

RENÉ CHAR (1907-1988)

SUJEITO- AUTOR DA ESCRITA (1928-1987)

(ENTIDADE EMPÍRICA)

CONTEXTUALIZAÇÕES

POESIA / TEATRO

Os contextos <-> biográfico; cultural, histórico,...<-> Autor empírico -> poeta e autor teatral

O projecto: «TEATRO DE CIRCUNSTÂNCIA»<-> projecto global (obra): arquitectura interna

A obra: **TROIS COUPS SOUS LES ARBRES. THÉÂTRE SAISONNIER** <-> 1946-1952

Arquitectura interna e externa da obra: -> paratextos (títulos, subtítulos, lista de personagens,

funções do *sujeito teatral* nos **textos / correlato texto – representação**

O produto final: **UM TEATRO MÚLTIPLO**, «TEATRO UNIVERSALIZANTE»

SUJEITO-AUTOR DA FICÇÃO (ENTIDADE FUNCIONAL)

SUJEITO TEATRAL: SUJEITO DIDASCÁLICO E SUJEITO DIALOGAL

Manifestações e interações entre personagens, tempo, espaço, acção;

RELAÇÃO DE INTERSUBJECTIVIDADE / SUBJECTIVIDADE MÚLTIPLA

SUBJECTIVIDADE IMPLÍCITA <-> SUBJECTIVIDADE CONVERGENTE

Expressão de mundividências (éticas e ideológicas); processos de metaforização e de

alegorização; recursos materiais e humanos (artes e linguagens várias);

Interstícios da subjectividade teatral; influências do *sujeito e do objecto teatral*

Os processos apresentados enquadram-se no horizonte de expectativas teatrais, logo comportam determinadas características que, à partida, os tornam passíveis de serem alvo de adaptações artísticas (cénicas, filmicas, coreográficas, entre outras). Mediados pelo *sujeito teatral*, comportam a sua presença manifestada nas duas componentes do texto teatral, didascálias e diálogos, e confluem na multiplicidade de recursos e linguagens que lhe dão corpo. A reciprocidade é expressa pelo sinal <-> e salienta as várias relações de subjectividade e de mediação, a partir do autor empírico e da obra, tendo em conta os vários ingredientes e operações até chegar à expressão da intersubjectividade resultante

da concentração de sucessivas metamorfoses operantes dentro da ficção. O esquema pretende também dar conta desta interligação expressiva e completar o seu quadro de formação.

É na reunião de todos os factores esquematizados que se clarificam a natureza, funções e influências do *sujeito teatral* nem sempre observáveis pelo verbo expresso, mas compreendidos nos interstícios das diversas ambiguidades interpretativas. No conjunto, formam a subjectividade múltipla, cujo padrão é definido em cada obra por aquela entidade textual intrínseca a cada texto de teatro, o que significa que terá definições específicas e configurações adequadas à expressão pretendida pelo autor. O prólogo e a lista de personagens devem ser considerados como parte integrante da mesma, porque são alicerces fundamentais para a sua compreensão e interpretação. Da concatenação dos vários factores, elementos e teias estabelecidas surgem os fundamentos éticos, ideológicos e dramaturgicos. Através deles, estabelecem-se pontes de ligação que conferem uma harmonia às diversas partes e as articulam para formar um todo coerente, enriquecido pela metaforização e alegorização do discurso, veiculados pela entidade ficcional que designámos «sujeito teatral».

Como deixámos entrever, a distinção entre realidade e imaginação torna-se capital para determinar a intencionalidade autoral imanente e definir a subjectividade teatral. O eixo conjunto em que os dois pólos se articulam, enquanto estrutura inerente à representação criada para o teatro, arte do palco, por excelência, gira em torno das diversas máscaras que dão conta da vertente textual e do espectáculo. Este localiza e actualiza, temporalmente, a obra no presente e, mediante essa actualização temporal, é capaz de trazer de novo à presença o acto de recriação dos universos inventados, a partir do qual se veiculam as modalidades de acesso do leitor/espectador.

Julgamos que a delimitação das relações literário-teatrais em torno desta questão torna-se premente na identificação de processos intrínsecos e extrínsecos ao estudo dos textos para a definição dessa entidade múltipla só tornada inteligível como *sujeito* na imbricação mútua de intersubjectividades, qual instrumento de mediações complexas. Falamos das mediações entre *autor empírico*, *autor teatral* e *sujeito teatral* erigidas num compósito cuja raiz assenta na configuração de universos que encontra num tríptico público (leitor/ encenador/espectador) a representação simbólica de mundividências. A

distinção não deverá, pois, ser pré-estabelecida por parâmetros exclusivamente linguísticos ou literários, que assumem diferentes formas consoante o género, mas sim relativamente ao processo criador de mediação, manifestado pelo *sujeito teatral*, cuja identidade não é apenas genérica, mas múltipla por recorrer a vários domínios artísticos.

Como referimos no início deste trabalho, a obra reflecte quer a intencionalidade autoral, a nível do género, quer a subjectividade intrínseca ao texto, insere-o, globalmente, num determinado universo, cuja fonte é uma entidade compósita ficcional, porquanto fundada na interacção e convergência entre sujeito e objecto. Ao realizar-se através dos diálogos e didascálicas, a subjectividade teatral é mais facilmente identificável nestas últimas, pois são consideradas um elemento distintivo do texto de teatro, enquanto os diálogos também se encontram no género narrativo. *Grosso modo*, aí se costumam ver posições estéticas do autor pelas indicações cénicas, supostamente normativas, que as compõem e, por isso, nelas se procuram *orientações* para a representação, enquanto as personagens aparentam, pelo nome, identidade e caracterização atribuídos, uma pretensa autonomia discursiva. Sob essa ilusão da *fala do autor*, entendemos que existe uma «sobreposição» de vozes ficcionais, um recurso intrinsecamente teatral decorrente da subjectividade específica do género.

Neste sentido, os textos assumem-se como uma espécie de *performance* que exterioriza o acto criador através das várias películas textuais, mais ou menos independente dos cânones, influenciadas pela matéria pré-estabelecida pelo género a que a obra pertence e são uma forma de descobrir a natureza intrinsecamente estrutural e estética, quanto a permanências da história, cultura, civilização, e de recriações oriundas da tensão tradição-inovação.

Apesar de não se procurar a verdade factual no texto de teatro, ou em qualquer outro texto de ficção, a necessidade de reencontro seguro com a verdade, enquanto dado verificável, desloca-se da expressão histórico-biográfica para o campo estético que subtrai, assim, o facto à sua contingência e lhe atribui outra coerência lógica para usufruir desse *continuum*. Esta visão única procura nitidez e homogeneidade entre personagens, autor e encenador, e é preterida pelo autor a favor da concepção lacaniana do inconsciente, «conception qui se comprend dans l'analogie avec le langage et la remise

en question de la linéarité du discours (...)»²⁴⁷. O mundo recriado pelas diversas subjectividades não constituem, nesta perspectiva, um *definitivum*, visto que podem ser submetidas a várias interpretações lidas e/ou encenadas.

Porém, há que salvaguardar a natural resistência que conduziria à perda substancial do sentido exposto, pois há que saber distinguir a situação em que se aplica o enunciado «tout mot veut dire ce qu'il veut dire»²⁴⁸, o que significa que existem alguns limites para a interpretação textual e cénica, sem invalidar a exploração renovada e inovadora dos seus sentidos e correspondências. No acto interpretativo devemos considerar a presença do *sujeito* que cria uma determinada continuidade de sentido no fluxo ficcional, assumido nos diálogos, nas didascálias e na sequência conferida às várias unidades que se apresentam na estrutura interna dos textos sob a forma de Cenas, Quadros ou Estrofes e, como tal, reconhecíveis na unidade e não na fragmentação. De ressaltar que a interpretação não exclui, naturalmente, a imaginação, mas pressupõe um respeito do espaço textual apresentado, antecipado e projectado no texto através de sugestões ou descrições precisas.

Entendemos que as interferências subjectivas, veiculadas pelas personagens, permitem transmitir uma lição universal e favorecer um enquadramento na ficção, através da trama em si, da metáfora reflexiva, dos ritmos frásicos e do fragmento aforístico. Uma vez presentes na situação dramática, realçam a importância de determinados princípios ou reflexões de carácter geral, de modo a que a presença do *sujeito teatral* possa, conjuntamente com o leitor/espectador, adaptá-las à realidade, pelo seu carácter intrinsecamente analógico e, assim, orientar a significação dentro do universo ficcional, pelo seu carácter conclusivo e, por vezes, moralizante.

No *Théâtre Saisonnier* de René Char, as explicações sobre o mundo constituem uma estratégia utilizada para criar a dinâmica ambivalente entre acção e reflexão. No global, denotam a marca acentuada da subjectividade e surgem em determinados momentos estratégicos do texto, como demonstraremos, enquadrando-o numa moldura gnómica que tenta atenuar os limites entre palco e público através do pendor reflexivo, oriundo de um discurso com tendências universalizantes. Este último parece ter a virtude de suspender o

²⁴⁷ Idem, p.256.

²⁴⁸ Cf. C. ORECCHIONI-KERBRAT, op. cit, p.15.

tempo e a dúvida, subtrair ao efémero teatral algo de inquietante, em termos da passagem irreversível do tempo cronológico e seus efeitos no tempo psicológico.

Assim, entre o mundo ficcional (personagens e acção) e o mundo real (aplicação na própria vida) encontram-se explicações para o exposto em cena e estabelece-se a ligação com a própria vida. Esta possibilidade explica-se pela própria natureza introspectiva da subjectividade teatral, que remete para uma operação abstracta executada pelo pensamento sintético. Podem encontrar-se explicações para o exposto em cena e estabelecer-se elos analógicos, possibilidade que se explica pela própria natureza introspectiva da subjectividade teatral, subjacente à operação abstracta executada pelo pensamento sintético.

São, assim, solicitadas outras capacidades do leitor/espectador, tais como a reflexão e a associação, que não a passividade lúdica e a assistência descomprometida perante o desenrolar dos acontecimentos. A ocorrência destes, num quadro cénico e verbal que não se basta a si mesmo, e necessita de valores que o justifiquem, implica que o discurso de algumas personagens não se reduza ao processo de mera resolução, mas que se imponha como alargamento de funções pragmáticas, para tocar a essência do discurso, ao invés de conduzir a intriga até ao desenlace. Logo, a análise insere-se no âmbito de uma estrutura que articula texto e cena e, dentro do texto, diálogos e didascálias. Contempla, pois, dois binómios, a saber, texto –leitor e cena-espectador.

Analisar um texto de teatro é compreendê-lo. Essa compreensão não significa captar, *a priori*, a concepção do projecto cénico, mas tomar consciência de todos os processos que assimilam a linguagem aos elementos correspondentes e vice-versa, uma vez que subjectividade e a intersubjectividade são processos inerentes à comunicação verbal e não verbal. A diversidade de estruturas que o texto de teatro patenteia, enquanto objecto literário e cénico, reclama o primado da subjectividade cuja função geral é esclarecer a axiologia de situações, personagens, cenários, entre outros aspectos, e permitir algumas interpretações sobre os recursos propostos. Na sua interdependência, tais componentes são reveladores do projecto de representação global que presidiu à concepção da obra.

A subjectividade torna-se, assim, ponto de referência para os leitores das áreas literária e teatral, na medida em que os integra no tempo e espaço ficcionais e permite o entendimento da própria marcha das personagens e respectivos enunciados. A sua

permanência no interior da obra indica que o autor empírico superou algumas facetas, enquanto autor teatral, e exprimiu, através do sujeito, diversas mundividências, permitindo, assim, o entendimento de três características do género escolhido, ligadas entre si, que podem ser designadas por **bipolaridade** (realidade/ficção), **complementaridade** (verbo/acção; diálogo/didascálias) e **plasticidade** (forma/conteúdo). A primeira entronca na estrutura ideológica da obra e articula a ficção com a realidade, em termos dos valores inerentes ao binómio biografia- obra, presentes nos fios temáticos; a segunda subentende a concretização de extractos diversos do texto, didascálias e diálogos, complementares e coerentes relativamente ao que é dito e ao que é realizado; finalmente, a terceira unifica a ficção teatral em todas as suas cambiantes formais, materiais e plásticas.

O processo em causa realiza-se através da mediação, o que implica uma modulação enunciativa que revela a presença ou a ausência do *sujeito teatral* nos textos. Como tal, pode designar-se «subjectividade emergente», uma vez que eclode, textualmente, sem um suporte previamente estabelecido ou definido *a priori*. Pode, assim, ser considerada como uma expressão dinâmica dos modelos teatrais de representação. Julgamos ser no equilíbrio interactivo entre as várias vozes, didascálicas e dialogais, que o funcionamento dos textos de teatro revela toda a sua dinâmica. Aí encontramos polifonias que nos remetem para a própria ficcionalidade, ao mesmo tempo que nos proporcionam mundividências internas à obra.

Seguindo Joseph Danan, «nous parlerons de «polyphonies» pour désigner ces montages de répliques et d'actes ou d'images scéniques qui s'organisent en partitions, comme celles sur lesquelles Artaud rêvait d'inscrire ses spectacles à venir, comme celles qu'élaborent quelques dramaturges contemporains encore sensibles à la puissance du Verbe»²⁴⁹. Afasta-se do conceito bakhtiniano de «polifonia», na medida em que insere «dans un ample monologue intérieur la pluralité des voix qui constituent la représentation, alors que Bakhtine fait du monologue intérieur une voix parmi d'autres au

²⁴⁹ Cf. DANAN, J., *Le théâtre de la pensée*, col.«Villégiatures/essais, Éditions Médiannes, Rouen, 1995, p.255, sublinhado nosso. Em nosso entender, Char insere-se neste último grupo, uma vez que a palavra faz parte da estruturação teatral dos textos.

sein du «plurilinguisme» et du «plurivocalisme» qui, selon lui, caractérisent en propre le genre romanesque, le théâtre, selon la paradoxale vision bakhtinienne»²⁵⁰.

O alargamento do sentido restrito de Bakhtine para um sentido alargado à psique, por Lacan, confere uma dimensão múltipla à polifonia, nela inserindo a presença de outros processos, nos quais, por sua vez, inserimos a «subjectividade múltipla». Esta é um recurso que releva, simultaneamente, da pluralidade de focalizações e da fluidez de processos, num sistema aberto de significações. A sua expressão implica uma objectivação mais ou menos coincidente com a própria obra literária que lhe deu origem, de acordo com a interpretação do grupo cénico. Como tal, necessita de um sujeito para se tornar objecto, ainda que todo o processo de trans-subjectividade permita a construção de um sujeito ficcional que não imita, necessariamente, o seu autor empírico e se enquadre nos trâmites do género a que pertence, ainda que enquadrado numa moldura de rivalidades, por vezes ultrapassadas, entre texto e cena.

Sabe-se que datam do início do século XX os debates em torno da relação entre teatro e literatura. São várias as posições e diversificadas, historicamente, as suas concretizações, desde a filiação legítima ao abastardamento, passando pela exclusão de um em detrimento do outro; o combate ainda não terminou. Desde o absolutismo do texto face ao espectáculo, à ditadura deste, passando pela supremacia do encenador, relativamente a conceitos de fidelidade textual, muitas teses se construíram e muitas tentativas foram levadas a cabo, com as diferentes posições inerentes a todos os aspectos referidos, dificilmente indissociáveis da questão histórica e da própria concepção de teatro.

A constante recusa ou a insistência deste questionamento provêm, na sua maioria, da perspectiva que reclama uma independência face ao texto escrito. A libertação do conflito poderia ser feita através do estudo, e da aplicação, da subjectividade teatral, de modo a constituir uma alternativa a visões parcelares, uma vez que instituiria o intercâmbio entre os dois planos, cerceando assim toda a possibilidade de primazia de um sobre outro, através das unidades subjectivas especificamente teatrais, o que atenuaria algumas hierarquias concorrentes.

²⁵⁰ Ibidem.

Assim se vão harmonizando ou afastando, o texto e a cena, devido a exclusivismos ou marcações territoriais. Tal como sintetiza G.A. Bornheim, de « Appia e Gordon Craig a Grotowski e às crises do «Living Theatre», quando não se nega a simples presença da palavra em cena, pretende-se reformular, radicalmente, o lugar do texto no todo do espectáculo»²⁵¹. Na verdade, identificado com percepções de interpretação, ou de representação, intencionais em si, o sujeito só poderá ser formado na unidade sintética das diferentes modalidades do aparecimento do objecto, unidade essa que, por sua vez, exige um processo subjectivo de reunião dos diversos esboços da obra. Essa reformulação tem vindo a ultrapassar a noção de autor enquanto autoridade absoluta, o que significa que se rejeita a historicidade imediata, na sua incompletude ou especificidade restrita, rumo a um progressivo acompanhamento do explícito pelo implícito, sem que, no entanto, alguma vez a obra possa ser tomada como um absoluto, pela relatividade da sua existência.

Dessa interacção entre o texto e possíveis representações gera-se uma associação entre recursos materiais e humanos, que engloba artes e linguagens várias, constitui uma manifestação teatral de polissemia, o que permite, em parte, a prolixidade de interpretações. No seu conjunto, a referida relação dá corpo ao projecto do *autor teatral*, às intervenções e influências do *sujeito teatral*. Nesta perspectiva, a sua presença é imprescindível para testemunhar a reiteração de identidades identificáveis pelos conteúdos representativos, criadores de mundos que transcendem uma possível identificação entre autor e sujeito. Ambos são construtores de sentidos e referências que facultam ao leitor/encenador aceder a uma nova subjectividade. Este binómio ganha, no entanto, toda a acuidade no momento privilegiado do despertar da criação, pois é nele que se formam os alicerces, indispensáveis à existência de um sujeito.

Levado às últimas consequências, e para retornar ao ponto de partida deste trabalho, podemos afirmar que o binómio autor-sujeito é desdobrável em outros sujeitos transmutados pela própria ficção. Poderíamos apontar para a existência de um **sujeito-autor da ficção**, ou seja, uma entidade ficcional, textualmente responsável por esse universo representado, independente do autor empírico na manifestação textual, mas implícito, em forma de síntese metafórica, e dinamizador das ocorrências narrativas,

²⁵¹ Cf. BORNHEIM, Gerd A., *Teatro: a cena dividida*, L&PM, Porto Alegre, 1983, p. 75.

líricas e teatrais que pressupõe um **sujeito-autor da escrita**. Em nossa opinião, a distância entre o facto e a ficção reside na fronteira ténue entre a consciência da presença indirecta do autor, mais ou menos atenuada, no universo ficcional, pela própria natureza *irreal* da ficção e a sugestão de vozes autónomas que dele se distanciam, das quais o elo unificador, é o *sujeito teatral*.

Sintetizando, diríamos, *grosso modo*, que a subjectividade teatral escapa à sujeição contida na etimologia de *subjectum*, pela manifestação criativa dos vários elementos estéticos geradores de inovações artísticas e é realizada através do fluxo de consciência imanente, em termos textuais, individualizados, e transcendente, em termos de interpretação e da relação estabelecida com outras obras.

Deste modo, o *sujeito teatral* é um conceito operativo, adequado ao processo de análise textual, pois permite reconhecer as vozes textuais, contribui não só para compreender a estrutura ficcional, mas também para perpetuar o jogo lúdico, na escrita e na representação, e acentuar os traços axiológicos, culturais e estéticos, marcados no texto. É, em suma, a um tempo, guia e intermediário entre a obra, elo unificador entre o texto e o acto de leitura, entidade textual estrategicamente necessária, em termos de legibilidade estética, pois possibilita, pela mediação múltipla, a compreensão dos diferentes sentidos, multifacetados na sua natureza literária e diversificados na sua função dramaturgica, como demonstraremos, a seguir, pela aplicação do conceito à análise de *Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier* de René Char.

PARTE III

PRESENÇAS DO SUJEITO TEATRAL

EM TROIS COUPS SOUS LERS ARBRES. THÉÂTRE SAISONNIER DE RENÉ CHAR

CAPÍTULO 1

MEDIAÇÕES ESTRUTURAIS E ESTÉTICAS: UNIFICAÇÃO E TEATRALIZAÇÃO

1. 1. A função unificadora: convergências textuais e temáticas da obra

Julgamos ter deixado explícito que o conceito de *sujeito teatral* clarifica a rede de complexidades da dinâmica geral de *Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier* de René Char, particularizada em cada texto na sua dupla essência, literária e teatral. Constatar uma raiz múltipla implica compreender a compleição da actividade mediadora, expressa, textualmente, a nível informativo, descritivo, explicativo e reflexivo, com a finalidade de revelar as opções dramáticas que a enformam e caracterizam.

A análise será conduzida mediante um leque de seis funções específicas, criadas para o efeito, tomadas como vectores de orientação. São elas as funções **unificadora** e **teatralizante**, as funções **narrativa** e **lírica** e, finalmente, as funções **didáctica** e **catártica**. Agrupadas duas a duas por capítulo, coordenam três alicerces fundamentais para a inteligência teórico-prática do conceito em estudo, respectivamente, as **mediações estruturais e estéticas**, a **miscigenação genológica** e a **dinamização de mundividências**.

A função unificadora, que nos ocupará a seguir, permite explicitar as diversas componentes condensadoras de indícios temáticos, sugeridos nos títulos, global e internos, subtítulos, *lista de personagens* e *incipit*, eixos orientadores de estruturação dos textos, auxiliares da interpretação da sua subjectividade teatral.

Primeiro contacto entre o leitor e o mundo da ficção, o título global é o rosto da obra, lugar de afirmação da sua identidade e antecâmara do universo ficcional, gerador de expectativas, aquando do iniciar da sua leitura. Pode despertar, ou não, a criatividade e ser determinante, entre outros aspectos, para a repulsa ou adesão. Se indicar o género, orienta no tipo de interpretação e análise a realizar, prepara para adaptar, e enriquecer, conhecimentos adquiridos anteriormente. Por sua vez, os títulos internos e os subtítulos²⁵²

²⁵² Estes serão comentados aquando da análise individual de cada texto relativamente aos restantes aspectos mencionados: título, lista de personagens e *incipit*. Para acompanhar a evolução cronológica e estética,

constituem um reforço da curiosidade inicial face à obra, são um estímulo para a leitura e um desafio às capacidades imaginativas do leitor. Elementos fulcrais, anunciam a temática ou acrescentam novos indícios de leitura e, além da habitual expectativa de encontrar um esclarecimento prévio mais concreto, podem dar prova de ambiguidade, pela presença de metáforas e analogias várias.

No caso de *Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier* não estamos perante uma focalização centrada sobre uma personagem como *Hernani* de Victor Hugo, evento amoroso particular como *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, referência à acção e espaço, como a obra *Pique-nique en campagne* de Arrabal, a uma estação do ano específica, *Le Printemps des bonnets rouges* P. Keineg, uma acção funesta anunciada, como, por exemplo, *La reine morte* de Montherlant, uma característica insólita como *La Cantatrice Chauve* de Ionesco ou indícios metateatrais inesperados, como *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello. De teor metafórico, composto de significações e hermetismos poéticos, não contém informações concretas, direccionadas para um aspecto a desenvolver no interior da obra, como os títulos anteriores. *A priori*, espera-se que exemplifique a apologia da representação ao ar livre e apresente uma temática com referências à Natureza e a ciclos naturais, pois o conjunto dos seus elementos perenes, pela sua sugestão de rotatividade, conferem à obra uma espécie de selo estável.

Organizado do particular para o geral, animado por um paralelismo semântico formado, binariamente, pelo título e subtítulo - «*Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier*, o primeiro segmento - «*Trois coups*» - é associado, por analogia sonora, às três batidas clássicas que marcam o início de um espectáculo e a palavra-chave - «*théâtre*» - ao género a que pertence a obra. Por sua vez, a expressão «*sous les arbres*» refere-se ao espaço da acção, natural, sob a protecção das árvores, que metaforizam, pela sua verticalidade, a ligação entre os planos material e imaterial - a terra e o céu - enquanto o adjectivo «*saisonnier*» reforça as expectativas sugeridas de ver substituída a

seguimos a sucessão cronológica dos textos, dentro de cada género - teatro e *ballet* -, ao invés da ordem adoptada nas *Oeuvres Complètes* da Pléaïde - *Sur les hauteurs. Inscription passagère* (1947), *Claire* (1948), *Le soleil des eaux. Spectacle pour une toile de pêcheurs* (1946), *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil. Sédition en un acte* (1949), *La Conjuración. Ballet* (1946), *L'Abominable des neiges. Ballet* (1952).

habitual sala de espectáculos pela representação em espaço aberto. Ao mesmo tempo, aponta, dramaturgicamente, para características do teatro antigo, nos seus primórdios, um teatro ao ar livre, e, eventualmente, para uma unificação estrutural e estética entre os textos, se interpretarmos, nesse sentido, a circularidade das estações²⁵³.

A seguir ao título e/ ou subtítulo, a **lista de personagens** corresponde a mais um passo na caminhada gradual da interpretação, se observada do ponto de vista do leitor, pois prepara-o para o conhecimento das figuras ficcionais, que dão corpo à intriga, animam a fábula e materializam a acção. Assume a função de atribuir uma pré-identidade às personagens, orienta a visualização do universo proposto e parte de sugestões implícitas nas indicações transmitidas – nome, idade, grau de parentesco, profissão, entre outras.

Análoga forma paratextual é o já referido *incipit*, pois contribui também para unificar elos temáticos e estruturais, desta vez acrescidos de um desvendar introdutório da acção, designado, pelos estudos teatrais, por «exposição», segundo a definição de Pavis²⁵⁴. O termo supracitado designa o espaço inicial do texto no teatro clássico, que antecede a acção propriamente dita, onde são apresentadas as personagens e fornecidas outras informações, tais como o assunto e sua contextualização, o carácter das personagens e referências espaciais e temporais.

Ainda que o termo *incipit* remeta, de imediato, para o género narrativo, cremos que a reflexão de Jean-Louis Morhanghe²⁵⁵ apresenta uma visão perspicaz sobre esse primeiro contacto do leitor com o mundo da ficção cujas características se enquadram no género teatral, pois pressupõe o abandono do mundo do quotidiano, de modo a garantir a adesão ao texto e sua inteligibilidade e contempla o factor exterior ao texto, o público, a sua integração gradual no universo proposto, activação da curiosidade e relevância para o que

²⁵³ De referir um pequeno texto de Petrarca que o autor inseriu, após o título da obra, onde se tece o elogio das gentes de Saint-Laurent. Selada pelo testemunho de um grande poeta, esta inclusão confere um cariz universalizante à raiz telúrica do espaço e autentica a obra em si: «(...) tout y respire la joie, la simplicité, la liberté; c'est un état moyen entre la pauvreté et les richesses. Je mène une vie douce, modeste et sobre. Le peuple est bon, facile, sans armes (...)...À Vaucluse, l'air est sain, les vents tempérés, les sources claires, la rivière poissonneuse», in CHAR, René, *Oeuvres Complètes*, Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1983, p.906. Do ponto de vista de quem já leu a obra, as palavras de Petrarca antecipam o contraste entre a qualidade das águas, no passado da realidade e no presente da ficção, o que justifica a sua inserção.

²⁵⁴ Cf. PAVIS, Patrice *Dictionnaire du Théâtre*, «exposition»: (...) le dramaturge fournit les informations nécessaires à l'évaluation de la situation et à la compréhension de l'action qui va être présentée. (...) Elle est indispensable à tout texte dramatique qui imite ou suggère une réalité extérieure et présente une action humaine.», Éditions Sociales, Paris, 1987, p.155.

²⁵⁵ MORANGHE, Jean-Louis, «Incipit narratifs. L'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction», in *Poétique* n° 104, novembre, Seuil, Paris, 1995, pp.387-410, tradução nossa.

irá encontrar de mais significativo. O autor refere, como objectivos fulcrais, o ultrapassar do limiar entre o real e a ficção pela transposição dessa distância, uma iniciação à leitura do texto e conseqüente encorajamento para a sua continuação. Considera-o, por isso, um «gesto inaugural»²⁵⁶ face à obra e, a um tempo, elemento motivador da leitura e organizador da mesma. O *incipit*²⁵⁷ caracteriza-se, pois, por conter as unidades mínimas de compreensão da globalidade da obra e pela ausência de pormenores, só reconhecíveis pela expansão do enunciado e pelo avançar da leitura. Funciona também como estratégia para aliviar o esforço utilizado na compreensão, uma vez que ajuda a vencer a dificuldade inicial da «situação de exterioridade»²⁵⁸, ou seja, prepara o leitor para um universo desconhecido, exterior a ele, que começa, nesse momento, a ser revelado, através de informações que, à partida, o devem motivar para a leitura e o guiar nesse contacto inicial.

A expectativa do leitor/espectador deve ser considerada como tomada de consciência dupla que inclui o próprio processo teatral e a situação em si, mais do que simples abertura ao texto. Daí decorre o facto de se colocarem duas questões, uma de ordem teatral, que se prende com as relações entre personagens e público, e a outra, de teor metaficcional, respeitante à estrutura dramaturgica. Para clarificar esta ambivalência, o mesmo autor esclarece, com a referência a Claude-Lévi Strauss, que a passagem de uma à outra se explica num plano antropológico, razão pela qual defende a necessidade de observar, globalmente, a recepção dos textos e entendê-los como facto social, pela própria inserção humana e pela evolução da própria história das comunidades que, consoante épocas e culturas, atribuiu um determinado papel ao leitor.

Apresenta também algumas estratégias nos *incipit* para que o limite separador daqueles dois mundos – «l'abîme ontologique»²⁵⁹ - seja ultrapassado, de modo a superar os esforços conceptuais exigidos pela abstracção do acto de interpretação, entre as quais, o conseguir avaliar a importância do início do texto teatral para o conhecimento deste, a

²⁵⁶ Idem, p.390, tradução nossa.

²⁵⁷ Optamos pela designação de *incipit*, uma vez que o teatro de Char não se integra no quadro clássico e apresenta configurações diversas, entre outras, de índole narrativa, que seguem designações várias, como veremos.

²⁵⁸ Idem, p.393, tradução nossa.

²⁵⁹ Op. cit., p. 387.

partir da identificação de dois tipos de retórica do *incipit*, de mediação e de omissão no romance, em nosso entender aplicáveis ao género em foco.

A *retórica de mediação*, situa-se na primeira metade do século XIX e, pela sua forma simplificada de aceder à ficção, tende a poupar esforços ao leitor que é conduzido através da descrição, e, gradualmente, familiarizado com o novo universo. É estabelecido um processo de continuidade com a sua experiência, ou seja, são fornecidos dados verosímeis (geográficos, cronológicos, entre outros), que o protegem de uma entrada brusca no mundo desconhecido e o inserem, de uma forma didáctica, no universo representado.

O segundo tipo, *retórica de omissão* emerge no século XX, implica directamente o leitor, deixa-o sem qualquer dado informativo, liberta-o de uma presença avaliadora, cativa-o pela captação fortuita e inesperada de uma narrativa já delineada. Utiliza a estratégia *in medias res*, é desprovido de um efeito tranquilizador («*effet rassurant*»²⁶⁰), porque proporciona uma entrada imediata na leitura, ao ocultar informações que poderiam esclarecer a situação para a qual o leitor é remetido bruscamente.

De referir também o estudo de dois autores italianos, Bruno Traversetti e Stefano Adreani²⁶¹, que conferem ao *incipit* do romance um carácter predominantemente criador por anunciar contornos futuros da obra, orientadores e determinantes de uma atitude de fruição. Os autores apontam também como dificuldade principal o acto de traçar a sua delimitação, tarefa que exige duas operações fundamentais, interligadas entre si, a selecção e identificação dos vários elementos fornecidos e a interrupção no momento certo, sem a perda da lógica, mas sem o avançar excessivo no desenrolar da acção. Logo, o leitor deve considerar terminado o *incipit* quando o universo anunciado estiver delineado e se apontar o início da acção propriamente dita.

Quanto à extensão, ela é variável e os seus limites são definidos, segundo o autor, quando terminar a apresentação de «factos cujo conhecimento é indispensável à inteligência da intriga»²⁶². Scherer propõe três tipos de exposições mais frequentes quer se considere as funções das personagens ou o tom das cenas. São eles a narração por

²⁶⁰ Idem, p.394.

²⁶¹ Obra intitulada *Incipit. Le tecniche dell'esordio nel romanzo europeo*, Torino, Ed. Nuova Eri, 1988.

²⁶² Cf. SCHERER, Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Librairie Nizet, Paris, 1977, p.51, tradução nossa. Refira-se que os pressupostos anteriores, da autoria de B. Traversetti e S. Adreani, coincidem com os de Scherer, a propósito da dificuldade de identificação desta parte do texto e da sua delimitação exacta.

intermédio de um coro do tipo arcaico, um monólogo do herói, igualmente antigo, ainda utilizado no teatro que segue as regras clássicas, um diálogo entre personagem principal e confidente²⁶³. Uma vez que o *Théâtre saisonnier* não se enquadra nos padrões clássicos, considerámos o cariz informativo até ao momento em que é desvelado o confronto, ou o simples desenrolar da acção, tendo em conta elementos específicos que convidam o leitor/espectador a integrar-se. Tal escolha implicou, por vezes, uma selecção de texto de extensão considerável, mas indispensável, pela sua explicitação, dado que o *incipit* teatral é, pela sua natureza complexa, um momento particularmente delicado do texto de teatro na sua delimitação sobretudo pela dupla faceta da leitura e da representação, determinantes para a criação de elos entre leitor e texto, palco e público.

Arquitectados estrategicamente, os aspectos referidos têm em vista não apenas o espaço abstracto da leitura, mas também o plano concreto, a ser preenchido pelas palavras, gestos e artifícios cénicos, em consonância com os objectivos de cativar para o desenrolar de situações anunciadas e de colocar em evidência elementos referenciais de espaço, tempo e personagens.

No seu conjunto, títulos, subtítulos, *dramatis personae* e *incipit* - organizados segundo objectivos simbólicos, ideológicos, estruturais e estéticos, com todas as suas implicações e mistérios, preparam o leitor para a descodificação e compreensão da obra em geral, e facilitam a interpretação de cada texto em particular, tarefa que nos propomos realizar a seguir, relativamente ao corpus escolhido para esta dissertação.

O título *Le Soleil des Eaux. Spectacle pour une toile de pêcheurs* (1946) agrupa vários elementos metafóricos, resultantes de uma combinação poética do título e de uma associação pictórica para a encenação em torno de um grupo específico, os pescadores, expresso no subtítulo. Ao reunir as componentes deste título, *Le Soleil des Eaux*, constatamos que apontam, num primeiro nível, para dois elementos vitais, o sol, fonte de energia primordial, símbolo de calor, claridade e sabedoria, e a água, elemento fecundador, fonte de vida, meio de purificação e símbolo de afectos. Entre ambos, a

²⁶³ O que acontece na obra *Trois coups sous les arbres. Théâtre Saisonnier* de René Char é a substituição da confidente pelo público. Verifica-se, então que o *incipit* corresponde a intervenções de algumas personagens, criadas só para o efeito, em monólogo dirigido ao público e a um grupo de personagens internas ao próprio texto, como acontece, respectivamente, em *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil* e *Le soleil des eaux*.

simbiose e a interdependência são marcadas pela preposição «*des*», que integra o primeiro elemento no segundo, numa pertença exclusiva. Esta é reforçada pelo artigo definido «*Le*» que antecede *soleil*, o que acentua, poeticamente, a pujança e o potencial das propriedades combinadas, numa expressão de vitalidade harmoniosa associada a «*eaux*».

A nossa atenção é, pois, focalizada para a concentração metafórica, o tipo de personagens que formam o elenco, enquanto a designação «*spectacle*» remete para o carácter lúdico, indica, vagamente, uma acção para ser vista e contextualizada. A vertente da encenação está presente e prepara-nos para um meio criado em função de personagens de raiz colectiva - «*pêcheurs*». Supostamente, estes desenvolverão uma acção, não desvendada pelo título, ou desfilarão apenas em quadros figurativos animados, se seguirmos a pista dos aspectos pictóricos, figurativos e/ou abstractos, implícitos no termo «*toile*».

Se nos deixarmos influenciar pela beleza poética do título ou pela especificação de uma das palavras do subtítulo contida na palavra «*tela*» - «*décor de teatro*» ou «*pano de boca de cena*» -, vislumbramos uma encenação que representará a comunidade piscatória com cor e pormenor. A classificação «*spectacle*», de teor pragmático e unificador dos outros elementos adverte o leitor para a vertente simbólica acompanhada de uma finalidade pragmática.

Quanto à *lista de personagens*²⁶⁴, esta é longa, exemplifica um processo de amplificação estética, parte de uma representação com exigências quantitativas e escolhas qualitativas, que anunciam a presença de uma entidade colectiva. Constituída por trinta e seis personagens individuais, deparamo-nos com vários tipos de caracterização, que passamos a apresentar: referência exclusiva ao nome (AUGUSTE ABONDANCE), referência ao nome seguido de outra característica variável, de acordo com as personagens, como, por exemplo: o parentesco (L'ARMURIER, parrain de Francis); a actividade (APOLLON, athlète remarquable, lutteur et leveur d'haltères); a profissão e o relacionamento com uma personagem principal (DÉGOUTAI ou DÉGOUT, pêcheur, ami de Francis); alcunha e traço psicológico (FARFELU, innocent); classe social e estado civil (MADAME DESCARTES, bourgeoise et veuve). A esta lista junta-se a indicação de sete grupos, dos

²⁶⁴ Idem, 909-910, maiúsculas do autor.

quais apenas o último é diferenciado por género masculino e feminino - PÊCHEURS, VILLAGEOIS, OUVRIERS, PAYSANS, INVITÉS du DIRECTEUR, PASSANTS e PASSANTES.

Pode ler-se ainda o seguinte texto onde se revelam as fontes de inspiração para os nomes e algumas circunstâncias factuais a eles associadas, e se declara a sua originalidade relativa: «Certains noms sont d'une originalité contestable non exempte d'agacement. Les particularités locales deviennent à la lecture, fâcheuses. La plupart des pêcheurs de Saint-Laurent portent le patronyme d'*Abondance*. Pour les différencier les uns des autres, des sobriquets se sont imposés. Pourquoi l'Orvet? Parce que nerveux et souple encore que fragile, Jean Abondance a la tenue de ce plaisant «serpent» de verre des prairies. Pourquoi Mes-Clous? Des furoncles tourmentent et enflent le cou de ce pêcheur. Sang-de-89? À cause de lointains ancêtres jacobins. Dégoutai? Littéralement: petite source de roche dont le filet d'eau s'épanche goutte à goutte sur la mousse et les fougères»²⁶⁵.

A partir deste momento, a imaginação do leitor tenta recriar um mundo habitado por personagens diversificadas, toma contacto com as diferenças anunciadas que contemplam indivíduos e grupos. Prepara-se, assim, para tomar um contacto mais pormenorizado com a obra, através do *incipit*. A delimitação deste coincide com o «Prólogo» (PROLOGUE) que inclui a intervenção da personagem LE CHASSEUR, e a «Situação» (SITUATION). Em conjunto, fornecem informações essenciais de identificação de elementos fundamentais a nível de tempo, espaço, acção e personagens para compreensão e adesão ao que vai ser proposto, o que se pode comprovar pela sua leitura:

PROLOGUE

Octobre 1946. Pointe de l'aube. Colline boisée. Chant de grives. Un coup de feu part. Chant de grives. Au pied d'un arbre, une cage couverte d'herbes. Dans le taillis, à quelque pas, un chasseur. Deux grives dans la cage chantent: ce sont des appelants. Autour de la cage, sur le sol, des oiseaux morts, un merle agonisant. Silhouette du chasseur à l'affût. Il se redresse. Il nous parle.

LE CHASSEUR, à voix basse

Je suis chasseur de mon métier et un peu paysan. Mon village, Saint-Laurent, est un vieux village ; il existait déjà du temps des Croisades. Ses habitants étaient tous des pêcheurs. Les papes d'Avignon leur avaient donné la rivière et le droit de s'administrer en communauté. Ils

²⁶⁵ Idem, p.909.

échappaient de la sorte à l'autorité souvent arbitraire des seigneurs. Les conflits qui surgirent furent toujours aplanis en leur faveur. Ce qui ne les rendit pas orgueilleux pour autant. Saint-Laurent conserva par la suite son organisation démocratique. Jamais ses droits ne furent contestés. Il faut croire plutôt qu'à travers tous les événements de l'histoire, Saint-Laurent fut simplement oublié. Au début de ce siècle, pour la première fois, les Laurentins eurent à affronter un adversaire d'autant plus redoutable qu'il venait à son heure. (Le chasseur hésite à l'instant de poursuivre: il sourit et conclut.) Malgré la mesure autrement importante, aujourd'hui, de meilleures causes, et l'aventure tourmentée d'autres amours exceptionnelles, je serais bien content que l'histoire de Francis et de Solange vous plaise...Je suis leur fils.

Il ne semblera pas baroque ou décevant que toute une imagerie médiévale défile devant nos yeux durant le récit évocateur de l'homme aux appelants. À la clarté grise du passé, nous distinguons le Palais des Papes à Avignon, le fort Saint-André à Villeneuve, le village de Saint-Laurent dans le manteau robuste de ses pierres et de ses toits, le pont Saint Bénézet enfin, brisé net au milieu du Rhône qui le cerne de toutes parts, l'assaille de tourbillons et l'isole de l'avenir.

SITUATION

Dans le Comtat Venaissin, le mont de la Fontaine de Vaucluse où la Crillonne prend sa source. Paysage de rochers aigus, de pierres éboulées, d'arbustes rabougris, dont les lignes émaciées et le caractère immuable s'opposent à la luxuriance des eaux qui s'échappent en bouillonnant sur la pente de la montagne. Des oiseaux de proie tournent, désœuvrées, dans l'altitude, au-dessus du gouffre qui les rivet à son miroir sombre. Au loin, la plaine verdoyante, le clocher d'une église romane émergent de la chaleur: le bourg de Saint-Laurent. La Crillonne s'étire et pousse à travers les champs et villages son cours assagi, aux reflets de nuées pulvérisées. Au pied de la montagne, couvrant un court morceau de la rivière, une fabrique, de construction récente, se dépouille à regret de son échafaudage. Laborieuses et lestes, parmi les caprices du courant, des barques, des pêcheurs aux longues perches vont et viennent. Tous les éléments, encore en sommeil, de notre drame sont là. Le soleil vient de se lever»²⁶⁶.

No «Prólogo», convite à entrada no universo da ficção do texto *Le soleil des eaux*, o tom é calmo e explicativo, a palavra encontra no monólogo e nas didascálias dois veículos de transmissão, que anunciam a visão, do geral para o particular, do *sujeto teatral*, *didascálico* na parte inicial e *dialogal* no fim, através do monólogo da personagem Le Chasseur, que estabelece uma articulação com a «Situação».

As intervenções do sujeito didascálico são sobretudo, de carácter **informativo**, relativamente à identificação de coordenadas temporais, - « *Octobre 1946. Pointe de l'aube*»-, espaciais - *Colline boisée (...). Dans le taillis, à quelque pas, un chasseur*» -

²⁶⁶ Idem, pp. 911-912, negrito e sublinhados da nossa responsabilidade que intentam, respectivamente, destacar elementos fulcrais em termos de referências espaciais e temporais, pormenores significativos de cariz objectivo (objectos e referências geográficas e históricas) e de cariz subjectivo (eleição de pormenores, repetições metafóricas e poéticas), indicação das origens da localidade central da peça – Saint-Laurent -, apresentação geral da personagem e respectivo enquadramento .

intervenção de personagens e respectivo desempenho - «*Silhouette du chasseur à l'affût. Il se redresse. Il nous parle*»- e **descritivo**, pois acrescenta pormenores descritivos às informações transmitidas, a nível de espaço, tempo, personagens e situação, marcadas pela brevidade frásica - «*Autour de la cage, sur le sol, des oiseaux morts, un merle agonisant*». Junta-se um teor **explicativo**, na medida em que é salientada, por exemplo, a importância de um aspecto mencionado - «*chant de grives*» -, ao acrescentar algo mais que o assinalar da sua presença, a quantidade, o local onde se encontram e sua identificação - «*Deux grives dans la cage chantent: ce sont des appelants*».

O monólogo da personagem enquadra-se num cenário que ilustra a coerência entre imagem-palavra, confere uma sugestão poética ao espaço, Saint-Laurent, suspenso no tempo da representação, sob a protecção das águas do rio Rhône que «*l'isole de l'avenir*». A personagem Le Chasseur desempenha o papel de esclarecimento sobre a génese da intriga, entre outros aspectos importantes, tais como a análise da situação. Começa a sua intervenção num tom baixo, dado pelo *sujeito didascálico* - «*à voix basse*» -, que intervém no fim da réplica, a explicitar a atitude da personagem Le Chasseur, justificada pela antecipação do desenlace da relação amorosa referida - «*(...) Je suis leur fils*»²⁶⁷.

Destacam-se três momentos²⁶⁸, que situam, gradualmente, o discurso no presente, no passado e no futuro da intriga principal do texto. Destaca-se, pois, um momento introdutório de caracterização da personagem e do espaço – Saint-Laurent -, iniciada pela apresentação detalhada da personagem, que inclui profissão, classe social, terra de origem, um segundo, esclarecedor, que explica as origens daquela vila e dos seus habitantes e respectivas lutas ao longo dos tempos e, finalmente, um terceiro, que coincide com o fim, anunciador da acção, numa breve incursão nas lutas do presente da

²⁶⁷ Curiosamente, esta informação é adicional e extratemporânea, relativamente à intriga, pois não existe qualquer referência a este filho; Francis e Solange surgem apenas enquanto par amoroso. A intervenção desta personagem confere também um olhar posterior ao tempo da acção, na medida em que a profissão de pescador é substituída pela de caçador, o que pode significar uma prolepse que anuncia uma actualização do seguimento da intriga principal, uma vez que a data do Prólogo coincide com a data da escrita do texto em questão – 1946 enquanto uma nota à «Situation» anuncia que «l'action du *Soleil des eaux* se situe au cours de l'été de 1904», Idem, p.912.

²⁶⁸ O primeiro situa-se entre «Je suis chasseur (...) pêcheurs», o segundo «Les papes d'Avignon (...) venait à son heure.» e o terceiro inicia-se com a intervenção do sujeito didascálico que faz a transição para o terceiro momento, que prepara o público para a saída da personagem, pela deslocação atribuída, a informação relativa à intriga e o apelo da cumplicidade.

acção, e numa antecipação do desenlace da intriga secundária do texto, a relação amorosa entre Francis e Solange.

A presença do *sujeito dialogal* faz-se sentir, oculta sob a máscara da personagem Le Chasseur, tem uma função de economia a nível informacional, pois situa, relativamente ao espectáculo, o público que não teve acesso ao texto de Petrarca, e a outros textos explicativos, incluídos na obra. O seu discurso é marcado não só pelo pendor informativo e explicativo, mas também pela reflexão, o que acrescenta mais uma dimensão ao *sujeito teatral*, a dimensão **reflexiva**. Acrescentam-se, assim, enunciados de apreciação e de reflexão sobre o que é exposto - «Ils échappaient de la sorte à l'autorité souvent arbitraire des seigneurs. Les conflits qui surgirent furent toujours aplanis en leur faveur. Ce qui ne les rendit pas orgueilleux pour autant²⁶⁹. Neste último enunciado, o *sujeito dialogal* interpõe um juízo de valor, assim como na afirmação seguinte -«Malgré la mesure autrement importante, aujourd'hui, de meilleures causes, et l'aventure tourmentée d'autres amours exceptionnelles...». De referir que «autres» anuncia a inclusão do amor do casal no âmbito da excepção. Termina com um apelo directo, à cumplicidade do público - «je serais bien content que l'histoire de Francis et de Solange vous plaise», ao estabelecer o circuito comunicacional, de mútuo agrado, em torno de um aspecto relacionado com a ficção.

Considerámos a réplica da personagem Le Chasseur e a parte do texto designada por «Situation» integrados no *incipit*, por reunirem as condições apontadas aquando explicitámos os nossos critérios. No primeiro caso, por se tratar do enquadramento de uma personagem que parece sugerir a personificação cénica do *incipit*, forma *sui generis* de realçar a importância deste momento crucial para a motivação do público. No segundo caso, porque explícita, tal como o nome indica, o presente da acção, de modo a integrar e a esclarecer o leitor, o que permite a este uma visualização mais pormenorizada e um esclarecimento mais alargado.

Neste caso, a integração directa no texto é proporcionada pela metáfora «*Le soleil vient de se lever*». Uma outra referência, de cariz metaficcional, é a afirmação - chave de identificação do *incipit*, que poderia ser utilizada para o definir, em termos mais gerais - «*Tous les éléments, encore en sommeil, de notre drame sont là*», pois une a

²⁶⁹ Os sublinhados são da nossa responsabilidade.

compreensão estética do texto a uma reflexão sintética sobre este momento do texto de teatro, ao mesmo tempo que elucida sobre a sua raiz particular - «*drame*».

Os elementos referidos são introduzidos a partir de um enquadramento geográfico do rio principal, em torno do qual se determina a fábula. O *sujeito didascálico* acresce vários pormenores que caracterizam a paisagem, de índole natural, e *objectos* correspondentes que representam os meios mineral, vegetal, animal e que a identificam e definem - «*rochers aigus*», «*pierres éboulées*», «*arbustes rabougris*», «*les eaux (...) sur la pente de la montagne*», «*oiseaux de proie*», «*la plaine verdoyante*».

O mundo humano também se faz representar pelo «*clocher d'une église romane*», pertencente ao espaço da acção - «*le bourg de Saint-Laurent*», onde se encontram os pólos de conflito, em torno do antagonismo de dois mundos que simbolizam o progresso e a tradição - «*Au pied de la montagne, couvrant un court morceau de la rivière, une fabrique, de construction récente (...) parmi les caprices du courant, des barques, des pêcheurs aux longues perches vont et viennent*». A oposição referida é assinalada pelo *sujeito didascálico*, quando refere o contraste paisagístico - «*dont les lignes émaciées et le caractère immuable s'opposent à la luxuriance des eaux qui s'échappent en bouillonnant sur la pente de la montagne*».

Igualmente privilegiado é o espaço - La Crillonne -, rio onde os pescadores (personagem colectiva principal) exercem a sua actividade, à volta da qual giram as preocupações e acções da intriga, das mais pacíficas e rotineiras, até às mais violentas, o que confere uma dimensão humana à sua importância. As águas albergam riquezas que as fazem pertencer ao universo eleito do passado, adquirir predicados a ele associados, numa permuta que restabelece a harmonização do quadro inicial. No início, límpidas e luxuriantes, simbolizam a ordem e a paz da comunidade de Saint-Laurent, interrompidas pela civilização técnica e industrial que, afinal só aviva, com a sua acção nefasta, o desejo de um retorno à qualidade original. Recebem e reflectem, como num espelho, a vitalidade e a iluminação do sol, cujos raios renovam o ciclo natural. Ligado às águas, o sol revela-se, igualmente, fonte de energia vital e elemento recorrente no texto, o que confirma intuições a partir do título, subtítulos e *incipit*.

O título de *Sur les Hauteurs. Inscription passagère* (1947) remete para o duplo plano espacial e geográfico, sugere planos elevados, contraste entre níveis, com relevância para

o superior, marca uma inacessibilidade ou distância. O **subtítulo** aponta para uma «inscrição» temporal breve e «passageira» da criação teatral, se tivermos em conta a especificidade genológica da obra. A temática não é indicada, o que cria expectativas para o mistério e o sigilo.

A **lista das personagens** é precedida por uma breve reflexão, estilisticamente poética e intencionalmente modesta, que passamos a transcrever : «*Sur les hauteurs* est fait de brindilles et de fil, de mousse et de poussière bâtis à la diable. C'est un nid suspendu dans l'été. Pas autre chose»²⁷⁰. Onze personagens, caracterizadas pelo nome e pela idade, formam o elenco, sendo cinco adolescentes e quatro adultos.

Observamos, como particularidade, que as personagens que representam adultos tem o seu nome dependente do parentesco que as liga com Lucien (Le Père de Lucien, La Mère de Lucien, La Grand-Mère de Lucien) e Raoul (Le Père de Raoul), o que não deixa de ser interessante, pois a acção é empreendida pelos adolescentes que representam a alteração dos acontecimentos e o desvendar dos aspectos misteriosos, ou seja, evolução *versus* tradição. Uma das personagens é, curiosamente, identificada como L'Inconnue, o que se justifica, pois, em termos de personagens é nela que se concentra toda a força simbólica do mistério.

Os laços familiares, o segredo e o desconhecido encontram-se, assim, representados e culminam, nesta parte, com uma didascália informativa, de carácter factual, a situar a acção, no espaço e no tempo : «*Au lendemain de la guerre de Libération, à Aulan, dans la Drôme*»²⁷¹.

Relativamente ao *incipit*, considerámos dois textos, uma vez que se distribui pelas duas primeiras partes correspondentes a diferentes momentos do dia, num processo gradativo, que faz acompanhar o avançar da intriga, a par das indicações espaciais e temporais. Sublinhámos em cada momento – Noite, Dia, Crepúsculo - as frases que introduzem, gradualmente, as personagens, o ambiente cénico, elementos do exterior e do interior, que assinalam o momento inicial da intriga :

²⁷⁰ Idem, *Sur les hauteurs*, p.843, sublinhados nossos.

²⁷¹ Idem, p.843.

I. NUIT

Le hameau d'Aulan et son vieux château. Nuit en voûte sous une lune encore invisible mais proche. Pénombre dans le ciel et sur les choses. À l'écart du château dont la masse est plongée dans deux obscurités, la sienne propre et celle de la montagne, quelques fermes; les habitants sont sur le point de se coucher. Abois d'un chien à la chaîne. Les lampes s'éteignent une à une. Un arbre isolé. Passade des brises. Dans l'arbre un oiseau rêve, pépie. Une fenêtre reste éclairée. On tire un rideau rouge à l'intérieur. L'expressif monde nocturne: grillons, chouettes, crapauds; un renard glapit. Rien parfois: le silence, par miracle²⁷².

II. JOUR

L'aurore. Chant distant des oiseaux du jour. Dans l'arbre, le linot qui pépiait, module, maintenant éveillé.

La ferme au rideau rouge. Un chien, venu des terres, se dresse sur le bois de la porte et gémit. Lent et lourd bruit de pas, à l'intérieur, d'un homme qui descend les marches de l'escalier; la queue du chien s'agite.

La bergerie. Derrière les murs les moutons bêlent, se cognent. Vue du hameau d'Aulan en partie habité. La masse dentelée du château. Plein jour.

Un paysan roule un tonneau. Une femme lance du grain à des poulets caquetant. S'approche un homme qui les interpelle²⁷³.

Os textos acima transcritos são constituídos apenas por didascálias, exercem uma função informativa e contrastiva, pois apresentam os elementos fundadores da intriga, no seu antagonismo – noite / dia; castelo / quinta; silêncio / sons -, as coordenadas espacio-temporais que referem as personagens principais na acção determinante da peça e deixam entrever, embrionariamente, sequências fulcrais da intriga. A janela do castelo, edifício onde esse mistério se desenrolará até ser desvendado, funciona como se fosse um *écran*, no qual desfilam os elementos cruciais da revelação e a aparição da personagem à janela da sala do castelo pode ser interpretada como metáfora do teatro dentro do teatro. Desta forma, apela-se à consciencialização do leitor/espectador não só para aspectos teatralizantes do momento, mas também para possibilidade de os integrar em outros, ou de empreender uma descoberta orientada nesse sentido.

Podemos assinalar dois momentos neste *incipit* que é conduzido pela mediação do sujeito *didascálico*, processada de acordo com as seguintes premissas: apresentação, por contraste, entre tempo (I.Nuit), espaço («*Le hameau d'Aulan*»), edifícios distintos na compleição e distantes na espacialização («*vieux château*»; «*À l'écart du châteaux (...)*»)

²⁷² Idem, p.845, negritos e sublinhados nossos.

²⁷³ Idem, p.845-846, negritos e sublinhados nossos.

quelques fermes»), mundo humano («*les habitants sont sur le point de se coucher*») e animal («*l'expressif monde nocturne*»), o silêncio circundante («*le silence, par miracle*») e o ruído pontual (*Lent et lourd bruit de pas*)²⁷⁴. A luz natural («*Nuit en vouîte*»; «*Pénombre dans le ciel et sur les choses*», «*deux obscurités*») junta-se à luz artificial («*les lampes s'éteignent une à une*», «*une fenêtre reste éclairée*»), a perfazer uma dualidade existente na Natureza e contribui para a formação de um contraste que estrutura todo o texto, inclusive em termos da sua divisão em momentos - «Nuit» e «Jour».

Constatamos que o *sujeito didascálico* se manifesta através da expressão referencial, de cariz informativo e descritivo tal como a introdução de personagens que asseguram o desenrolar da intriga, o reforço da importância de elementos cénicos e ritos do quotidiano, nas suas rotinas e tarefas. De salientar que, neste quadro cénico, formado por elementos e objectos naturais, se destacam alguns elementos e processos particulares de integração que articulam componentes essenciais, que passamos a referir:

- 1) a referência a «*un arbre isolé*», que estabelece uma **interacção interna** com a segunda parte do *incipit* - II.Jour²⁷⁵: a ave que nela dormitava está agora acordada, o que marca a atenção do *sujeito teatral* aos pormenores significativos, a reforçar os elementos naturais, também presentes no texto anterior, o que confirma a importância do cenário natural, anunciada no título da obra;
- 2) a indicação que finaliza a lista de personagens - «*Au lendemain de la guerre de Libération, à Aulan, dans la Drôme.*» - não corresponde a nenhuma referência mencionada na intriga; trata-se de um enquadramento temporal da acção que adquire importância pelo duplo sentido, o da integração num contexto histórico e a sugestão de leitura metafórica como estratégia de **inserção do leitor/espectador** na fantasia da ficção;
- 3) o «*rideau rouge*», elemento identificador da quinta, espaço da acção e evocação do pano de boca de cena, estabelece um paralelo com a janela iluminada,

²⁷⁴ Idem, as citações extraídas encontram-se na p.847 e os sublinhados, da nossa responsabilidade, documentam os aspectos relacionados com os vectores que caracterizam o *incipit* em questão. Na delimitação do *incipit*, considerámos apenas a didascália inicial des te segundo momento.

²⁷⁵ Idem, pp.845-846.

metáfora do palco, onde a acção acontece. Em conjunto, representam o processo de **ocultação / revelação**, inerente ao género teatral.

A articulação entre as partes analisadas, que integrámos no *incipit*, justamente para assinalar esse efeito, pode interpretar-se, globalmente, como um indício de algumas oposições, fundamentadas em dicotomias, que caracterizam uma dupla perspectiva do mesmo cenário – noite e dia; castelo e quinta; penumbra e luz; fauna nocturna e diurna, silêncio e ruído. Relativamente ao *sujeito*, encontramos-lo neste papel de mediador inicial, na faceta de *sujeito didascálico* e faz sentir a sua presença na descrição poética do mesmo cenário, observado sob duas perspectivas, uma vez que os elementos escolhidos são o espaço envolvente, o edifício que lhe corresponde, a respectiva fauna e flora, comandadas pela sua omnipresença, não isenta de interferências e de avaliações, como, por exemplo, nas afirmações «*Rien parfois: le silence, par miracle*» ou «*L'expressif monde nocturne*». O sublinhado realça a expressão de uma subjectividade que ultrapassa a mera constatação, para denunciar uma consciência face à atmosfera descrita, pela apreciação explícita. A noção da diferença entre os dois cenários apresentados advém da omnipotência do *sujeito didascálico* que os conhece e domina, sobre os quais pode, por isso, estabelecer comparações, assinalar semelhanças, acentuar contrastes ou modificações.

Nas restantes indicações impera o teor descritivo, a par do informativo - «*Le hameau d'Aulan et son vieux château*» e, a título de exemplo, no momento correspondente ao Dia - «*L'aurore. Chant distant des oiseaux du jour*» -, a traçar um cenário bucólico, natural.

Obra escrita em 1948, *Claire* apresenta-se como um título que indica, de imediato, um nome feminino de matizes semânticos ricos e variados, que se podem associar a quatro planos: 1) material - a luz; 2) intelectual, o conhecimento ; 3) metafísico: a transcendência ; 4) espíritual : a verdade. De uma limpidez luminosa, breve e incisivo, dispensa subtítulo e parece apontar para um texto que gira em torno de uma personagem central. A leitura confirma-o. Porém, os processos e os recursos são inesperados.

Quanto à **lista de personagens**²⁷⁶ do texto *Claire*, segue a distribuição das personagens através da sua inserção nos dez quadros que formam o texto. Passamos a apresentá-las, sequencialmente, agrupando os quadros de acordo com a inserção referida, do primeiro ao último - CLAIRES e LE CHERCHEUR DE CHAMPIGNONS; L'OUVRIER,

²⁷⁶ Idem, pp.864-865.

L'OUVRIÈRE, LE CONTREMAÎTRE e OUVRIERS ET OUVRIÈRES; MADAME e MONSIEUR; LA MÈRE, LE PÈRE, L'AÎNÉ DES GARÇONS, UN GARÇONNET, UN PETIT GARÇON e PRESQUE UN BÉBÉ; LA JEUNE FILLE e LE JEUNE HOMME; LE CHEF D'OPÉRATIONS e LE CHARGÉ DE MISSIONS; LE CHARGÉ DE MISSIONS, LE NOTAIRE, PREMIER COMPAGNON, DEUXIÈME COMPAGNON e LA JEUNE FILLE; LA RENCONTRÉE e L'EX-CHARGÉ DE MISSIONS; LE VIEIL HOMME e LE VISITEUR e, finalmente, LE FLEUVE e CLAIRE.

Estamos perante um elenco que repete alguns nomes cujo total perfaz trinta personagens. Atentando nelas, verificamos que o nome «Claire» surge no primeiro e no último quadros, respectivamente como voz presente e voz ausente, dado que, neste caso, o mistério só se desvenda após o conhecimento integral do texto e requer uma interpretação, inferida e complementar, entre quadros e personagens nele integradas. Os restantes quadros organizam-se em torno de personagens identificadas pelas profissões, categoria, género, estado civil, plano individual e colectivo, escalão etário, função, juventude e circunstância do passado.

Ao interpretar a estrutura atribuída, somos tentados a entrever uma prévia articulação entre os dez quadros, a partir da identificação na tabela das personagens, fundamentada numa concepção funcional da personagem, ao serviço de uma profissão, estatuto, categoria. Uma das primeiras indagações diz respeito ao protagonismo da personagem que dá o nome ao título. Claire. parece, assim, assumir uma importância *ad contrarium*, estratégica, pela ausência e pela localização textual, no princípio, lugar de indícios e protagonismos, e no fim, lugar de desenlaces e de revelações.

Outra indagação diz respeito à delimitação do *incipit*, uma vez que somos conduzidos do título ao Primeiro Quadro, sem qualquer texto a anteceder-lo. O texto *Claire* apresenta, pois, algumas peculiaridades representativas da dificuldade maior desta componente textual. Oferece-nos, então, duas hipóteses: ou consideramos o texto isento de *incipit* ou o integramos na totalidade do Primeiro Quadro, uma vez que é o primeiro passo que nos introduz no mundo da ficção. Podemos também alargar o conceito de *incipit* ao cariz metatextual, que conduz aos princípios estéticos subjacentes à escrita teatral do autor pelas advertências directas ao leitor/espectador e ao *suspense* criado por analogias com a arte teatral, como veremos.

Separar os aspectos referidos implicaria considerar cada quadro como pequena peça isolada das outras e descobrir onde se delimita o respectivo *incipit* em cada um deles. Em termos de funcionalidade interpretativa, e para respeitar a ligação entre os diversos quadros, torna-se mais adequado considerar os traços expositores nestas duas partes, interligadas entre si, no PREMIER TABLEAU - didascália e voz de Claire -, uma vez que contêm o segredo da compreensão dos restantes. Deparamo-nos com os opostos, tal como em textos anteriores, fio temático que se mantém ao longo da obra. Optámos, então, por considerar como *incipit* o Primeiro Quadro e a intervenção da personagem Claire abaixo transcritos, ter em conta a acção em si e a metaforização metaficcional, juntamente com a expectativa de verificar se, efectivamente existe uma articulação ou, pelo contrário, uma autonomia entre os diferentes quadros.

PREMIER TABLEAU

Octobre. L'aube bientôt. Une falaise et un gouffre d'où bouillonnante la rivière surgit. Puis la vallée fertile et habitée. Au flanc des maisons, quelques fenêtres matinales. Dans le ciel, le croissant solitaire de la lune.

Un homme, muni d'un panier et d'un bâton, traverse le versant boisé. C'est un ouvrier, chercheur de champignons. Il s'approche de l'eau naissante, retrousse ses manches et plonge ses bras. Satisfait, il gravit la bande des concrétions pierreuses. Soudain, il glisse, il crie, il tombe, il roule, heurte le rocher. L'aube a fait place au jour. L'homme reste étendu sans mouvement.

CLAIRE, voix de jeune fille

La Providence ou le hasard m'a fait naître des violents amours de la nuée et du glacier. De ma mère, je conserve un souvenir très noble, différent des tâches qui me seront, au gré des jours, imposées.

J'aurai recours à son pouvoir d'étourdir, de s'échapper, lorsque mon fardeau sera trop lourd ou mon cœur trop impressionné. **Mon père demeure en toute saison ce géant dont la lointaine présence trouble et incite à agir.**

J'hésite à mettre à profit cette ubiquité successive...

Cependant, vous montrant ma vie, je découvrirai la vôtre.

À travers mes yeux, vous reconsidérerez des moments auxquels vous aurez hâtivement participé, ou contre le sens desquels vous vous serez violemment dressé. Puissiez-vous à les revivre, sentir ce déchirement ou cette félicité qui ne sont supportables que dans les rêves.

Je viens de naître. Claire est mon nom. Je le tiens de vous. Déjà la caresse de votre main se plaît à mon élan désordonné. Il existe entre ces libellules, cet infini rocheux, cette création qui s'informe, et vous, **une complicité adorable.** Cet instant, pourquoi est-il impossible de l'étreindre toujours? J'ai à peine le temps d'éprouver ma jeunesse, de vous révéler la vôtre,

que nous volons ensemble vers les supplices, mais aussi vers les grands prologues pleins d'espoir²⁷⁷.

O *incipit* coincide com o quadro transcrito, formado pela didascália introdutória onde se registam elementos temporais - «*Octobre.L'aube bientôt.*» -, se adiantam alguns elementos da intriga do próximo Quadro - «*Soudain, il <<un ouvrier, chercheur de champignons>> glisse, il crie, il tombe, il roule, heurte le rocher. L'aube a fait place au jour. L'homme reste étendu sans mouvement.*» - e pela voz de Claire (*voix de jeune fille*), que esclarece o leitor/espectador sobre o seu grupo etário, e se dirige, directamente, ao público, implicando-o na sua existência - «*Je viens de naître. Claire est mon nom. Je le tiens de vous.*» - e nos quadros a apresentar, o que gera a consciência cúmplice com o público - «*Il existe entre ces libellules, cet infini rocheux, cette création qui s'informe, et vous, une complicité adorable.*».

Claire começa por ser uma voz e revela ser mais que um nome. Mantém o referencial das suas origens em elementos da natureza e adverte o leitor/espectador para o processo em caleidoscópico que, mais tarde, se verificará tratar-se de um desdobramento pelos diversos quadros que compõem a peça teatral, assume a «ubiquidade sucessiva», estabelece contacto vocal com o público e apela à sua integração no espaço representado.

O *sujeito teatral* desempenha, neste texto, duas funções distintas. Na didascália introdutória informa e descreve os elementos do *décor*, transmite indícios da acção, espaço e tempo, de um modo distanciado, com escassas implicações, directas ou indirectas, na réplica explicita origens, anuncia meios, reflecte sobre a própria estrutura do texto e cria complicitades. Tem a seu cargo uma dualidade, didascálica e dialogal, e assume funções várias, o que faz do *sujeito teatral* um *sujeito múltiplo*.

A experiência anunciada é a proposta de co-participação e envolvimento activo por parte do leitor/espectador, uma tomada de consciência, metaforizada pelo sentido da visão, implícita no nome, como referimos anteriormente: «À travers mes yeux, vous reconsidérerez des moments auxquels vous aurez hâtivement participé, ou contre le sens

²⁷⁷ Idem, pp.867-868. O negrito e os sublinhados, da nossa responsabilidade, documentam os aspectos mencionados que funcionam como vectores que caracterizam o *incipit* em questão e que metaforizam o processo de criação da personagem em geral («*Je viens de naître*»), entre outros aspectos de cariz metateatral.

desquels vous vous serez violemment dressé. Puissiez-vous, à les revivre, sentir ce déchirement ou cette félicité qui ne sont supportables que dans les rêves».

Na variante de *sujeito didascálico*, condutor discursivo, escolhe, enumera, descreve, utilizando escassamente o adjectivo, revelador da sua percepção, como, por exemplo, na frase «*croissant solitaire de la lune*», facilmente associável à solidão da personagem «Chercheur de champignons»; capta o seu estado de satisfação - «*Satisfait, il gravit la bande des concrétions pierreuses* » -, anuncia o choque pelo confronto de estados de movimento satisfatório *versus* paragem súbita - «*Soudain, il glisse, il crie, il tombe, il roule, heurte le rocher. L'aube a fait place au jour. L'homme reste étendu sans mouvement*» - , ou seja, representa a existência precária e o eterno relativo, através da brusquidão de um acidente, expressivamente traduzido por «*soudain*». A marcação temporal prolongada acentua a paragem, a eventual fatalidade da paralisia ou da morte - «*L'aube a fait place au jour*».

De salientar que o fim da intervenção da personagem-voz Claire, através da qual o *sujeito dialogal* discursa metateatralmente, sublinha não só a cumplicidade e a partilha total, explícitas pelo pronome «nous», mas alerta também para a metamorfose da personagem e para a sua breve intervenção, ligada, implicitamente, à brevidade do espectáculo e à passagem efémera da vida - «J'ai à peine le temps d'éprouver ma jeunesse, de vous révéler la vôtre, que nous volons ensemble vers les supplices, mais aussi vers les grands prologues pleins d'espoir». De difícil interpretação, as palavras sublinhadas suscitam, *a priori*, uma analogia metaficcional, cúmplice com a componente textual específica, o prólogo, apresentado na sua generalidade caracterizadora, e valorizado pelo adjectivo, uma vez que remete para os «grandes prólogos» teatrais «plenos de esperança», ou seja, repletos de expectativas.

Relativamente à organização sequencial entre os quadros, apenas o primeiro se articula, ainda que indirectamente, com o segundo, pois é nele que se encontra justificação para o acontecimento trágico anunciado na didascália introdutória. Num teatro que se quer surpreendente e pleno de improvisos, o verdadeiro mistério só é desvelado no fim, como se poderá constatar pela leitura integral do texto.

Neste *incipit*, a unificação temática é fabricada subtilmente e a articulação entre didascália introdutória e réplica inicial é entretecida pelo *sujeito teatral*, nas duas facetas que lhes correspondem, ou seja, o *sujeito didascálico* observa, informa, descreve e

distingue os pormenores relevantes do cenário material, o *sujeito dialogal* afirma-se através da sua imaterialização, em palco, pela ausência do corpo, este substituído pela voz que comenta e hesita «à mettre à profit cette ubiquité successive». Observar, informar, descrever e conduzir no processo de revelação parecem ser algumas tarefas que o autor delegou nestes dois seres de ficção.

Se imaginarmos uma hipotética encenação a partir da didascália introdutória do Primeiro Quadro e nos posicionarmos do ponto de vista distanciado de Claire – a voz sem corpo -, vislumbramos uma nova máscara do *sujeito teatral*, desta vez, na sua variante *dialogal*, apenas expressa vocalmente, que contém ainda um sentido dramaturgicamente estratégico e, implicitamente didáctico, pois traça uma ponte entre realidade e ficção, apela à projecção do leitor e à compreensão da sua própria vida, através das diferentes situações que se fazem esperar.

L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil. Sédition en un acte, escrito em 1949 é, tal como o anterior, um texto centrado, *a priori*, em termos de **título**, numa personagem principal. É sugerida a sua condição insólita e poética, sobre a qual é avançado um sinal diferenciador. O **subtítulo** indica o formato estrutural escolhido e confirma a diferença inóspita, foco de conflito inerente à «**Sédition**», que indicia um processo metafórico da diferença, apresentada nas facetas de rejeição e condenação sociais, ao mesmo tempo que remete para uma unificação estrutural e cénica - «**en un acte**».

Antes de apresentarmos a lista de personagens, não podemos deixar de referir um pequeno texto que a antecede, que transcrevermos pela sua importância metaficcional e dramaturgica, ligada ao título integral, pela sua especificação em termos metateatrais:

Dans le volume d'une tête, qu'on appellerait pour la circonstance théâtre, peut se jouer le drame de L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil. Il ya de la boue, de la brume, une salive de mauvais ange et quelques flaques d'eau luisante sous les sièges des spectateurs. Ces derniers ne savent pas par où ils sont entrés ni comment ils s'en iront. L'atmosphère est au défi et à l'angoisse, à l'embarras et à l'alerte, à un imminent inconnu (dans le pressentiment de certains). Le thème de l'oeuvre ne parviendra

*probablement pas jusqu'à son lointain dénouement, où plutôt il bifurquera, sollicité par quelque urgence sur laquelle personne n'avait compté. Une tête même avertie est le théâtre le moins sûr qui soit*²⁷⁸.

Como se pode verificar pela leitura, o texto contempla objectivos, aponta designações, destaca o papel dos espectadores, determina objectos e ingredientes para criar a atmosfera almejada, reflecte sobre o tema, isto é, a escolha da sua não utilização como atitude de abertura ao imprevisto. Transmitem-se, intencionalmente, indefinições e apontam-se circunstâncias inesperadas, só captadas por alguns, demarcando, assim, um território de elite inerente à compreensão da arte teatral, cuja acessibilidade depende, precisamente, da adesão à surpresa e ao imprevisto. Os elementos criados fazem ressaltar o factor da surpresa quer pela escolha do objecto, quer pela respectiva localização - *quelques flaques d'eau luisante sous les sièges des spectateurs*²⁷⁹. Despertam, assim, a relatividade das interpretações prévias e delegam no público o desenvolvimento do tema, «solicitado por qualquer urgência», ou seja, o imprevisto como vector para uma obra intrinsecamente aberta.

Dir-se-ia que, *por detrás* deste texto, René Char revela estar consciente de não ter escrito um teatro fiel aos moldes habituais e pretende, assim, alargar as possibilidades do género à experiência inovadora, catártica, ao confrontar o público com o «desconhecido». Lança-lhe, então, o «desafio» de recolher sensações profundas, inquietantes, mesmo a nível da ocupação da sala de espectáculo, de «embaraço» e de «angústia», acentuados por uma atmosfera de brumas, que deverá funcionar como entrada no «desconhecido», ainda que só para «alguns».

Espera-se que o público reaja e tome uma atitude, que fique consciente da incerteza das emoções e da possibilidade de se manifestar, libertando-se da passividade habitual do seu papel cómodo de assistente. Para que isso aconteça, é-lhe facultado um clima de «alerta», de modo a despoletar reacções que não o deixarão indiferente. Do ponto de

²⁷⁸ Idem, p.1069, sublinhados e negrito da nossa responsabilidade.

²⁷⁹ Ibidem.

vista do encenador, este não contará também com a previsibilidade estável e estudada da encenação - «*Une tête même avertie est le théâtre le moins sûr qui soit*»²⁸⁰.

A lista das personagens²⁸¹ não difere das anteriores em termos de organização e de campo de escolha dos nomes atribuídos às personagens. Porém, a personagem principal, indicada no título, é introduzida após as outras que a vão julgar, o que alimenta a expectativa criada e o desejo de prosseguir a leitura. Esta inicia-se pela personagem LE GRAND AUDIENCIER, à qual se seguem LES JURÉS DE L’ACTION, LE RÉCITANT, L’HOMME AU RAYON DE SOLEIL, a única a ser especificada, relativamente ao aspecto e, consequente atitude (*façon de baladin*), LA JEUNE FILLE, designação presente em outros textos, PASSANTS e PASSANTES, personagens anónimas, representantes de um colectivo, o que sugere um espaço aberto, correspondente à sugestão do título geral, o que causa estranheza, por se tratar de uma acção jurídica, sugestão decorrente da designação «Les Jurés de l’Action».

Na continuação da leitura, somos surpreendidos pelo nome da última personagem LA PLUIE, que associamos, de imediato, por contraste, à personagem principal, pelo traço a ela oposto, «un rayon de soleil», antes de chegarmos ao *incipit* que, neste texto, tem a designação de «Prólogo», que passamos a transcrever :

PROLOGUE

La fosse d’orchestre du théâtre est occupée par douze personnes, en majorité des hommes en tenue sombre, qui se rangent face au plateau et sur les côtés, aux ailes de la fosse. Ce sont les jurés de l’Action : ils jugent durant le délit. La musique prélude dans la coulisse, musique que les jurés accueillent avec un correct plaisir. La salle et le public sont soudain plongés dans l’obscurité. De la coulisse sort le grand audencier ; il s’avance et s’adresse aux jurés maintenant installés. La musique s’efface. Le rideau reste baissé.

LE GRAND AUDIENCIER, *quinquagénaire*

en jaquette. Facilité de s’exprimer

et de convaincre

Messieurs les jurés de l’Action, veuillez vous tenir prêts.

Mesdames, qui avez conquis le droit de juger à égalité avec ceux dont vous étiez, hier encore, les servantes, un délit va se commettre devant vos yeux sur la gravité duquel vous aurez à vous prononcer. Je vous prie de garder votre sang-froid et de ne pas vous laisser gagner par la confusion.

²⁸⁰ Ibidem.

²⁸¹ Idem, p.1069.

Messieurs, Mesdames, le monde que vous administrez – en dépit de votre sagesse – est étranglé et saigné par les contradictions. Votre répression lui est nécessaire au même titre que la viande et le pain. Je dis le pain car ce mot revient sur les lèvres aussi fréquemment dans l'injure que dans la prière.

Vous êtes, **aujourd'hui**, dans une localité où le **crime**, la **turpitude**, le **manquement**, pour le châtement ou l'absolution duquel vous êtes réunis, va se produire. Un scrupule m'oblige à ajouter : **vraisemblablement**. Derrière ce rideau bien qu'il ne soit que quatre heures de l'après-midi d'un bel automne, il pleut. (*Pause.*) Ne prenez pas trop vif souci de quelque rumeur qui viendrait à s'élever dans votre dos. (*Il montre de l'index le public dans la nuit de la salle.*) **Là se tiennent les complices sentimentaux, les amis inconnus de celui que votre verdict, tout à l'heure, affectera. Rien ne les émeut tant que la réalité que menace la fiction.** Leur âme est attachée à une justice particulière, ennemie de la vôtre. Ils exultent quand vous ou moi sommes abusés ! **Pour eux, vous ne serez jamais que des gardes-frontières dont ils souhaitent la disparition.** Au cours du temps, ils se sont bien élancés quelquefois pour tenter de franchir l'accès que vous interdisez... **Mais ils ne sont pas persévérants.** Les larmes ou l'ennui ont finalement raison de leur rébellion.

Messieurs, Mesdames, **la vertu de votre originalité réside dans ce fait: vous jugez ici en toute connaissance subjective de cause. Appréciez l'admirable simultanéité.** Vous connaîtrez l'acte grâce à l'homme ! Un acte entre vifs !

Après ces quelques sommaires indications et cette mise en garde, permettez-moi de me retirer... (*Se livrant sotto-voce*) J'aime la pluie assagie par les trombes ; j'aime les mares, les étangs, les mystères et le trouble que l'eau procure. Tel Neptune, revenu de la mer. Neptune cicatrisé !

*Le grand audencier frappe trois fois dans ses mains, puis se retire. Au même instant le rideau se lève sur un décor de rue. Musique appréhensive.*²⁸²

Assinalámos os elementos relacionados com a delimitação do espaço duplo, exterior - «fosse d'orchestre» - e interior, por ausência, o palco, assinalado pela frase «Le rideau reste fermé», número de personagens, respectiva função e ocupação espacial. A anteceder o espectáculo *Le Grand Audencier* desempenha um papel de comentador da acção. A situação insólita assim o determina: «Les Jurés de l'Action jugent durant le délit». Estamos perante uma repetição do processo do *incipit* – a criação de uma personagem só para o efeito -, que estabelece a ligação entre espectáculo e público, entre texto e leitor, cujo nome se associa, directamente, ao nó principal que rege a intriga, similar às personagens *Narrateur-Chasseur* e *Le Récitant*, respectivamente, dos textos *Le soleil des eaux* e *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*. Em conjunto, *sujeito teatral* e personagem cumprem uma função simbólica, criada por analogia com o acto de «assistir»

²⁸² Idem, pp.1071-1072.

que encontra no discurso persuasivo e pela proximidade espacial – *in loco* - um meio favorável para suscitar a imaginação.

Podemos compreender esta dupla mediação do *sujeito teatral* como metáfora da própria verosimilhança inerente à ficção em geral. Integra-a no teatro contemporâneo, experimenta inovações e reconstrói preceitos, aviva a consciência metateatral, ciente de novas formas de captação do público. O pano oculta os actores, as palavras ressoam sem corpo visível, à semelhança de *Claire*, anunciam a separação entre os mundos da realidade e da ficção, traçam limites e oposições. As três batidas emblemáticas do início do espectáculo soam e a música, activa, faz-se escutar e acompanha, empaticamente, a acção, alterna com o silêncio, justifica a referência à orquestra. O *sujeito teatral* escolhe os ingredientes adequados, unificadores de conteúdos e teatralizantes na forma, a representar a ficção dentro da ficção - «*Il montre de l'index le public dans la nuit de la salle*».

Le Grand Audiencier representa, por um lado, a autoridade judicial, pela ausência de nome, substituído pela qualidade profissional, completadas pelo adjectivo, pela idade e pelas capacidades oratória e retórica. Estamos perante uma perspectiva direccionada que anuncia, desde logo, a sua importância, pela disparidade entre a extensão do texto introdutório e a intervenção da personage. A via utilizada é a do discurso persuasivo e metaficcional, o que confirma as nossas suspeitas.

Relativamente às outras peças teatrais, a sua dimensão é renovada e alargada à função persuasiva. Persuade, convence, prepara o leitor/espectador para a acção, manipula-o pelo discurso, discorre sobre a configuração e perfil das personagens, reflecte e caracteriza sem esquecer a protocolar saudação anafórica, adequada à circunstância que, no contexto, adquire um teor ironicamente lisonjeiro, pela analogia indirecta com o público, mas, por transferência, dirigida aos jurados - «Messieurs, Mesdames, ...» -, a par de uma função fática. Intimida pela sua grandiloquência e convida à tomada de posição pelo leitor/espectador, pelo tom jurídico- social, de teor intimidante. Os dados estão lançados. A «repressão» está a par da «sageza», porém, a «justiça» faz sentir o seu poder face à «rebelião».

A atmosfera adivinha-se pesada pela solenidade do julgamento, indicações e avisos prévios, consoante o género masculino ou feminino. Os primeiros – Messieurs - são chamados à compostura para cumprir as respectivas funções, as segundas – Mesdames -

são, claramente, advertidas para manterem o sangue-frio e não se deixarem influenciar pelo tumulto, após uma reintegração histórica do papel que lhes é atribuído.

No primeiro caso, realça-se o profissionalismo, no segundo, a componente emotiva. Conjuntamente, são solicitados a julgar o mundo contraditório no qual se inserem – « Messieurs, Mesdames, le monde que vous administrez – en dépit de votre sagesse – est étranglé et saigné par les contradictions. Votre répression lui est nécessaire au même titre que la viande et le pain. Je dis le pain car ce mot revient sur les lèvres aussi fréquemment dans l’injure que dans la prière». A ameaça paira no ar, criada por artificios que vão desde a música, aos jogos de luz e sombra, à própria presença do *sujeito dialogal* que, neste texto, se faz sentir particularmente através do comentário, da adjectivação, do discurso metateatral e das referências indirectas ao público.

Saliente-se a referência à subjectividade explícita e ao processo de simultaneidade entre ficção e realidade, exemplificados pela seguinte réplica: «Messieurs, Mesdames, la vertu de votre originalité réside dans ce fait: vous jugez ici en toute connaissance subjective de cause. Appréciez l’admirable simultanéité»²⁸³. O discurso desta personagem, máscara do *sujeito teatral*, visa concentrar e dirigir o público, não só para o conteúdo do espectáculo, mas também para a implicação no mesmo. Consequentemente, na qualidade de *sujeito dialogal* solicita a atenção, exige-lhe a responsabilidade de julgar, implica-o na decisão final pelo papel importante que lhe atribui, interfere, lembra direitos adquiridos e a cumprir, e, no fim, surpreende, surpresa anunciada pelo *sujeito didascálico*, atento ao seu discurso, através de uma didascália interna – «(Se *livrant sotto-voce*)». Ao retirar-se, despe-se do papel da personagem Le Grand Audiencier e desnuda a alma, ou seja, mostra outro aspecto que as funções anteriores não lhe permitiam revelar - «« J’aime la pluie assagie par les trombes ; j’aime les mares, les étangs, les mystères et le trouble que l’eau procure. Tel Neptune, revenu de la mer. Neptune cicatrisé !».

O contraste é notório com o discurso anterior. Uma outra faceta se revela, a de um passado antigo, cicatrizado, mitologicamente associado a Neptuno, deus do mar. O gosto pelos mistérios do mar e pela vida activa encontram-se aplacados pela função institucional que exige um discurso directo e incisivo, melífluo e convincente, o que

²⁸³ O.C., p.1072, sublinhados nossos que realçam o discurso metateatral.

produz efeitos catárticos, na atitude ambivalente que oscila entre a cumplicidade e a intimidação.

São assim pré-anunciados ao leitor/espectador algumas regras que remetem, metaforicamente, para os preceitos teatrais, ao transmitirem «quelques sommaires indications» e «mise en garde». Propõem determinado *modus vivendi*, em termos gerais, relativos à arte teatral, e particulares, respeitantes ao espectáculo; assim como o apontar da verosimilhança e o alertar para a distanciação a estabelecer com a realidade.

Na didascália introdutória, encontramos indicações cénicas, referências à localização de personagens e do público, onde é apresentado o conteúdo da acção a desenrolar ao longo desta *Sédition en un acte*.

A personagem principal será, pois, alvo de apreciação e julgamento por parte de um grupo de jurados, em processo de acusação devido ao halo luminoso, seu apanágio exclusivo, que a envolve e a distingue de todas as outras. Na didascália final, assistimos à retirada do «Grand Audiencier», saída que dá início à audiência / ao começo do espectáculo, com o sinal habitual das três batidas e a criação do suspense pela «música apreensiva»²⁸⁴. Segue-se a integração na acção, que analisaremos a propósito da função narrativa.

Estas palavras dirigem-se a outras personagens, «Les Jurés de l'Action», e revelam um processo de simultaneidade (ficção e metaficção), um julgamento duplo, duas incidências emergentes, uma no plano interior ao espectáculo, outra no plano exterior a ele. Trata-se do primeiro contacto com a trama teatral, que se vai desenrolar, anunciada pelo Prólogo. A personagem é a figura mediada pelo *sujeito teatral*, revela a sua funcionalidade, através dos vectores apontados, e encontra na metáfora um elemento de ligação estética entre forma e conteúdo.

O *sujeito teatral* desempenha uma função bastante amplificada, determinante para uma significação profunda das palavras, transforma-as num processo metaficcional que recai não só sobre o próprio género em causa, mas também sobre a subjectividade ficcional, criada para o efeito. Assim, a simulação da fábula, o fingimento do(s) sujeito(s), toda a arte da ficção proporciona mundos de transfiguração da realidade, encontra um estatuto intermédio, entre a verdade e a verosimilhança, pelo processo da

²⁸⁴ Ibidem.

subjectividade, mais ou menos implícita, interligadas entre si pelos factor retórico, uma vez que o vocativo, na situação de linguagem, se transforma em apelo, no interior da situação dramática.

Na réplica em questão, podemos encontrar algumas das funções estabelecidas por Jakobson, o que salienta uma multiplicação de recursos. Do ponto de vista do texto, alarga o espectro da sua influência sobre leitores e espectadores, pela diversidade e intensificação. Encontramos, assim, a função fática, pela ênfase concedida à comunicação com o público, a função conativa, pois tenta-se, conseqüentemente, no caso, agir sobre o destinatário, persuadi-lo e influenciá-lo, a função da comunicação, pois o *sujeito dialogal*, através da personagem Le Grand Audiencier, assegura o contar da história e estabelece os vectores da sua orientação, estabelece o circuito da recepção e da emissão, assistido pelo *sujeito didascálico*. Finalmente, a função metareferencial remete para o próprio enunciado e para o acto em realização e emite pareceres e juízos sobre a situação dramática em curso.

O teor informativo, igualmente presente no Prólogo, liga vários elementos humanos e materiais e processos literários, teatrais, linguísticos, estéticos e sociais, mais ou menos interligados, implícita ou explicitamente, entre acção e conteúdo, representação e público, obra e leitor. Em conjunto, cumprem uma outra função – simbólica – , criada, por analogia, a partir do acto de «assistir», que encontra no discurso persuasivo, um meio favorável para suscitar a imaginação, pela proximidade espacial – *in loco*.

Na sua dimensão dramatúrgica, a mediação é assumida, estrutural e esteticamente, pelo *sujeito teatral*, que encontra no discurso, didascálico e dialógico, uma forma de estabelecer um elo unificador entre facto e ficção. Estabelece, portanto, por esta via indirecta, em termos de visibilidade e de reconhecimento pelo leitor/espectador, uma mediação directa através de uma personagem visível e reconhecida, estabelecendo assim o circuito da recepção- emissão.

Enaltece-se a própria arte teatral através de várias categorias gramaticais, tais como os adjectivos «subjective», «admirable», «toute», e os substantivos «originalité», «connaissance», «simultanéité», e acentua-se a excepcionalidade da situação - assistir em directo a uma audiência - através dos pontos de exclamação existentes no texto. Estes transformar-se-ão, em cena, num tom de exaltação e de entusiasmo, ingredientes

fundamentais para estabelecer a almejada cumplicidade e «simultaneidade» entre actores e público, necessários para a prossecução da dupla «audiência», metáfora da realidade. A intensidade dramática do discurso e de outros elementos faz parte de um processo de expurgação de sensações e constrangimentos, que explicitaremos aquando da análise da função catártica.

O texto em foco, surpreende, pois, pela complexidade da sua arquitectura interna, pela discurso de cariz poético e reflexivo, acompanhado por indicações de movimentos plásticos da própria personagem, estranhamente diferenciada face ao universo dos presentes. O conhecimento da sua identidade, da caracterização física e psicológica, é facultado pelas sucessivas intervenções e julgamentos à semelhança de um *puzzle*. Ao completá-lo, temos acesso a um retrato de um ser de excepção, a contrastar com a voz dos jurados e da personagem Le Grand Audiencier, que transmitem os dados do seu perfil e nos guiam, progressivamente, para um final trágico. Este não chega a surpreender, uma vez que o *sujeito teatral* vai mantendo a coerência de acordo com o previsto no *incipit* e tudo se conforma ao padrão adoptado de estratificação institucional, submetido a regras fixas, a contrastar com a flexibilidade associada à personagem principal.

O título do texto *La Conjuración. Ballet (1946)* centra-se num acto intencional, planeado, e transmite, *a priori*, uma acção relacionada com uma conspiração, trama, situação de carácter pessoal, social, político, entre outras possibilidades. Trata-se de um texto que, pela inserção genológica, prepara o leitor/espectador para uma coreografia na qual se espera que o conflito, individual e /ou colectivo, se centre numa acção particular. Trata-se de um texto que não apresenta formalmente a **lista de personagens**, apesar de seguir uma linha narrativa. O Prólogo inclui o nome de personagens assinaladas em itálico como nas didascálias, entre as quais, duas personagens que apenas surgem nessa parte do texto, como figurantes, e não como bailarinos, caracterizados pela sua actividade - «*Un bûcheron, indifférent, casse du bois. Une paysanne tente de loin, par des gestes et des cris, d'effrayer les oiseaux*»²⁸⁵.

A identificação dos bailarinos inicia-se com a personagem central, a única que dispensa o itálico – «*L'Homme à la peau de miroir*»²⁸⁶ -, a destacar-se do texto

²⁸⁵ Idem, p.1089.

²⁸⁶ Idem, p.1089.

didascálico, mais à frente caracterizado como «jeune homme»²⁸⁷. As restantes integram-se na sombra homogênea do texto e são elas «les danseurs»²⁸⁸, «une jeune danseuse»²⁸⁹ «la jeune fille»²⁹⁰, «la danseuse (la jeune nuit)»²⁹¹.

Relativamente ao *incipit*, este tem início no Prólogo (e estende-se até à «STROPHE I»), que passamos a transcrever:

PROLOGUE

Une aire. À l'écart un rouleau de pierre. Odeur solaire du blé fraîchement foulé. À l'horizon un cyprès. Une meule. Une pauvre ferme, peut-être. Chant assaillant des grillons. Crépuscule peu avancé. Des fétus de paille s'élèvent sous les pas du danseur.

L'Homme à la peau de miroir paraît. Il est vêtu d'un pantalon de toile rouge. Les lessives successives en ont fané la couleur. Une chemise largement échancrée découvre sa poitrine. Manches roulées. Tête nue. Le jeune homme est chaussé d'espadrilles. Sa silhouette rappelle celle du cyprès. Plus convulsive, moins sévère. Il danse. Sa danse révèle une douleur rugueuse, incapable d'éclater, qu'une ivresse orageuse, versatile, interrompt soudain. Il s'efforce de donner l'assaut au paysage. On le sent fragile. Il ignore ses pouvoirs, ses désirs précis. Des ombres d'oiseaux tournoient au-dessus de sa tête. Un martinet s'abat à ses pieds et frissonne, les ailes éployées. Le danseur parodie sa détresse et rit. Un bûcheron, indifférent, casse du bois. Une paysanne tente, de loin, par des gestes et des cris, d'effrayer les oiseaux. Ceux-ci s'obstinent à se mirer dans le danseur qui saisit mal sa chance. L'Homme à la peau de miroir fait des bras le geste d'un éventail qui s'ouvre et se referme. Obscurité!²⁹²

Estruturalmente, o *incipit* destaca quatro momentos, regidos pela mediação do *sujeito didascálico*, em torno da personagem-bailarino «L'Homme à la peau de miroir» e respectivo enquadramento, nas suas quatro funções, informativa, descritiva, explicativa e reflexiva. A primeira e a segunda centram-se no cenário e na coreografia, o que pode ser ilustrado, respectivamente por «Crépuscule peu avancé» e «Des fétus de paille s'élèvent sous les pas du danseur». A terceira e quarta centralizam-se ora sobre a caracterização da personagem, ora sobre a sua gestualidade e deslocação, por vezes em uníssono, como se pode verificar pelo seguinte exemplo, que equaciona estados de alma com a dança : «Sa

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ Idem. Encontram-se duas referências : «Les danseurs de la Strophe I sont là.» (Strophe III, p.1091) e «Les danseurs se pressent...» (Strophe V, p.1093).

²⁸⁹ Idem, Strophe I, p.1090.

²⁹⁰ Idem. Esta personagem é referida desta forma nas estrofes III, p.1091; IV, p.1092 e V, p.1093.

²⁹¹ Idem, Strophe V, p.1093.

²⁹² Idem, p.1089, negrito e sublinhados nossos.

danse révèle une douleur rugueuse, incapable d'éclater, qu'une ivresse orageuse, versatile, interrompt soudain».

A analogia estabelecida entre um elemento da natureza, o cipreste, e a personagem em foco, concretiza uma estética de raiz articulatória e associativa quer a nível temático, quer a nível de caracterização - «*À l'horizon un cyprès (...) Sa silhouette rappelle celle du cyprès. Plus convulsive. Moin sévère*» - e revela uma intervenção sobre paisagem /cenário, personagem/dança, oriundas de uma mundivisão própria expressa através da comparação, no caso, graus comparativos de adjetivos que assinalam algumas diferenças entre os elementos escolhidos.

O *sujeito teatral*, exclusivamente didascálico, devido ao género em questão, assume, nesta parte, e no restante texto, uma liderança visível nas intervenções que exprimem uma visão subjectiva expressa através do advérbio «*fraîchement*» e na atitude hesitante na caracterização da quinta - «*(...) pauvre ferme, peut-être*». A descrição é breve, resume-se a elementos naturais, que sublinhámos no primeiro momento do *incipit*, e são recorrentes ao longo da obra.

O texto caracteriza-se pela natural ausência de diálogos, visto tratar-se de um texto para *ballet*. Na Strophe I, L'Homme-miroir é inserido num contexto de multidão que invade o cenário - «*Surgissent de toutes parts des êtres (hommes et femmes)*»²⁹³, personagens anónimas caracterizadas como «*un groupe qui exige de se voir*»²⁹⁴.

Os dados apresentados planificam um cenário natural, a que nos habituámos - «*Une aire*». É traçado um perfil psicológico da personagem L'homme-miroir correspondente a um retrato físico estranho, coerente com a distância da vulgaridade, completado por adereços que permitem compreender a simbologia implícita da personagem principal, «*l'homme à la peau de miroir*», entre os quais se encontram seres que povoam o universo criado, além dos humanos, animais, definidos, tal como o «*martinet*»²⁹⁵, e indefinidos - «*un animal étrange (chat, chimère ?)*»²⁹⁶.

A concentração da dimensão simbólica, juntamente com a informativa, assinala aspectos que se desenvolverão pelas cinco partes, designadas por «*STROPHES*», onde nos

²⁹³ Idem, Strophe I, p.1090.

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ Idem, Prologue, p.1089 e Strophe III, p.1091.

²⁹⁶ Idem, p.1092.

deparamos com a referência à fragilidade, simbolizada pelo «martinet», ao delírio, à vertigem, à obscuridade e à morte, simbolizados pelo «cyprés» e pela personificação «douleur rugueuse». Por sua vez, le «rouge fané» e «les espadrilles», metaforizam a dança e a cor desbotada aponta para uma situação gasta, sem viço e frescura.

Se atentarmos nos adjetivos, eles dão-nos a visão da fragilidade da personagem, dos elementos naturais, transmitem a angústia da personagem central e a indiferença dos figurantes, que seguem o seu percurso, sem empatia face ao drama em curso. A solidão é, assim, exibida, na sua faceta coreográfica, e permanece, metaforicamente, mergulhada no «espelho negro», no pano que desce «avec un bruit ailé de rivière qui s'éloigne»²⁹⁷, num convite a um universo que se adivinha pleno de significações.

Por sua vez, o título *L'Abominable des neiges. Ballet (1952)* conduz-nos, *a priori*, para um reino mítico. Este texto remete para uma figura lendária com vestígios trágicos, suscita evocações mitológicas e inscreve-se num horizonte temático da recordação e adaptação de um passado, cria a expectativa de conhecer qual a adaptação feita daquele enigma.

Ao contrário do anterior, apresenta **lista de personagens**²⁹⁸, composta por um elenco de doze personagens, que sugerem uma expedição, encabeçada pelo DOCTEUR HERMEZ, PREMIER EXPLORATEUR. Após este, faz-se a referência a três exploradores, designados, respectivamente, por DEUXIÈME EXPLORATEUR, TROISIÈME EXPLORATEUR, QUATRIÈME EXPLORATEUR, aos quais se segue uma lista de cinco personagens, também designados pela função –PREMIER GUIDE-PORTEUR - e assim sucessivamente até ao CINQUIÈME GUIDE-PORTEUR. A identificação das personagens termina com a referência a VÉNUS HIMALAYENNE (l'abominable des neiges), LE SATELLITE e L'HIMALAYA, constamment présent. A finalizar, deparamo-nos com a habitual referência ao tempo, referência essa que ultrapassa, pela indefinição, a noção de temporalidade, ao remetê-la para o presente da leitura/espectáculo: «De nos jours»²⁹⁹.

Assinale-se a atribuição do papel principal, pela especificação, entre parêntesis, que corresponde ao título - Vénus -, a sua posição de cauda face à primeira série de nomes da lista em questão, o que traça uma separação óbvia entre o mundo material da montanha e

²⁹⁷ Idem, p.1093.

²⁹⁸ Idem, p.1097

²⁹⁹ Ibidem.

o mundo imaterial do símbolo. Nesta separação ela é, no entanto, a protagonista e os Himalaias, espaço da acção por excelência, adquirem, pela personificação, um estatuto diferenciado, e são remetidos para um reino mítico, no qual se inserem, eventualmente, as outras duas personagens.

O *incipit* do texto *L'Abominable des neiges* encontra-se no primeiro dos cinco quadros, apresenta informações e esclarecimentos sobre o espaço, o cenário, os fios temáticos e a posição das personagens e inclui alguns pormenores, poeticamente enunciados, como se pode verificar pela sua leitura :

PREMIER TABLEAU

Le roc hors mesure de l'Himalaya. L'Everest glacé, vu dans le lointain, est en place pour le prochain bond des explorateurs.

Le jour a point depuis quelques instants. La planète Vénus brille au-dessus des crêtes. Le camp s'éveille. Quatre explorateurs et cinq guides – porteurs sortent des tentes basses. Ils vérifient les outils, les instruments, les cordes. Danse rase de l'altitude, de l'air raréfié ; rythme lent chez les explorateurs moins accoutumés, plus rapides chez les sherpas. La plupart de ces derniers se montrent l'Everest avec appréhension, ils désireraient ne pas continuer... Ébauche de discussion. Les explorateurs sont fascinés par la proximité illuminative du but à atteindre. Le docteur Hermez est en pointe. On salue Vénus, seul feu brillant à cette heure dans le ciel d'Asie, Vénus en passe de devenir invisible³⁰⁰.

Este Primeiro Quadro configura-se como um esboço do tempo - «*Le jour a point depuis quelques instants*» -, do espaço - «*Le roc hors mesure de l'Himalaya. L'Everest glacé...*», das personagens e respectiva acção - «*Quatre explorateurs et cinq guides – porteurs sortent des tentes basses. Ils vérifient les outils, les instruments, les cordes*», da posição e hierarquias entre elas, no caso marcadas pelo ritmo, por se tratar de dança - «*rythme lent chez les explorateurs moins accoutumés, plus rapide chez les sherpas*», da diferença de sensações face à expedição - «*La plupart de ces derniers se montrent l'Everest avec appréhension, ils désireraient ne pas continuer... Ébauche de discussion*».

O plano material, acentuado pela quantidade de informação destinada ao momento apoteótico da escalada - «*Les explorateurs sont fascinés par la proximité illuminative du but à atteindre*», deixa entrever, subtilmente, o plano mítico, pois o título levou-nos até ele por diversas associações culturais respeitantes a Hermez e Vénus.

³⁰⁰ CHAR, René, *O.C.*, p.1099, negrito e sublinhados nossos.

Depreende-se, pois, que serão duas referências que pretendem significar algo mais do que falar da liderança, do recomeço da expedição e do despontar da luz do dia. A referência ao «esboço de discussão» deixa entrever um eventual foco de conflito, o desafio da escalada faz pressentir o perigo e aguça a curiosidade e a expectativa para continuar, uma vez que todos os elementos parecem indiciar e iniciar uma nova etapa.

L'Abominable des neiges diferencia-se de *La Conjuración* pela ausência do pormenor. O plano narrativo e sua significação é traçado mais linearmente. Trata-se de uma vertente do trágico na sua feição mítica e humana, a um tempo colectiva e amorosa, de uma coreografia da auto-destruição individual e da indiferença colectiva.

Verificamos que os textos para *ballet* são pouco extensos, dispensam a presença do pormenor e a expansão da redundância, apresentam uma condensação dramática que funciona como guião poético de grande expressividade. Abrem, assim, um horizonte amplo à imaginação do leitor, coreógrafo ou encenador, pela imprecisão da estrutura da acção e seu respectivo desenvolvimento.

O texto para *ballet* é um lugar privilegiado para representar uma situação dramática que se concentre, sinteticamente, sobre os aspectos que se pretendem realçar, uma vez que a sua raiz dinâmica e musical pode dispensar a expansão frásica e o acessório supérfluo. Assim se evoca o espaço, o tempo, as personagens, a intriga, tendo em conta o movimento do corpo no espaço, o verbo ausente, o silêncio, a cor, o objecto que, num espectáculo, por natureza múltiplo, mesmo só em evocações de imagens e em realizações de gestos, proporciona, com uma linguagem própria, o diálogo entre a existência e a essência.

O *incipit* é mais difícil de delimitar neste tipo de textos, ao contrário dos textos para teatro, dividido em didascálico e dialogal. Consequentemente, o *sujeito teatral* encontra nestes textos a unidade da sua mediação, reforçada pelo discurso ausente, e assume uma direcção exclusivamente didascálica, o que o leva a desempenhar **três tipos de funções**, interligadas entre si, a saber, **informativa, descritiva e explicativa**.

Através da **função informativa**, tal como o nome indica, o *sujeito teatral* comunica informações sobre o cenário, espaço, tempo, acção e aspectos da materialidade da representação /coreografia e é identificável pelos verbos, sobretudo no presente do indicativo, como se pode ver pelo seguinte exemplo – «Le docteur Hermez est en

pointe». A segunda, a **função descritiva**, acrescenta algo às informações anteriormente fornecidas, detém-se em pormenores, completa o cenário, situa a paisagem, atribui-lhe uma dimensão subjectiva e revela-se através de esclarecimentos gerais seguidos de expressões qualitativas, tais como advérbios, expressões compostas, adjectivos, entre outros recursos - «La planète Vénus brille au-dessus des crêtes. Le camp s'éveille. Quatre explorateurs et cinq guides – porteurs sortent des tentes basses. Ils vérifient les outils, les instruments, les cordes».

Finalmente, a **função explicativa** comunica algo do carácter, manifesta a faculdade da observação, da omnipresença que acede à expressão íntima de pensamentos, sensações e estados de espírito - «La plupart de ces derniers se montrent l'Everest avec appréhension, ils désireraient ne pas continuer...»³⁰¹. Na globalidade, auxiliam a função unificadora, em termos da encenação, ou coreografia, e permitem o acesso a um universo coerente na sua estrutura e significação. Podemos afirmar que títulos, subtítulos, lista de personagens e *incipit* unificam as constantes temáticas presentes nos textos, pela intervenção mediadora do *sujeito teatral* e das respectivas subcategorias, *sujeito didascálico* e *sujeito dialogal*.

Documentos e testemunhos e todos os textos anexos que comportam informações de carácter factual são da responsabilidade do autor empírico, pois fornecem esclarecimentos, anteriores ou posteriores à escrita do texto, e obedecem a um critério de selecção prévia à escrita. Neste sentido podem ser considerados anexos, pois colaboram no conhecimento factual de alguns pormenores³⁰² que clarificam a génese da obra. Nas componentes textuais analisadas a presença do autor textual é bastante acentuada. A par do *sujeito teatral*, apresenta ingredientes de pré-compreensão e integração ficcional,

³⁰¹ Idem, p.1099 para todas as citações, exemplificativas das três funções, informativa, descritiva e explicativa, sublinhados nossos.

³⁰² Encontramos nas *Obras Completas* de René Char (pp.1055-1064), um grupo de textos, referentes ao *Théâtre saisonnier*, que não se enquadram nos parâmetros do *incipit* teatral, mas contêm, um teor de preparação prévia para a sua compreensão e enquadramento, entre os quais se situa a série de textos agrupados sob o título «Pourquoi du Soleil des Eaux. Témoignages et Documents». Podem ler-se os seguintes títulos «La générosité des eaux par Garnodier, garde des eaux», «Les pêcheurs de la Sorgue par Marius Dimier», «Évocation de l'Armurier et d'Apollon par Louis Curel de La Sorgue», «Correspondance». Este texto consta de uma carta endereçada a René Char, pelo Prof. Edmond Desbonnet, fundador em 1896 da revista *La Culture physique*, sobre Apollon, personagem de *Soleil des Eaux*, inspirada num atleta com o mesmo nome, conhecido por *Roi de la Force*. Esta série de textos é concluída com «Jours de Solange par le Docteur R...», testemunho sobre a veracidade dos factos contados, dirigido ao público radiofónico.

deixa entrever conceitos estéticos, revela fontes de inspiração, justifica a ficção com a factualidade de algumas circunstâncias. Deixa, contudo, uma margem ampla para decifrações e surpresas.

Em geral, a leitura dos textos confirma algumas sugestões do título e respectiva previsibilidade dramática. Por exemplo, o texto *Le soleil des eaux* é o mais extenso do *Théâtre saisonnier* e assinala a estreia de René Char na escrita para teatro e representa um microcosmo, no qual emergem as incompatibilidades entre Natureza e Civilização, Cultura e Progresso, respectiva luta de valores entre pescadores, guardiães de segredos e construtores de justiças, e os donos da fábrica, representantes de um progresso invasor. Após a leitura integral do texto, verificamos que muitas referências temporais nos são dadas a partir do movimento do sol.

Na primeira abordagem, fica visível que o sol é o relógio natural, o regente dos momentos principais, regulador do tempo da acção e símbolo da persistência dos habitantes de Saint-Laurent na preservação dos seus direitos. Em várias cenas, La Crillonne, o rio, pode ser considerada personagem principal, pois é ponto de partida, referência obrigatória e enquadramento privilegiado, inspira dignidade e exige respeito. Serve, assim, um protagonismo que orientará toda a trama, na apresentação das personagens, no privilegiar do cenário, na associação simbólica.

Já o texto *Sur les hauteurs* surpreende, pois verificamos tratar-se da recuperação de uma lenda de amor e de eventos misteriosos do passado, a manter pela tradição, respeito ou medo, factores ambíguos não explicitados, entregues à imaginação do leitor/espectador. O título é uma espécie de refrão enunciado por uma das personagens e assinala a necessidade de elevação no plano do Amor.

Em *Claire*, a presença do mistério é proporcional à surpresa da revelação: no final, Claire, a personagem - voz que inicia a peça, processo semelhante utilizado no texto *Le soleil des eaux*, é filha «dos violentos amores da nuvem e do glaciário», assim como Le Chasseur era filho de Francis e Solange, e nela habita também a voz do rio com seu caudal de eterna sabedoria, potencial de transformação e representação dos afectos. Facilmente se prevê um elenco onde predomina a figura principal, mais difícil será associá-la à mulher nas suas diversas facetas, com outros nomes, profissões e papéis, como veremos mais adiante.



Constata-se que as estratégias e os procedimentos textuais/teatrais apresentados ora retardam, ora apressam, a entrada das personagens principais. Em *Le Soleil des Eaux* somos levados para o convívio de Francis, o protagonista, e de seu pai, ambos influentes para a resolução estratégica do conflito. Em *Sur les hauteurs*, a referência às personagens surge logo no *incipit*, ainda que não se deixe entrever qual o protagonismo atribuído por se favorecer a integração das personagens, no seu cenário quotidiano, no qual se enquadra a intriga, sendo elas que anunciam alguns indícios do mistério ao leitor. Por sua vez, *Claire* apresenta a peculiaridade de um discurso de auto-caracterização poética.

Todos os *incipit* analisados, à excepção do último, *L'Abominable des Neiges*, propõem dois tipos de integração do leitor no universo teatral, um mais gradual e menos brusco através do Prólogo («Prologue»), outro mais abrupto e menos explicativo através do Quadro («Tableau»). No caso dos prólogos em forma de monólogo, personagens actantes que não desempenham apenas a função mediadora como Le Chasseur do texto *Le soleil des eaux*, mas também orientadora como Le Grand Audiencier, a voz atribuída à personagem Claire do texto com o mesmo nome, guiam e preparam, textualmente, a prossecução da peça e actuam, por isso, no plano metateatral, comunicam factores fundamentais de integração e compreensão do universo ficcional. Por exemplo, em *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil* somos, de certo modo, desviados das personagens principais pelo próprio protagonismo e reflexão, igualmente de cariz metateatral, assumidos pela autoridade da personagem atrás citada, Le Grand Audiencier.

Nas didascálias, sob a máscara de sujeito didascálico, o *sujeito teatral* coordena as informações, sugere concretizações e destaca elementos intelectuais e sentimentais com um efeito catártico, através dos quais se apela, simultaneamente, para a consciência e para a emoção. A título de exemplo, encontramos em *Claire* um sujeito que transfere para a voz de uma personagem jovem, feminina, a explicação da génese do texto e o papel que se espera do leitor/espectador. É, pois, no próprio *incipit* que Claire, multiplicável em nove papéis diferentes, surge, escondida atrás de uma voz em *off*, a elucidar o público que será o destinatário dessa multiplicação.

Concluindo, os *incipit* analisados propõem dois tipos de integração do leitor no universo teatral, um mais gradativo na acção, menos directo, através do Prólogo («Prologue»), outro mais abrupto e menos explicativo da mesma através do Quadro

(«Tableau»). Ou seja, na obra teatral de Char encontramos duas linhas de efeitos preparados para o leitor, subjacentes à consciência do prazer e da adesão ao universo representado cujos ingredientes são a *expectativa gradual*, misturada com *efeitos emotivos*, tais como a inquietação, a responsabilização, o mistério e a surpresa, gerados sem preparação prévia, através de processos que desencadeiam, subtilmente, a informação e a integram nos respectivos contextos.

Verificamos que a fragmentação sugerida pela diversidade de processos e de recursos é apenas aparente, pois existe neles uma linha de continuidade entre ligações à acção em curso e referências à acção seguinte. Essa continuidade é estabelecida pelo *sujeito teatral*, em correlação com duas vertentes, *sujeito didascálico* e *sujeito dialogal*, que enformam a consciência das coordenadas ficcionais e abrem caminho para uma clarificação das escolhas estéticas propostas.

Os elementos exteriores às personagens presentes são utilizados pelo *sujeito didascálico* para um esclarecimento do mundo representado dentro da ficção, como, por exemplo, a personagem Le Chasseur do texto *Le soleil des eaux*. Tais informações desvelam, antecipadamente, algo do conteúdo, a partir de uma evocação temática, plástica e cénica pelas componentes que realçam o cariz metafórico e unificam os textos, pela possibilidade de estabelecer elos temáticos e estéticos entre eles e de transpor a linearidade, como veremos, oportunamente.

Na sua globalidade, a função unificadora deve ser entendida como um processo de abordagem inicial da obra que, através do *sujeito teatral*, ajuda a encontrar coerência interna nas diferentes significações e, ao mesmo tempo, alarga, progressivamente, o campo de consciência do leitor. Mediador de influências e receptor de sentidos, a referida entidade textual deixa em aberto um amplo horizonte de interpretações, ao invés de ser mero instrumento ou medida rígida, ao serviço do processo de cognição textual e cénica. Consequentemente, ao manifestar-se, reflecte a intencionalidade do seu autor-criador, espelhada na mundividência ficcional, e na pluralidade de funções, que unificam a leitura e consolidam a interpretação.

Podemos concluir que, no teatro de René Char, os títulos, subtítulos, *dramatis personae* e *incipit*, agrupados em torno de um título maior, o da totalidade da obra, exercem uma função unificadora pelas constantes textuais e temáticas que os interligam.

Constituem um ponto de partida para conhecer estratégias dramáticas e correspondentes processos de teatralização, em suma, permitem aceder à matriz estética da obra, assunto que abordaremos a seguir.

1.2. A função teatralizante: configurações e previsibilidades dramáticas

Apesar da sua importância, o conhecimento da obra teatral exige a transposição do limiar interpretativo de títulos, subtítulos, lista de personagens, *incipit* e outras indicações anexas, o que significa que o universo oferecido pelo texto requer várias etapas de análise, que culminam com a sua leitura integral.

Através das mediações do *sujeito teatral*, o leitor é solicitado para uma visualização, a partir de diálogos e de didascálias, que privilegia aspectos da linguagem simbólica, fornece informações e descreve pormenores que clarificam configurações estéticas e permitem uma previsibilidade dramática. Assim, a abstracção intelectual, em termos de texto, que recorre a meios retóricos, estilísticos e literários, é compensada por um modelo de articulação, cuja finalidade pragmática assenta na descodificação dos processos de teatralização, que incluem factores resultantes de uma subjectividade múltipla.

Entendemos por *teatralização* todo um processo de transformação ficcional, adaptável às características e às expectativas do género em questão, assente na utilização de meios teatrais, materiais e retóricos, com componentes plásticas, narrativas, poéticas, imbuído de influências estéticas diversificadas que, na sua globalidade, fornecem a configuração estético-teatral da obra.

Consideramos igualmente relevantes os termos «teatralidade» e «figurabilidade». Este último, da autoria de Patrice Pavis, representa um alargamento da compreensão do universo teatral, que fundamenta um novo conceito proposto pelo autor³⁰³, com o intuito de realçar «a qualidade de ficcionalização implícita»³⁰⁴ nos textos, de modo a contemplar outros aspectos além da componente, a textual, uma vez que, actualmente, se utilizam materiais diversificados concebidos não exclusivamente para a cena.

³⁰³ Cf. PAVIS, Patrice, « Études théâtrales », in *Théorie littéraire*, 1^{ère} édition, publié sous l'orientation de Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner, PUF Fondamental, Paris, 1989, pp 95-107.

³⁰⁴ Idem, p.101, tradução e adaptação nossas.

Enquadrada « dans l'usage pragmatique d'une scène qui donne à voir et à entendre, dans un lieu et un espace concrets, divers systèmes de signes »³⁰⁵, a questão da figurabilidade pretende alargar e explicitar o conceito de «teatralidade» mais divulgado. Apresenta, pois, um aspecto que nos parece absolutamente pertinente, associado à questão da subjectividade – a distinção entre enunciação textual e cénica. Daí decorre a necessidade de se encontrar uma teoria geral, dado que «la mise en énonciation de tous les matériaux et de tous les systèmes de signes assure le passage de la potentialité du texte à la réalité du texte « incarné » par l'acteur et la scène. On ne saurait toutefois assimiler énonciation textuelle et énonciation scénique»³⁰⁶.

Em suma, o reconhecimento de uma filiação ao domínio teatral pode levantar dúvidas e gerar divisões, nascidas da própria plasticidade contida na noção de «teatro», o que obstrui a clareza dos termos dele derivados, ou para ele convergentes. A passagem do texto à encenação exprime, justamente, esta mudança de atitude que diminui a importância do texto sobre a cena e vice-versa, mas que causa outras dificuldades, nomeadamente a análise genológica do primeiro.

Se considerarmos que todos os textos são potenciais formas de representação, passíveis de «figurabilidade», a especificidade do género teatral alarga-se, na medida em que um poema ou um romance podem ser objecto de representação, facto que ocorre cada vez com mais frequência no âmbito das artes de palco. Tal alternativa contém em si a possibilidade de qualquer elemento, além do texto, ser potencialmente representável e, como tal, poder ser materializado em *performance* ou encenação. A partir dessa premissa, exploram-se situações dramáticas e de linguagem, de modo a realçar o potencial verbal do texto e evidenciar, quer a universalidade das temáticas, quer as possibilidades expressivas da escrita, numa perspectiva que intenta desfazer um certo logocentrismo.

As razões da substituição inserem-se no âmbito das ambiguidades terminológicas, resultantes de divergências de posições estéticas respeitantes aos debates entre teatro e literatura. Pavis critica o facto da teatralidade ser entendida como um conjunto de ideias feitas, quer ela advenha do texto ou da cena, que exclui a evolução histórica imparável. O processo evolutivo inerente faz com que essa especificidade seja apenas «un mirage créé

³⁰⁵ Ibidem.

³⁰⁶ Ibidem.

par la négation de l'évolution de l'histoire et des formes littéraires et scéniques»³⁰⁷, posição que subscrevemos, na íntegra.

Encontramo-nos, assim, perante um novo termo - «figurabilidade» - que, por um lado, apresenta uma perspectiva que liberta os textos de um domínio restrito e, por outro, os deixa numa certa imprecisão ao nível da especificidade da análise textual. A amplidão atribuída ao conceito de ficção teatral, que contempla qualquer situação «figurável», criada para o efeito, ao invés de partir do texto em si, de certo modo concede a primazia à representação, ao invés de conciliar ambos os aspectos.

A questão da terminologia não se detém, todavia, nesta nova proposta de Pavis. Também Jean-Pierre Sarrazac, face à fluidez e banalização que reconhece no conceito de teatralidade, propõe um outro, «théâtralisme», para designar «le contraire même de la théâtralité telle qu'elle est traitée ici-même... L'avènement de la théâtralité procède d'une pure émergence de l'acte théâtral dans le vide de la représentation. Le règne du théâtralisme renverrait, lui, à cette maladie esthétique endémique où le théâtre souffre de sa propre emphase et, en quelque sorte, d'un trop plein de lui-même. Ainsi, lorsque Stanislavski déclare que «ce qui le fait désespérer du théâtre c'est le théâtre», il ne vise pas la théâtralité à Meyerhold mais bien «ce théâtralisme», qui n'est qu'une manifestation redondante du théâtre au théâtre»³⁰⁸.

Por sua vez, Bernard Dort já utilizara o conceito de «rethéâtralisation» para uma nova avaliação das relações entre realismo e teatralidade a fim de designar um processo que, segundo este autor, «culmine avec Meyerhold dans l'URSS des années vingt et trente»³⁰⁹. Em nosso entender, os dois termos, «théâtralisme» e «rethéâtralisation» têm as desvantagens de apresentarem um questionamento marcado por questões contextuais relativas a dramaturgos concretos e a visões particulares, reflexo de uma crítica datada e, pelo seu enquadramento teórico nos estudos teatrais, deixam pouca margem para a colocação específica do texto.

Com efeito, apesar de todas as suas limitações, o termo «teatralização» tem ainda as vantagens de remeter, de imediato, para a arte à qual se refere e de englobar diversas

³⁰⁷ Ibidem.

³⁰⁸ Cf. SARRAZAC, J.-P., *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, col. «Penser le théâtre», Circé, Belfort, 2000, p.155 (nota 6. referente ao capítulo 3, no qual o autor questiona a «invenção da teatralidade».)

³⁰⁹ Idem, p.57.

possibilidades, independentemente de partir de um texto ou dum evento «teatralizáveis». De salientar que o verbo «teatralizar» aponta para a interpretação cénica dum texto, ou de um acontecimento, numa complementaridade entre texto e cena, incluindo o discurso e a visualização³¹⁰.

Decorrente do processo de teatralização, a **função teatralizante** permite atravessar mais uma etapa interpretativa e clarificar a respectiva análise da obra, através do contacto com a intriga ou intrigas, caracterização gradual de personagens e interacções que estabelecem entre si, ambientes, atmosferas e lugares, pormenores cénicos e referências temporais. Dá conta das relações entre facto e ficção, revela o universo ficcional, permite a compreensão estrutural e estética da obra, relativamente a processos utilizados, meios recorrentes, tipos de mediações e suas influências.

Relativamente ao decorrer da acção e seu desenlace, a recorrência do enfoque subjectivo correspondente favorece o entendimento da configuração e da previsibilidade dos pilares estrutural e estético da dramaturgia utilizada, dado que a obra não mostra, *per se*, os traços cénicos. Em suma, facilita o método de abordagem de uma *praxis* dramática, pois permite reencontrar vectores que contemplam o texto e a cena, sendo o primeiro um lugar de mediações multifacetadas e de alusões, mais ou menos explícitas do *sujeito teatral*.

A obra contém, assim, elementos factuais e imaginados pelo autor, através de uma multiplicidade de meios e recursos, textuais e cénicos, entre outros, o que aponta para três planos de actuação que lhe dão consistência, a saber, os dois planos, um **literário e cénico** e outro **polifónico e multifocal**, o que remete, respectivamente, para incidências textuais, diversidade de vozes e focalização de várias perspectivas.

O **plano literário e cénico** contempla, a um tempo, indicações para o espectáculo e, como tal, apresenta preceitos normativos que se dirigem a um eventual leitor-encenador e revela preocupações estilísticas e literárias, com a finalidade imediata de chegar a um público que, *a priori*, é leitor, mesmo que, *a posteriori*, a sua função seja a de encenador. A consciência dupla da leitura e da encenação determina uma estruturação da mancha tipográfica aquando da escrita, da distribuição das respectivas partes, exige uma divisão interna marcada por caracteres em itálico para didascálica, de complexidade variável

³¹⁰ Cf. PAVIS, Patrice, «Théâtralisation» in *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Paris, 1996, pp.357-358.

consoante as combinações entre as diferentes categorias de tempo, espaço, personagens e acção.

René Char está consciente da ambivalência do texto de teatro, a leitura e a encenação, pelas indicações a nível das didascálias. Porém, existem alguns pormenores poéticos, sobretudo em termos da linguagem, que escapam facilmente à encenação, o que significa que pré-existem ao seu texto de teatro dois tipos de atitudes estéticas: uma leitura que se pretende «poética», o que permite imaginar várias representações, e outra «comprometida», com fins pragmáticos, de encenação, sobretudo a nível de dados didascálicos. Em suma, ou se opta pelo respeito das normas, pela sua ruptura, ou pela integração de ambas, mediante as opções dramaturgicas que contemplam a díade texto-cena. É no primeiro que se manifestam as mediações multifacetadas e as alusões, mais ou menos explícitas, a modelos dramaturgicos, passíveis de encenação, «detectáveis» pela função teatralizante.

O autor recorre à tradicional divisão do texto para teatro em didascálias e diálogos. A originalidade, em termos de divisão, advém da atribuição de partes identificadas e diferenciadas entre si por números e factores temporais indefinidos – LENDEMAIN -, associadas a momentos do dia - FIN D'APRÈS-MIDI - ou assinalados por coincidência temporal, mas relativos a outra perspectiva – MÊME HEURE.

O extracto do texto *Sur les hauteurs*, que se segue, é apenas um exemplo ilustrativo dessa dupla consciência leitura – encenação:

III. CRÉPUSCULE

Les brebis ruminent. Toute chose se pèse et ralentit. Raoul, Lucien et Raymond font face au lointain château dont l'une des fenêtres soudain s'éclaire.

LUCIEN

Regardez !

RAYMOND

Les maîtres seront-ils revenus ?

RAOUL

Vous savez bien que ce n'est pas l'époque.

*Les enfants courent vers le château. Une silhouette de jeune fille, vêtue d'une longue robe ancienne, passe derrière la fenêtre. La jeune fille semble parler à un personnage invisible. La clarté cesse*³¹¹.

Esta terceira parte estabelece uma ponte entre as anteriores que formam o *incipit*, I-NUIT e II-JOUR - não só pelo crepúsculo, momento intermédio entre o dia e a noite, mas também porque é nele que o primeiro cenário ganha vida, o nó da intriga se tece e o segredo se adivinha:

LUCIEN

Elle est partie!

RAOUL

Il ne faut en parler à personne. Vous entendez ?

RAYMOND

Et surtout pas dans nos maisons.

Les trois enfants approuvent. Décision assaillie de fougue enfantine.

(...)³¹²

Didascálias e diálogos apresentam coordenadas espaciais e temporais determinantes, enquadram as personagens principais no seu quotidiano, interrompido pela silhueta enigmática da jovem. A intriga insinua-se através dela e o castelo apresenta-se como um lugar propício à fantasia e ao mistério, metaforizado pela luz ténue da hora crepuscular e pela referência ao vestido antigo. A janela, o castelo e o vestido são, pois, os objectos fulcrais da intriga, uma vez que anunciam uma situação que interrompe a rotina e cria expectativas. Leitor e leitor-encenador são, pois, contemplados pela apresentação de elementos que os colocam perante uma perspectiva global – cenário natural, no qual se integra um castelo, luzes, três crianças e uma jovem, um vestido antigo - e particular, pela selecção de alguns pormenores como a luz, o vestido antigo, o rebanho. Do ponto de vista

³¹¹ Idem, p.848.

³¹² Idem, p.849.

do leitor, este atentará nos juízos emitidos pelos *sujeitos*, *didascálico* e *dialogal*, tentando desvendar significações nestas duas vozes.

Por sua vez, o **plano polifónico e multifocal** abarca a subjectividade múltipla, exemplificada pelas diversas funções do *sujeito teatral* nas suas relações intersubjectivas internas, organizadas pelo critério da coerência articulatória entre sujeito(s), personagens e situações externas, ao dirigir-se, explicitamente, ou por metáfora, ao leitor/espectador. Daí decorrem a multiplicidade de cenas e cenários, movimentação no espaço cénico projectado, diversidade de personagens. Em suma, um discurso a várias vozes, em diversas modalidades: *voz didascálica* (narrativa, descritiva/normativa, poética) e *voz dialogal* (perlocutiva, locutiva, ilocutiva, aforística) com diálogos extensos, por vezes, e, na sua maioria, breves, como exemplifica o extracto seguinte:

XI. NUIT

Raoul, Lucien et Raymond aux aguets, les yeux fixés sur l'obscur fenêtre.

LUCIEN

Je voudrais qu'il fasse nuit toujours.

RAYMOND

Loin d'ici, il fait nuit aussi.

LUCIEN

Pas tant qu'ici.

Carafon devant sa cabane. Il introduit dans son fusil deux cartouches de chevrotines.

Des gouttes brisées de pluie. Un éclair sur les cimes et sa plage très basse. Le canon du fusil mouillé luit. Carafon l'essuie et relève les deux chiens de l'arme.

Les enfants. La nuit porte leurs voix, l'émiette un peu.

LUCIEN

Ma grand-mère m'a dit que son grand-père lui avait dit dans sa jeunesse qu'une dame qu'on ne connaissait pas avait habité le château.

RAYMOND

Une dame comment?

LUCIEN

Elle s'était enfuie quand on avait voulu la surprendre. Il ya longtemps.

RAOUL, *prend rudement le bras de Lucien*

Tu as parlé? Réponds? Tu as tout raconté à tes parents?

LUCIEN

Non, je le jure.

RAOUL

Menteur! (*À Raymond*). Il a parlé.

LUCIEN, *confessant*

Ce n'est pas à na grand-mère, mais à François de Saint-Auban.

RAOUL

François, l'étudiant?

LUCIEN

Oui.

La fenêtre s'éclaire.

(...) ³¹³

É atribuído a François não só o papel de intermediário do segredo, mas também de participante no mistério do castelo de Aulan pelo seu desempenho activo na intriga amorosa, juntamente com a desconhecida. O *sujeito dialogal* acompanha, descreve, mantém a mesma posição omnipresente, mas distanciada, ao serviço da sintonia entre o seu discurso e a palavra das personagens - «LUCIEN, *confessant*». Aquele desempenha, assim, uma função informativa e descritiva, despoleta a acção e desperta expectativas no

³¹³ Idem, pp.856-857.

leitor, através de um pormenor cénico que anuncia uma mudança metaforizada pelo iluminar da janela - « *La fenêtre s'éclaire* ».

Os alicerces e vectores dramaturgicos são, assim, entretecidos pelo *sujeito teatral*, na qualidade de voz textual responsável pela acumulação de recursos artísticos de diversos domínios, da actuação de personagens e cenários cujo objectivo principal será encaminhar os leitores e apontar para uma possível encenação. Os sentimentos e reflexões são caracterizadas por intermédio da voz *didascálica* e voz *dialogal*, por vezes através de personagens, como acontece no teatro naturalista de Zola ou de Strindberg.

Contudo, a obra teatral de René Char não apresenta elementos trágicos do quotidiano, tendência acentuada em Maeterlinck, oriunda do seu conceito de «*tragique quotidien*», nem tão-pouco de uma radical idealização do homem ou de um anti-naturalismo como na «*mise en scène spirituelle*» de Mallarmé. Antes se reconhece uma recusa parcial do naturalismo na representação do real e a aceitação prudente, ou simplesmente moderada, do simbolismo em certas fulgurações poéticas, e outros efeitos, plásticos e cénicos, cujo produto final é a multiplicação de mundividências, a focalização diversificada e a intercessão de vários níveis, de forma a estabelecer uma ponte entre os níveis real e onírico.

Como vimos na primeira parte deste trabalho, Char afasta-se da posição surrealista, na medida em que proclama que a poesia não deve ser a deformação do mundo, mas informação «*exacta*», diríamos mesmo formação, o que leva o autor a não defender o imaginário pelo imaginário, mas a utilizar a imaginação e o sonho enquanto processos de aprendizagem e reeducação dos sentidos, habituados ao exagero da lógica. A intuição é, assim, na sua obra, uma via que manifesta a recusa de uma ruptura total com a realidade e um afastamento do uso excessivo da razão.

Consequentemente, a sua obra teatral reflecte a escolha de uma mundivisão mista, objectiva e subjectiva, que redundando numa teatralização múltipla, expressa por intermédio de uma disparidade de processos. Após 1920, no seguimento de Breton e Éluard, Char abre a sua arte literária ao inconsciente e à exaltação onírica e participa com os surrealistas na agressão contra a visão unilateral da realidade. Tal como eles, tenta adicionar ao conhecimento racional o factor poético, passível de escapar à aridez do mecanicismo mental e, por consequência, atenuar limites impostos pela razão no domínio

das artes, o que, no seu caso, conduz à amplidão de perspectivas múltiplas e ramificações estéticas.

Tome-se como exemplo o texto escrito para *ballet*, *La Conjunction*, no qual o mero índice instrutivo, ou de guia, para coreógrafos é ultrapassado e substituído pela condensação poética e pormenorização, unificadas por uma linha condutora que se propõe interromper a rotina medíocre pelo despontar da excepcionalidade do sonho. O alvo será alertar para a possibilidade de atingir a perfeição, a ordem e a harmonia desejadas, pressuposto que poderá ser aplicado à caracterização da personagem feminina *La jeune Nuit* - «la danse de l'aimant qui se prive volontairement de son objet «*divorcé d'avec l'humain*». O itálico não é de somenos importância pois salienta e sintetiza a mensagem veiculada. desejo de ultrapassar a pequenez humana através do acto voluntário de desapego do objecto amado.

O «espelho», objecto teatralizante, adquire ressonâncias curiosamente subjectivas, um tempo narcísicas e conflituosas, e encontra-se associado ao nome da personagem - «L'homme à la peau de miroir» -, destacado na sua dimensão de auto-conhecimento, de confronto entre os aspectos claros e obscuros da personalidade, qual Alice que tenta investigar o outro lado do espelho para aceder a um conhecimento maior, da vida e de si mesma.

O comentário do *sujeito teatral* assume-se no advérbio de modo e na particularização de traços respeitantes à «danseuse» e ao tipo de coreografia a executar: «*Sa danse dissidente s'est accentuée. Elle est entièrement chiffrée. Danse du secret gardé et de la source furieuse. Danse de l'indépendance sublime (...) danse hermétique*». São, assim, sugeridas ao leitor várias linhas interpretativas, perante as quais os sentidos literais se vão apagando, através de instâncias libertadoras, analogias, metáforas, imagens, hipérbolés, entre outras, que redundam em estratégias de leitura e de encenação.

Char encontra, assim, forma de tocar a afectividade do público, capta a sua atenção através do fluxo contínuo dos diálogos, do valor particular atribuído ao uso intensivo de réplicas longas, alternadas com réplicas curtas, repartidas por cenas de duração variável, o que confere vivacidade no decorrer da representação cénica.

À medida que se avança na leitura dos textos, a imbricação mútua entre didascálias e diálogos dá-nos conta da sua complexidade teatral. A separação entre as duas

componentes dilui-se para ressurgir como um traço de intersubjectividade e de processos mediados pelo *sujeito teatral* nas suas diferentes manifestações. Estas abrangem a caracterização de personagens, indicam comportamentos, sentimentos, atitudes, entre outros aspectos, e apresentam como elemento teatralizante frequente, de significação metafórica, o rio, sempre valorizado e exaltado nas qualidades excepcionais, inclusive no texto intitulado *Claire*. A personagem LA JEUNE FILLE exalta as qualidades da água e o *sujeito didascálico* a associa -a a um plano estético, como demonstra o extracto que se segue:

QUATRIÈME TABLEAU

Une cuisine de paysans. Une longue table. Le couvert est mis. Dans la cheminée une marmite bout sur un trépied. Le père et les quatre enfants déplient leur serviette, suivant des yeux la mère qui soulève le couvercle de la marmite. La soupe fume et écume. La mère sert lentement. Le père coupe une tranche de pain à chacun. Une place demeure vide. Celle de Claire. Mais la porte s'ouvre, la jeune fille entre, portant un seau rempli d'eau. Elle le dépose, et s'assoit à table. Elle essuie furtivement son front.

LA MÈRE

Tu ne trouves pas plus commode de tirer l'eau du puits que de la prendre à la rivière? Je ne t'ai pas entendue descendre la chaîne?

LA JEUNE FILLE

Je t'assure qu'elle est meilleure, là-bas. (Inspirée.) Elle cuit mieux les aliments.

LA MÈRE

Celle que tu as apportée servira à faire la vaisselle.

LA JEUNE FILLE

Et aussi le café!

(...)

CLAIRE, à sa mère

Mère, l'eau de la rivière ne fait pas d'écume en bouillant.
Et quel panache!

Elle commence à mettre l'eau du café dans la cafetière. Le père, au moment de s'en aller, ouvre la fenêtre. Vue de la vallée plongée dans le brouillard. La vapeur se précipite au-dehors.

LE PÈRE

J'ouvre la fenêtre pour que la vapeur aille où elle veut.

MUSIQUE D'EAU NOCTURNE ³¹⁴

Os sublinhados documentam que a obra em foco apresenta um elenco de personagens inseridas num meio natural, repleto de pormenores ligados ao ambiente rural de teor doméstico. A personagem Claire, representada pelo seu lugar vazio, mantém, por associação, a sua presença e contribui para a coerência das intervenções familiares, desenroladas num espaço e tempo do quotidiano, com a relevância atribuída ao tema central, a qualidade da água, elo unificador da mensagem transmitida. A mobilidade versátil e misteriosa de Claire é reforçada pela identificação «LA JEUNE FILLE» até à última réplica do quadro em questão, onde aquele nome se inscreve.

Os conflitos propostos reportam-se a indivíduos, grupos e instituições, personificadas em pescadores, engenheiros e operários, jurados e multidões, solitários e pares amorosos, a povoar, numa interação de subjectividades, o universo teatral, da qual nasce uma intersubjectividade caracterizada pela polifonia. É mediante indicações do *sujeito teatral* que são exploradas diferentes possibilidades da palavra, a nível de diálogos, didascálias e condições que as enquadram e contextualizam, tais como cenários, atitudes, objectos simbólicos e recriação de ambientes.

A análise feita à luz das manifestações e incidências das componnetes teatralizantes, encontradas nas vertentes didascálica e dialogal, faz ressurgir as várias marcas de uma prefiguração tetral compósita, que nos transmite a especificidade do *Théâtre saisonnier*. A mera operatividade técnica deve ser ultrapassada de modo a descobrir, na obra, algumas linhas interpretativas *sui generis*, a partir das quais se pode encontrar quadrantes teatrais, no caso com particular incidência para a subjectividade, que encontra a sua

³¹⁴Idem, pp 879-882, sublinhados nossos.

expressão num duplo textual e cénico – o *sujeito teatral*. Este revela não só a organização dramaturgica, mas também o conhecimento das várias situações e discursos teatralizáveis, interiores à própria ficção.

A existência de um destinatário da escrita para teatro, o espectador, confere às intervenções textuais consistência ideológica, didáctica, cultural e estética no âmbito da instância subjectiva da ficção, eventualmente realizável num cenário teatral, o que confere uma extrema importância à função teatralizante, pois esta permite compreender a articulação existente entre as manifestações do *sujeito teatral*.

Vejamos um exemplo desta articulação que rege as intervenções subjectivas no último quadro de *Claire*, momento oposto ao analisado anteriormente, que retoma a voz inicial do texto e que dissolve o enigma através da associação entre a luz (Claire) e a água (Le Fleuve), simbólica de uma união amorosa:

DIXIÈME TABLEAU

Crépuscule. Vent léger. L'embouchure de la rivière et le Grand Fleuve. Noces de l'eau limpide et de l'eau limoneuse. Une troupe de jeunes taureaux traverse à la nage les eaux.

LE FLEUVE, voix d'homme

Claire, laisse-moi à présent te conduire. Mêle ton corps au mien, fraîche, aime et endors-toi. Tu n'es plus isolée dans les plis de la terre et je ne suis plus seul devant le temps, devant la nuit³¹⁵.

Não se trata, neste caso, da focalização centrada numa personagem, ou em várias, num local determinado, conceito ou ideologia, de modo a proporcionar uma mensagem transparente ou imediata, de uma personificação simbólica da harmonia complementar dos opostos, enquadrados pela voz que personifica o rio. Lança-se um apelo de partilha e comunhão à personagem ausente, Claire. Os dois *sujeitos*, *didascálico* e *dialogal*, estão, assim, reunidos e inserem o leitor / espectador no universo de um sonho, pelo processo de antropomorfização, que torna possível imaginar a voz do ser humano e da natureza, animada esta última, pelo vigor e fertilidade evocadas pela presença de jovens touros. Estes emprestam uma componente plástica e viva ao quadro em questão e sugerem o molde dramaturgico pré-existente à obra, numa metáfora teatralizante que, na amplidão

³¹⁵ Idem, p.904.

semântica, atribuída às palavras, a par da polifonia e dos recursos diversificados, enquadra o leitor / espectador numa determinada atmosfera natural e preservada na sua essência verdejante.

O referido molde encontra no *sujeito teatral* uma forma de assegurar a coerência dos acontecimentos e do «carácter» das personagens, sob máscaras de ocultação e revelação das mesmas e do seu universo. Tem, assim, a seu cargo, mediante colaboração do *sujeito dialogal* e do *sujeito didascálico*, a autoridade das informações dadas ao leitor/espectador que abrangem didascálias iniciais ou introdutórias, que introduzem ingredientes respeitantes a um *incipit*, quadro ou estrofe, - «Bureau du directeur de la fabrique», intermédias, didascálias situadas entre os diálogos - « L'ingénieur lui tend la feuille», internas, didascálias interiores às réplicas -, até às didascálias finais que finalizam partes do texto ou as suas partes - «À voix plus basse comme se le révélant à lui même».

Registe-se também um teor reflexivo ou explicativo, contido em alguns diálogos como, por exemplo, a intervenção da personagem Le Directeur quando, ao aconselhar outra personagem, generaliza a situação - «Avec les choses de l'extérieur, prenez, croyez-moi, l'habitude d'estimer et d'agir sans vous passionner».

Os extractos seguintes do texto *Le soleil des eaux*, parecem-nos interessantes do ponto de vista da expressão da dualidade de recursos e de registos teatralizantes, fundamentados no contraste entre dois mundos opostos, um industrial e outro natural, respectivamente, nas Cenas XVI e XVII:

SCÈNE XVI

Bureau du directeur de la fabrique. Le directeur et l'ingénieur sont debout, devant un plan fixé au mur. L'ingénieur prend, sur la table de travail, une feuille de papier.

LE DIRECTEUR

Quelle quantité de béton prévoyez-vous pour le mur de clôture?

L'ingénieur lui tend la feuille.

L'INGÉNIEUR

Voici, d'après mes calculs.

LE DIRECTEUR

Apportez-moi un chiffre précis, après discussion avec l'entrepreneur. Il faut en finir avec les devis élastiques.

(...)

LE DIRECTEUR

Dorénavant, l'élimination des déchets se fera par la rivière, et la rivière seule. Les Laurentins seront peut-être mécontents. Il ya d'autres métiers au monde que celui de pêcher la truite. (A voix plus basse comme se le révélant à lui même.) Travailler en usine par exemple. (Un temps.) Ce mur doit être un cheval de frise. Ne faites pas l'économie des tessons de bouteille. Qu'il soit le plus rebarbatif possible!

L'INGÉNIEUR

N'ayez crainte, Monsieur, d'autant que ces pêcheurs, soi-disant traditionalistes, sont de purs anarchistes.

LE DIRECTEUR

Vous êtes un enfant. Avec les choses de l'extérieur, prenez, croyez-moi, l'habitude d'estimer et d'agir sans vous passionner. Vous vous épargnerez bien des désagréments.

*Le directeur se détourne et prend place dans son fauteuil. L'ingénieur s'incline et sort*³¹⁶.

Sublinhámos a presença do *sujeito didascálico* e do *sujeito dialogal*, nas funções explicativa e reflexiva presente no discurso das personagens, a revelar uma preocupação com a instalação da fábrica, a nível material, uma vez que a «quantidade» é a palavra-chave do diálogo entre as duas personagens, a contrastar com a preocupação dos pescadores – a qualidade do ambiente e da vida comunitária, como se pode ver na cena seguinte. As frases não sublinhadas revelam uma função meramente informativa e, no caso, sumariamente descritiva dos objectos adequados ao momento, que indicam, a materialidade da situação e se articulam com a preocupação, em termos quantitativos, que move interesses próprios.

³¹⁶ Idem, pp.969-970, sublinhados nossos.

De salientar elementos espaciais e objectos que enquadram o assunto abordado pelas duas personagens, representantes do progresso e do seu poder pelos cargos de chefia (Le Directeur) e especialização técnica (L'Ingénieur). Estes são combatidos pelos «Laurentins», representantes do pólo antagónico, a comunidade. Repare-se que o *sujeito didascálico* revela saber mais do que o discurso proferido, pois exprime-se nas entrelinhas, aquando da mudança de assunto da personagem L'Ingénieur, como se o desenvolvimento daquele pudesse, de algum modo, orientar, explicitamente, a leitura e interpretação. Este é um dos aspectos facultados pela função teatralizante: fornecer elementos de concatenação ao leitor, subjacentes ao modelo dramático, de acordo com a função anterior, ou seja, unificar elementos temáticos e teatralizantes, em termos de espaço e de tempo, de personagens e de acção.

A indicação do tom de voz denuncia as intenções da personagem Le Directeur, relativamente aos pescadores, o acto de integração na fábrica como operários. A superioridade da primeira e a submissão da personagem L'Ingénieur guiam o diálogo.

Nas réplicas destacam-se a coerência entre discurso didascálico e os processos retóricos que as intensificam, como, por exemplo, a exclamação aquando das decisões tomadas, antíteses funcionais entre personagens situadas em dois planos, os da autoridade e obediência. Se o diálogo parece ocupar a cena, as didascálias enfatizam, avançam, sublinham e anunciam mudanças por intermédio do *sujeito teatral*, que observa, determina e narra factos e passos das personagens através do presente do indicativo, o que confere simultaneidade à sua presença e conseqüente aproximação do leitor.

A cena que se segue é caracterizada pela dinâmica da vida quotidiana e seus pormenores emblemáticos, típicos do ambiente rústico. Saliente-se a comunicação com o exterior através da janela, dos animais e da paisagem campestre, ao invés do espaço fechado da cena anteriormente referido, o gabinete do director da fábrica, a representar a inflexibilidade e a rigidez de uma perspectiva, enclausurada em si própria, relacionada com o objectivo de usurpação das águas. Ambos proporcionam um conhecimento dos vectores teatralizantes que enformam a dramaturgia do autor, ou seja, o interior, no seu ambiente frio e industrializado, num contraste com o meio familiar e rústico. De algum

modo, é anunciada, analogicamente, na didascália final, a contenda que se avizinha, entre os dois meios antagónicos – Bruits d'eau, de poules dérangées, de seaux remués³¹⁷ :

SCÈNE XVII

Salle commune de la maison d'Auguste. À l'extérieur, dans les platanes, des moineaux piaillent. L'été flambe. L'ombre d'une silhouette passe à plusieurs reprises dans l'entrebâillement des volets; on entend une voix de femme proférer des injures.

GRAND- MÈRE ABONDANCE

Fantôme de cochon! J'aurais honte à ta place de porter une culotte. Vieux serpent, tu donnes mal au coeur.

Elle repousse les volets. Un flot de clarté fait irruption dans la pièce. La vieille femme se dessine dans le cadre de la fenêtre, brandissant un coq, objet de sa colère. Dans l'ombre, au fond de la salle, sur un canapé rustique, Francis et Solange. Francis a la tête sur les genoux de Solange.

GRAND- MÈRE ABONDANCE

Deux poussins pour quinze oeufs! Voilà le travail de ce mendiant!

*Mais eux n'entendent rien, sinon leur propre écho.
La grand-mère disparaît, et vaque au-dehors.
Bruits d'eau, de poules dérangées, de seaux remués*³¹⁸.

Na Cena XVII encontra-se alguma profusão de pormenores, a contrastar com a frieza simbólica do escritório do director fabril, o que favorece outra perspectiva dos factos, relativamente à cena anterior, pelo enquadramento familiar e rústico de personagens principais, ao qual não faltam elementos teatrais, tais como objectos, luz, e detalhes poéticos, acrescidos à expressão emocional e à referência a ocupações rotineiras, o que empresta um certo pendor naturalista à situação.

Estamos, pois, perante uma apresentação dinâmica - «les volets», «le coq», «les injures» que, por sua vez, estabelecem um contraste com a presença e a atitude amorosa do casal. Este faz uma retrospectiva das suas sensações e perspectivas íntimas, recorrendo

³¹⁷ Idem, p. 971, sublinhados nossos.

³¹⁸ Idem, 971, sublinhados nossos.

a um discurso com componentes poéticas, sobretudo a nível da combinação estilística dos elementos da frase, em termos rítmicos e retóricos.

Ornamentado de enumerações e de repetições, as réplicas abaixo transcritas apresentam processos literários e da linguagem comumente utilizada, o que demonstra um vector teatralizante do *Théâtre saisonnier* recorrente, a perfazer um estilo misto na sua estruturação :

SOLANGE

Sais-tu, la première fois que tu m'as embrassé il y avait d'autres envies que moi dans ton visage. (*Gentiment.*) Moi-même j'étais distraite. Oh! Pas longtemps! C'était agréable de sentir peu à peu ces choses s'en aller, se détacher de toi, et moi, les remplacer.

FRANCIS

Je ne savais pas que tu faisais si attention.

(...)

SOLANGE

On ne sait plus lequel de nous deux est plus impatient! J'ai toujours peur de te perdre, de perdre même un brin de toi!

Auguste, qui reposait dans la pièce contiguë, s'éveille à la voix de la jeune femme. Il soulève d'un doigt sa paupière, comme si ses yeux ne pouvaient se tenir ouverts.

(...)

En père honnête et compréhensif, Auguste juge qu'il lui faut se montrer. Il se lève, met ses chaussettes et ses chaussures et ouvre la porte de sa chambre au moment où Francis articule:

FRANCIS

J'enlèverais bien ta robe.

*Francis aperçoit son père*³¹⁹.

³¹⁹ Idem, pp.972-973.

Neste extracto, Francis e Solange representam o Amor no seu estado de juventude, o futuro e o progresso observados favoravelmente, enquanto a figura paterna é retratada pela nobreza e honestidade do carácter, enfatizando, assim, o sublime das qualidades humanas, sendo realçada pelo teor explicativo da medição do *sujeito didascálico*. Em termos dramaturgicos, esta situação constitui um interregno na linearidade da acção principal e encontra nas intervenções do casal um móbil de formação dos alicerces de uma intriga paralela, a relação amorosa.

A acção principal é, assim, enriquecida com um elemento catalisador, através de vários retalhos que representam o quotidiano fabril e o piscatório, de ingredientes motivadores de concentração para o que se segue, sendo a finalidade estratégica estimular o interesse e a atenção do leitor/espectador. Por sua vez, a despreocupação do par confere leveza à situação dramática, facto que retarda a resolução do conflito principal.

Curiosamente, encontra-se no *Théâtre saisonnier* um processo de amplificação que o poderia aproximar da epopeia pelo número e variedade de personagens, na profusão de ideais colectivos, sobretudo no texto *Le soleil des eaux*, no qual os combates não são realizados para obedecer aos fins do indivíduo, mas sim aos da comunidade. A par deste conteúdo, existem, contudo, alguns elementos da acção predominantemente inspirados e movidos por interesses particulares, o que se enquadra nos temas próprios do drama moderno, pelo teor individualista.

Podemos inferir que ambas as modalidades cultivadas por René Char, o teatro e o *ballet*, enformam dois pilares fundamentais da sua estética. O primeiro encontra-se enraizado numa ética de cariz humanista, selecciona personagens que desempenham papéis de aperfeiçoamento, situados entre um ideal de perfeição e um real de obstáculos pelos desafios impostos. O segundo responde a objectivos geradores de uma proposta dramaturgica, na qual o gesto silencioso é gerador de acções centradas *grosso modo*, em dois factores, o Eu em conflito com o Si-mesmo e com o Outro.

No decorrer da leitura da obra teatral é, pois, possível imaginar uma recriação cénica a partir da descrição e da apresentação sequencial de personagens e de objectos, respectivo enquadramento no espaço e relação com outras personagens, falas individuais e

a estruturação do diálogo em visões polissêmicas, em suma, aceder às configurações estéticas e respectiva previsibilidade dramatúrgica, não esquecendo os princípios e valores éticos e ideológicos cuja raiz se presentificam através das mediações do *sujeito teatral*.

Unificadas pela convergência temática que tece o fio coerente da obra, incrustado no mundo artístico e histórico da época do autor, e submetido a influências várias, as mediações encontram na função teatralizante uma expressão singular. Esta contribui para a compreensão estética do leitor quando confrontado com a respectiva subjectividade estrutural e estética que, no caso, não dispensa uma incursão pela miscigenação genológica, pois presentifica configurações narrativas e líricas, aspectos ponderados no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

MISCIGENAÇÃO GENOLÓGICA : NARRATIVIDADE E LIRISMO

2.1. A função narrativa: configurações internas do *sujeito múltiplo*

Em *Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier*, a **função narrativa** encontra a sua expressividade específica na *acção que decorre* e mobiliza um outro pólo, implícito no género em questão, o *mostrar* uma história que pode ser contada. Além de acrescentar informações e de elucidar sobre as categorias atrás referidas, a voz do *sujeito teatral* assume-se como suporte de toda a fábula e, através dele, se perfaz a moldura do mundo ficcional apresentado gradativamente, desde a apresentação do conflito até à sua resolução.

Uma vez anunciada no *incipit*, a intriga desenvolver-se-á, através de personagens, a partir dos obstáculos prenunciados. De acordo com Jacques Scherer, estes podem ser exteriores ou interiores às personagens: «Ils seront extérieurs si la volonté du héros se heurte à celle d'un autre personnage ou à un état de fait contre lequel il ne peut rien. Ils seront intérieurs si le malheur du héros vient d'un sentiment, d'une tendance ou d'une passion qui est en lui»³²⁰. O verdadeiro obstáculo é duplo, uma vez que o desafio é fazer frente a exigências inconciliáveis, pois existe drama quando não se aceita a situação³²¹.

Neste sentido, a intriga pode ser definida como uma cadeia de dificuldades que exigem resolução num determinado tempo e espaço criados para o efeito, pois é ela a responsável pelo funcionamento da acção, e respectivas intervenções de personagens, encaminhadas para um desfecho, anunciado ou subentendido, por intermédio das máscaras do *sujeito teatral*, no exercício das diversas funções. Determiná-la implica conhecer a fábula, conceito igualmente fundamental para a análise do texto de teatro, assaz confundido com o primeiro. Jean-Pierre Ryngaert³²² alerta para a dificuldade dessa distinção, bastante acentuada, sobretudo, no teatro contemporâneo, no qual se pode encontrar uma diversidade de fábulas implícitas, pela diluição da acção e dos conflitos.

³²⁰ 1959, p.63.

³²¹ Idem, cf.66-65, cap. III «Le Noeud: Les Obstacles».

³²² Cf. RYNGAERT, J.-P., *Introduction à l'analyse du théâtre*, Bordas, Paris, 1991.

Grosso modo, a fábula distingue-se da intriga, respectivamente, pelos critérios de sucessão e de encadeamento. Enquanto a fábula pressupõe a cadeia temporal em que os factos se sucedem, a intriga leva-nos a descobrir o imbricado mundo dos acontecimentos, conflitos e resoluções. Em suma, a intriga implica causalidade, a fábula temporalidade.

Estão, pois, em causa dois elementos fulcrais que alicerçam o mundo ficcional, embora pressuponham níveis de análise diferentes, uma vez que a intriga « s'attache à la construction des événements, à leurs rapports de causalité, là où la fable n'envisageait qu'une succession temporelle des faits. De ce point de vue, elle donne une vision plus abstraite de la pièce, elle correspond à une modélisation relative des oeuvres»³²³.

Encontramos no *corpus* em análise vestígios, mais ou menos óbvios, da fábula ou fábulas. Ligada ao modo de funcionamento intrínseco do texto, a intriga responde à pergunta - «como é que este texto conta?» e a fábula ajuda a responder a uma outra - «o que é que este texto conta?». De acordo com Ryngaert na obra referida, «l'intrigue ne se réduit pas au conflit. Mais celui-ci commande tout le lexique de l'art de la composition des pièces de théâtre»³²⁴. A complexidade das intrigas varia de acordo com o reconhecimento acessível dos obstáculos, uma vez que « le repérage rapide, et presque automatique, du conflit, masque la complexité d'une pièce ou empêche de la saisir»³²⁵.

Relativamente ao conceito de «acção», o mesmo está intrinsecamente ligado ao conceito de «fábula», construído «à partir de l'action dramatique envisagée comme la somme des actions et des événements. Ce point de vue intègre la notion de source à l'action proprement dite et entérine la présence d'un récit à la fois dans le jeu théâtral et « derrière » celui-ci. Le théâtre raconte en imitant l'action, donc en montrant des actions à être accomplies sur la scène par des acteurs. Ces actions sont prévues dans les didascalies (ce que les acteurs ont à faire) et dans ce qu'ils ont à dire (...), puisque dire, c'est faire. (...) Ainsi, être jaloux, et même dira sa jalousie, ne peut théoriquement être retenu dans la fable tant que le personnage ne l'exprime pas par des actions»³²⁶.

O texto *Le soleil des eaux* serve de exemplo a este aspecto, pois os momentos discursivos têm, na sua maioria, um efeito pragmático. A liderança da luta é movida pelas

³²³ Idem, p.50.

³²⁴ Idem, 1991, p.57.

³²⁵ Ibidem, sublinhados nossos.

³²⁶ Ibidem.

reflexões e intervenções de experiência e sabedoria das personagens L'Ancien, Auguste e François e encontrarão expressão cénica, ao longo do texto, culminando com o confronto final da luta entre as barcas. A complexidade da intriga vai-se desfazendo, gradualmente, acompanha a extensão da acção, provém de todas as palavras conducentes a um desenlace possível: a insurreição dos pescadores, a morte das personagens Le Drac e Dégoût, a explosão da fábrica e o regresso ao curso normal da vida em Saint-Laurent.

As situações de um quotidiano formal também encontrarão em palco a coincidência espacial e temporal entre a palavra e o gesto, o que, no texto, é deduzido pela articulação entre diálogo e didascália. Porém, como se pode constatar pelos sublinhados do exemplo que se segue, por vezes, a verdade só é anunciada quando a personagem se encontra só e revela, através de um gesto, agora sem suporte verbal, do ponto de vista do espectador, a hipocrisia contida, anteriormente, por oportunismo e conveniência :

L'INGÉNIEUR

Mes respects, Monsieur le Conservateur.

Le conservateur lui serre la main, le regarde longuement partir. Il revient vers son bureau et s'essuie les doigts au revers de son veston³²⁷.

No *Théâtre saisonnier*, «dizer» nem sempre equivale a «fazer», ou seja, nem sempre é *mostrado*, ou, pelo menos do modo mais convencional: através de actores. Para documentar este aspecto, escolhemos o último quadro de *Claire* que, em nosso entender, revela uma mistura de ambas as possibilidades, acima sublinhadas, pois é necessário recuar ao Primeiro Quadro para contextualizar as palavras da personagem Le Fleuve e arranjar um enquadramento temático face aos outros quadros intermédios para entender a significação contida nas palavras finais, breves, poéticas e enigmáticas :

DIXIÈME TABLEAU

Crépuscule. Vent léger. L'embouchure de la rivière et le grand Fleuve. Noces de l'eau limpide et de l'eau limoneuse. Une troupe de jeunes taureaux traverse à la nage les eaux.

³²⁷ Idem, p.918, sublinhados nossos.

Claire, laisse-moi à présent te conduire. Mêle ton corps au mien, fraîche, aime, endors-toi. Tu n'est plus isolée dans les plis de la terre et je ne suis plus seul devant le temps, devant la nuit³²⁸.

Julgamos que este final coloca o leitor/espectador perante o desvendar da identidade da personagem que dá o nome ao texto, ocultada através de múltiplos papéis e diferentes acções, sem encadeamento visível entre eles. Por um lado, aponta para um desenlace feliz e, por outro lado, sugere apenas algo simbólico, uma vez que a voz de Claire – *voix de jeune fille* - fica silenciosa, o oposto à réplica inicial onde deixara entrever algumas características, associadas às águas, através do anunciar metafórico das suas origens : «La Providence ou le hasard m'a fait naître des violentes amours de la nuée et du glacier»³²⁹.

A personificação das águas, nas duas variantes, «l'eau limpide» e «l'eau limoneuse», faz aceder à plena luminosidade de Claire - *voix de jeune fille* - e Le fleuve - *voix d'homme*-, metáfora do círculo do tempo, iniciado no feminino e concluído no masculino com o apelo à complementaridade de ambos, apresentados sob o signo do Amor. A coerência é discursiva, uma vez que a sua execução literal se revela impossível pelo elevado índice metafórico. Essa incompletude entre «enunciar» e «realizar» deixa em aberto aspectos misteriosos, privilegia a capacidade de interpretação simbólica e, conseqüentemente, cénica, que envolve uma expressão múltipla, ou seja, recorre a meios de expressão de outras artes.

Em nosso entender, a referida expressão múltipla inclui uma interacção fundamental entre vários sujeitos, mesclada de objectividade e de subjectividade. Para explicitar esta questão, recorde-se Ubersfeld³³⁰ que salienta a importância de uma relação entre sujeito e objecto, assinalada também por Ryngaert: «Travailler à reconstituer la fable, ou si l'on préfère, une fable, n'enferme pas dans une opposition entre objectivité et subjectivité»³³¹. La dramaturgie s'appuie sur cette tension entre la lecture la plus rigoureuse du texte et les choix nécessaires qui interviennent par la suite»³³². Neste sentido, podemos afirmar com

³²⁸ Idem, p.904.

³²⁹ In CHAR, René, *O.C., Claire*, p.867.

³³⁰ 1977, p.79, cf. segunda parte desta dissertação.

³³¹ cf. a Parte II deste trabalho, onde abordámos a relação sujeito - objecto. No âmbito da reflexão em curso, interessa particularizar uma dimensão narrativa, que equaciona a noção de objecto com a exterioridade e a interioridade do sujeito, e respectivas influências no discurso.

³³² Op. cit., p.52, sublinhados nossos.

o autor que «la fable est aussi une structure de la pièce, sa construction porte déjà la marque de l'auteur, dans la façon même dont il dispose les épisodes, envisage l'intrigue»³³³. Julgamos que a marca do autor é transferida para o *sujeito teatral*, configurado pelo papel *dialogal* e/ou *didascálico*, facilmente reconhecível pelo leitor/espectador pela co-presença entre ideologia do autor e ficção, o que confere ao texto uma dimensão de idealização de um mundo em que o cidadão deve intervir para defender os seus direitos, expulsar os violadores das leis naturais e da integridade moral para consolidar valores e atitudes que devem ser mantidos de geração em geração.

Os vectores dramaturgicos de *Trois coups sous les arbres* de René Char articulam, pois, as estruturas discursivas com as ideológicas, mais ou menos subentendidas no discurso didascálico e dialogal, espaço interactivo, objectivo e subjectivo. Relativamente ao plano de análise textual, trata-se de descortinar todas as acções e de as organizar segundo uma ordem cronológica, proposta ou não pelo texto, de acordo com os vectores de tempo, espaço e acção e personagens numa relação complementar entre subjectividade e objectividade. ~

Na globalidade da obra, a ausência de referências cénicas e de informações explícitas da acção tem o efeito de suspender e de desviar a nossa atenção para uma relação complexa em torno da subjectividade como a modalidade do discurso que permite superar algumas questões de cariz mais abstracto que prático e, assim, pôr em evidência os esquemas operativos da enunciação, a nível linguístico. O *sujeito teatral* apresenta, então, uma consistência literária que enriquece o texto na sua significação, conferindo-lhe uma polissemia que permitirá uma actividade de interpretação e de encenação, sem dúvida mais complexas, mas também mais amplas e enriquecedoras.

Não se trata de extrair apenas a essência significativa dos textos, mas de compreender a sua raiz, assente no primado da linguagem e na sua organização, em função da própria configuração do texto, que apela ao discernimento sobre um mundo ambivalente que confronta a finitude do acto teatral, encerrado na imanência, com a perenidade da escrita, que aponta para uma transcendência apelativa de valores extrínsecos à obra. Deparamo-nos, pois, com uma subjectividade que não se pretende dicotómica (sujeito-objecto), mas abrangente, por contemplar a **intersubjectividade** e articular dois mundos concomitantes,

³³³ Idem, p.53.

o literário e o teatral, que encontram no *Théâtre saisonnier* de René Char uma forte e múltipla expressividade, manifestada no plano narrativo.

De salientar, para o efeito, a pertinência de uma **análise articulatória**, uma vez que essa intersubjectividade se faz representar pelo *sujeito teatral*, quando aflora a presença de uma voz didascálica e de uma voz dialogal, relativamente às situações de enunciação criadas pelo autor empírico. Aquelas têm uma importância relevante que é alargada à tarefa fundamental de reflectir sobre o fenómeno da intervenção das várias vozes no texto de teatro. Tal análise permite evidenciar três planos, que se interceptam a nível da díade sujeito- objecto, a saber, um objectivo, outro subjectivo e um terceiro, que reúne ambos, objectivo-subjectivo. O primeiro fornece pormenores para a realização da acção, o segundo revela a significação dos gestos e do espírito que os anima e, finalmente, o terceiro, articula os anteriores, abrange ao mesmo tempo a visão cénica e a ética do conteúdo.

Analisando em pormenor cada um dos planos referidos, podemos descrever o **plano objectivo** como um ponto referencial que se pretende mais ou menos neutro em termos da interpretação e ornamentação do discurso, cujo esquema de nome mais verbo, seguido de complemento directo («quem faz o quê, quando e onde») serve a descrição do espaço, contextualiza temporalmente a acção, descreve-a, enquadra-a no cenário, a um nível informativo sobre dados de espaço, tempo e enquadramento das personagens, como documenta a didascália introdutória.

Tomando como exemplo *Le Soleil des eaux*, verificamos que se insere ao mesmo tempo no mito e na História e cruza a temática com a ideologia. Visto tratar-se de uma luta entre os partidários da preservação de La Crillonne (comunidade de Saint-Laurent) e contra os seus poluidores (dirigentes da Fábrica de Mustangs), a dupla escolha Rio – Fábrica não assenta numa visão puramente objectiva - «mostrar» -, mas numa subjectividade reveladora da omnisciência do sujeito *teatral*, que actua nas diferentes categorias como espaço, tempo e personagens e acção, interligadas, directa e indirectamente, pela subjectividade textual e cénica.

Em conjunto, contribuem para a coerência textual e teatral, desencadeando reacções, juízos e apreciações essencialmente subjectivos que evidenciam o acto de «suscitar» e assim transformam o *sujeito teatral* em *sujeito múltiplo*. No texto em análise, a aventura é

«mostrada» e «narrada» através de um vasto elenco de personagens que desenvolvem a acção num espaço e num tempo conformados a um elemento fulcral abrangente de todos os outros – personagens, acção, tempo espaço -, sendo através dele que se urdem todos os fios de compreensão da intriga. Esta toca uma dimensão narrativa amplificada, que assume, no desenlace, veios trágico - simbólicos de uma luta colectiva.

A referida amplificação tem como entidade catalisadora o *sujeito teatral*, a nível de sequências e de encadeamentos de conteúdo. Assim, as suas influências são exercidas sobre personagens, acção, espaço e tempo e contribuem para encenações de um *teatro múltiplo*. A mediação referida focaliza a atenção sobre o **plano subjectivo** que se encontra presente nas instâncias narrativas reveladoras da onnipotência e da onnipresença do *sujeito teatral* relativamente ao estado psicológico e sentimentos das personagens. Trata-se da consciência emergente do texto que permite um posicionamento da parte do leitor/espectador para a situação narrada e comentada. Isto significa, em termos da função narrativa, que é escolhida uma perspectiva e, a partir dela, lançam-se os dados para a sua interpretação.

No texto *L'homme qui marchait dans un rayon de soleil*, a onnipresença do *sujeito teatral* é transferida para a personagem LE RÉCITANT, já referida neste trabalho, que exerce as funções de voz didascálica. O seu estatuto é o de mediador entre as personagens e os leitores/espectadores, voz que dá instruções, espécie de encenador improvisado ou duplo do sujeito que actua em colaboração e alternância com ele.

Para desenvolver este aspecto, recorreremos à designação de unidades funcionais da narrativa, «catálises», definidas por Carlos Reis como «unidades de natureza completa, que preenchem o espaço narrativo entre duas funções charneiras»³³⁴, o que gera momentos de transição entre a continuação da fábula e as palavras proferidas, acções anunciadas e tensão delas proveniente, uma vez que na obra teatral, a narração implica uma concentração informativa nem sempre modificadora da história, apesar de transformar, por vezes, o seu significado, em termos discursivos, através de elementos catalisadores.

³³⁴ In *Dicionário de Narratologia*, Livraria Almedina, Coimbra, 1990, pp.52-53, conceito retomado de Roland Barthes citado na p.53.

Podemos, assim, afirmar com Carlos Reis que, «embora traduzam momentos de pausa, as **catálises** nem sempre são totalmente irrelevantes na economia dos eventos narrados, na medida em que muitas vezes condensam elementos que anunciam, e de algum modo justificam, a ocorrência das funções cardinais, reforçam a lógica interna da história e a causalidade puramente narrativa. Pense-se, por exemplo, nas **catálises** em que o narrador se empenha numa referência pormenorizada às motivações que fazem agir determinada personagem»³³⁵.

No *Théâtre saisonnier*, a vertente catalisadora liga-se ao plano predominantemente subjectivo, encontra-se, sobretudo, no texto *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil* nas passagens explicativas e materializa-se através da personagem Le Récitant, a um tempo espectador e comentador da acção. As suas intervenções são alternadas com informações didascálicas e incidem sobre o espaço, tempo e personagens, de um modo que se pretende neutro - «*sans la moindre emphase*». A sua função, sugerida pelo nome, é *comentar recitando*, o que confere um carácter reflexivo à acção em curso. O seu discurso acrescenta algo de novo ao conhecimento da intriga, cria uma visualização cénica e contrasta com a ênfase da intervenção da personagem Le Grand Audiencier e a solenidade dos jurados:

ACTION

Un maçon est assis à quelques mètres au dessus du sol sur l'échafaudage d'une maison en réparation. Une bâche l'abrite. Son matériel est posé à côté de lui. C'est le récitant. Il relate l'action sans la moindre emphase.

LE RÉCITANT

...Maisons basses, mal taillées et ingrates dans une ville qui pourrait être Pontoise. Il est quatre heures de l'après-midi, en automne. Il pleut et le ciel est très nuageux. Les passants se hâtent.

Quelques passants. Peu de pauvreté mais aucun luxe, la tenue de pluie est obligée. Le timbre d'un magasin tinte. Un acheteur sort. Il pleut à grains serrés et fins. Dans le lointain un train roule et se perd. Les jurés tournent la tête du côté de l'arrivant, jeune homme enfermé dans un rayon lumineux qui se déplace avec lui et épouse chacun de ses mouvements. Il

³³⁵ Idem, p.53, negritos do autor.

*tient à la main une feuille de marronnier
qu'il agite et perd. Musique enjouée.*

Dans la grisaille, faisant une tache étincelante, il apparaît vêtu comme en été. Il marche sur la chaussée proche du trottoir. Sa silhouette entourée d'un rayon lumineux. Le cercle magique de soleil s'accorde à son pas. Aucune goutte de pluie n'y pénètre. Il a l'air heureux de flâner. Il ne pleut pas dans son univers et il le sait. L'insistance des passants qui le dévisagent l'amuse³³⁶.

(...)

PREMIER JURÉ

C'est invraisemblable! Lorsqu'il pleut, il pleut pour tout le monde!³³⁷

A intervenção do Primeiro Jurado é emblemática da intriga, pois contém vectores temáticos do texto, isto é, a estranheza da condição da personagem principal. Assim se dá início a um julgamento que tem como réu «L'Homme au rayon de soleil». Nos elementos abordados perpassa um fio estético unificador, tecido de uma luminosidade metafórica que reúne figuras lendárias e peculiares, apresentadas como esterótipos da diferença³³⁸, verificáveis no discurso das personagens, comentários e indicações posicionadas nas didascálias. Os vários momentos são acompanhados de comentários gerais, de intromissões do *sujeito teatral*, numa narratividade expressiva do acto de narrar a acção, proveniente dos jurados e da personagem Le Récitant.

(...)

DIXIÈME JURÉ

Je ne comprends goutte à tant d'étrangeté.

SEPTIÈME JURÉ

Je nie la prédestination.

*Les jurés approuvent. Il n'y a plus
que le jeune home, la jeune fille et le*

³³⁶ Idem, p.1073. Para evitar excessivas repetições de texto e designações relativas à presença do sujeito teatral, optámos por sublinhar todas as intervenções correspondentes ao plano em questão, no caso, o plano subjectivo. Os sublinhados inseridos nas didascálias manifestam a presença do sujeito *didascálico* e as restantes pertencem ao *sujeito dialogal*. As restantes serão consideradas na sua inserção relativamente aos outros dois planos que, excluimos, por questões metodológicas.

³³⁷ Idem, p.1073.

³³⁸ Referimo-nos ao «Abominable des neiges» como exemplo das figuras lendárias e a Carafon e às personagens «L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil» e «l'Homme à la peau de miroir», como exemplo de figuras peculiares, a primeira enraizada numa comunidade de características rurais, as outras integradas em meios mais abrangentes, realçadas e caracterizadas, no geral, pelo binómio aceitação/confronto face ao exterior.

récitant devant eux.

LE RÉCITANT

Ils sont seuls maintenant. (*Pause.*) La pluie est à peine discernable. Il danse l'hymne du partage, le pas de la tentation solaire. Tantôt il prie le ciel, tantôt il supplie la jeune fille. Le ciel le comble mais la jeune fille le refuse.

Le jeune homme étend ses bras et le cercle lumineux s'agrandit. Il s'efforce d'enclorre la jeune fille. Convoitise d'Éros. Mime du déchirement physique. Volte de malefaim. Les jurés dans la fosse s'agitent et ricanent.

PREMIER JURÉ

Le soleil ne m'a jamais rendu à moi un pareil hommage! J'ai la prétention de le mériter³³⁹.

As réplicas dos jurados também têm um cariz comentador e interpelativo, indirecto, do público, além de afirmarem posições individuais, decorrentes do espírito institucional que representam. Por sua vez, as réplicas atribuídas à personagem Le Récitant funcionam como um prolongamento das didascálias em presença do espectador e dão conta do movimento e da progressão da acção, introduzem o dilema criado, teatralmente, num *hic et nunc* que abriga o próprio enigma interno, desvelado, gradualmente, pela descrição, comentário e interpretação das ocorrências.

O agrupamento de Jurados e o círculo simbólico da clausura progressiva da personagem principal encontram eco na própria estrutura sequencial da intriga. O silêncio desta intensifica a excepcionalidade da sua compleição solar; associada à luz, contrasta com a obscuridade metafórica da palavra acusadora. Por sua vez, a solidão qualifica-o, *a priori*, como ser incorruptível. No entanto, sucumbirá ao peso do colectivo, da «norma», representada pelo juízo institucional. Curiosamente, a expressão exclusiva através de gestos e atitudes é destinada à personagem principal, o que lhe confere um carácter enigmático e acentua a sua excentricidade face aos outros. Outras interpretações são elaboradas a partir dos figurantes designados Passants, que representam o público. Por sua vez, as réplicas atribuídas à personagem LE RÉCITANT, que tem a cargo a descrição, o

³³⁹ Idem, p.1078.

comentário e a interpretação das ocorrências, funcionam como um prolongamento das didascálias, dão conta da progressão da acção, introduzem o dilema gerado teatralmente num *hic et nunc* que despoleta o desvelar do enigma.

As motivações e as sensações das personagens principais, que assumem o drama na sua componente mímica, na qual as palavras são transferidas para os gestos, de súplica, de recusa, enquadrados em jogos de sedução, são-nos, ora inferidas ora explicitadas, tendo, por vezes, a função de eco, ou de simples confirmação, dos comentários deste sujeito, num apelo a uma atenção que se pretende activa e desperta para os interstícios éticos, aflorados através das situações, como no extracto seguinte:

LE RÉCITANT

Il se moque gentiment des passantes qui tentent de
s’immiscer dans son cercle lumineux. Elles sont repoussées.
Il mime son irresponsabilité dans ce refus³⁴⁰

*Voici qu’approche une jeune fille
sans manteau ni fichu pour la protéger.*

O comentário e a acção são executados pelo par *sujeito dialogal – sujeito didascálico*. Este último intervém para assinalar a entrada de outra personagem, que dá seguimento à acção - «(...) *une jeune fille sans manteau ni fichu pour la protéger*»³⁴¹. O *sujeito dialogal* retoma a sua função recitativa e descreve a movimentação cénica da jovem, juntamente com a apreciação sobre a sua identidade e atitude:

LE RÉCITANT

(...)

Tête nue, glacée de pluie, elle s’avance, venant du carrefour.
Sa pâleur est radieuse. Elle ne semble rien voir, insensible et
lointaine. Elle est part attractive, toujours aimée en vain, de la
solitude, la grande Passante sans gage, alors qu’il en est, lui,
la part aimante, le Voilier³⁴².

Esta intervenção do *sujeito teatral*, que comenta a situação na qualidade de *sujeito*

³⁴⁰ Idem, p.1075

³⁴¹ Ibidem, sublinhados nossos.

³⁴² Ibidem.

dialogal, através da personagem acima mencionada, introduz elementos que marcam uma proximidade entre a cena, o público e a personagem - comentador que foi criada para um efeito de mediação entre discurso directo e indirecto. No exemplo em questão, a «cena dialogada directa torna-se então uma narrativa mediatizada pelo narrador, na qual as «réplicas» das personagens se fundem e se condensam em discurso indirecto»³⁴², uma vez que a função de narrar se integra na intervenção do *sujeito dialogal*. É, principalmente, nas pausas da acção que este último se pode reconhecer, uma vez que elas são imprescindíveis para compreender uma dimensão interpretativa não verbalizada pelas personagens. Apesar de constituírem uma interrupção, tais manifestações influenciam a acção seguinte, em atmosfera e envolvimento do leitor/espectador, pelo cariz analítico, frequentemente persuasivo, e não raras vezes poético

Os processos utilizados são a dupla narração e o duplo comentário, por forma a obter uma dimensão metateatral que exterioriza a concepção de um teatro auto-interpretativo: apresenta-se a acção e, paralelamente, comenta-se e interpreta-se. Destacam-se, assim, dois planos de ficção dentro da própria ficção, engendrados para uma personagem que simboliza a neutralidade ideal da justiça: observa, comenta sem *parti-pris*. Neste sentido opõe-se às outras personagens que simbolizam o julgamento institucional.

É através da personagem em foco que o *sujeito teatral* exprime uma interpretação, cujo efeito de dilatação se faz sentir através da cadência rítmica e poética com a colaboração do *sujeito didascálico*, a completar o comentário crítico e a marcar os ritmos das pausas como um orquestrador:

LE RÉCITANT

II <L'homme au rayon de soleil...> mime le bonheur de sa condition,
condition qu'il désire lui faire partager. De ses deux mains,
il la <la jeune fille> touche aux épaules.

*Les passants s'assemblent. Le jeune
homme se jette sur eux. Apeurés, à la
vue dansante et menaçante du rayon,
ils se dispersent*³⁴³.

(...)

³⁴² Cf. GENETTE, Gérard, *Discurso da narrativa*, col. Universidade, Vega, Lisboa, s.d., p.161.

³⁴³ *Idem*, p.1077.

LE RÉCITANT

Il s'enroule peu à peu dans son drame. Colère et révolte le soulèvent.
Il tourne comme s'il voulait s'arracher à lui-même. Dans un effort d'une violence extrême, il s'élançait hors du rayon, jaillit du cercle lumineux. (*Pause.*)
Une ivresse agressive se lit sur ses traits. Il bondit. (*Pause.*) Dans le tulle de la pluie, il mime la frénésie de la faux décapitant la moisson, de la flèche cassant l'oiseau, de l'épieu clouant le loup.

*Il s'abat aux pieds de la jeune fille.
Elle se penche et apaise d'un signe la
blessure inguérissable. Elle dessine en
dansant autour du corps inanimé un
cercle sombre, réplique du rayon
lumineux qui s'efface et ne sera bientôt
plus visible*³⁴⁵.

Podemos considerar a personagem mencionada uma **personagem múltipla** pelas diversas funções que desempenha, entre as quais, se encontram «narrar», «comentar», «descrever», «mover» e «delectare», em suma suscitar a curiosidade e orientar a interpretação das ocorrências em cena. Neste texto, é ele que representa o *sujeito dialogal*, e, curiosamente, se nos colocarmos sob a perspectiva cénica, a referida personagem assume uma função correspondente às didascálias. Alternando as suas intervenções com o *sujeito didascálico* para cumprir as tarefas referidas, na sua globalidade, o *sujeito teatral* fornece assim uma visão das ocorrências, ora pela narração ora pelo comentário. As suas construções são ideais e subjectivas e inscrevem-se na duração e nos limites cénicos do quadro apresentado.

De assinalar uma componente plástica, visível em todos os textos pelos efeitos de luz-sombra, de gesto-movimento, em torno das interpretações da angústia, da representação da ruptura com a vida e da transmutação descendente sem palavra alguma. Dir-se-ia um *ballet* comentado, uma vez que a personagem principal mima o efémero e o incurável, tendo como componente fulcral o gesto e os movimentos do corpo.

Assiste-se, pois, a um processo curioso de transferência de sensações para a personagem principal que apenas assume o drama na sua componente mímica, privilegia os gestos, de súplica, repulsa, surpresa, entre outros, enquadrados em jogos de ocultação e de revelação entretecidos com a multidão que passa, o que reforça a intervenção do

³⁴⁵ Idem, pp.1079-1080.

jurado anterior, e confere unidade temática ao momento. A sua existência é diferencial e significativa, segue o curso dos comentários proferidos também pelos jurados, cuja função é transmitir uma apreciação institucional assente sobre uma operacionalidade pragmática, a deliberação, o que traduz um plano substancialmente subjectivo, desta vez expresso nos diálogos através das posições dos diferentes jurados que contribuem, assim, para a encenação da subjectividade do texto:

PREMIER JURÉ

Nous sommes un tribunal supérieur, affranchi des routines d'un système auquel le monde ne se référerait plus. Nous faisons chômer les procureurs!

*Tumulte. Mais un juré jusque-là
silencieux se dégage et se
dresse hors de l'ensemble.*

DOUZIÈME JURÉ

Solitude... Solitude de tous condamnée...Solitude irritant le soupçon!

*Les jurés se jettent sur lui,
le terrassent, le traînent.*

DOUZIÈME JURÉ

Seule la vie dans la vie! Trêve appelant l'amour!³⁴⁶

A miscigenação entre géneros evidencia-se, pois, no mesmo texto, reúnem-se o teatro com a mímica e a dança. Os movimentos ora são inferidos ou explicitados e têm, por vezes, a função de eco dos comentários, num apelo a uma atenção que se pretende activa e desperta para os interstícios éticos e poéticos, aflorados através das situações³⁴⁷. Podemos afirmar, pois, que a intriga nasce de elementos do exterior que assumem a máscara da prepotência, da intolerância ou da incompreensão e é, sobretudo, movida por colisões de valores e diversidade de mundividências, decorrentes do processo de

³⁴⁶ As citações extraídas de *L'homme qui marchait dans un rayon de soleil* encontram-se nas O.C., pp.1081-1082, sublinhados nossos que, no seu todo, revelam os traços poéticos, a linha directora da mimese e remetem para dualidades, algumas delas complementares, tais como luz-sombra, aproximação-rejeição, solidão-multidão.

³⁴⁷ Cf. esquema inserido em Anexos I desta dissertação.

intersubjectividade, na faceta de conflito entre a interioridade e o mundo o exterior - subjectivo *versus* objectivo.

As situações criadas põem à prova a capacidade de escolha entre a revolta e a submissão, levam preferencialmente à acção que à reacção e à tomada de decisões, o que envolve e implica um elenco, por vezes diversificado, de personagens e um discurso elaborado e reflexivo, o que explica uma predominância do **plano objectivo-subjectivo**. Este é, sem dúvida, o plano mais frequente e revelador da intercessão de mediações e de opções estéticas estruturais que sintetizam, e se coadunam, com uma estética que se pretende múltipla e não restrita, orientando o leitor para obter respostas a questões fundamentais como, por exemplo, «quem é quem; quem faz o quê; porquê e como».

Em nossa opinião, *Claire* é um dos textos dramaturgicamente mais complexos e multifacetados. Os enunciados manifestam uma raiz multifacetada, desde o comentário geral, à síntese aforística, passando pela linguagem corrente, introduzem mudanças sucessivas na acção, acompanham o desfile de inúmeras personagens e retratam diversos ambientes.

Na globalidade, os dez quadros retratam espaços exteriores e interiores, narram circunstâncias de harmonia e de conflito, sem esquecer os sinais simbólicos, tais como a sirene da fábrica, que suspende o dilema amoroso e rompe a palavra entre as personagens L'Ouvrier e L'Ouvrière, na sua estridência silenciadora³⁴⁸. Existem também frases exclamativas que revelam o estado emocional das personagens e a natureza afectiva dos diálogos, ao realçar elos temáticos do tema central, o Amor. Ora proibido pela situação matrimonial de uma das partes, ora coagido pela compaixão e pelo dever, esse sentimento manifesta-se sob várias formas e exige a decifração do seu enigma labiríntico.

Subjacente a todo este processo está a personagem Claire, cuja identidade se oculta frequentemente, sobre a qual surgem referências, na sua maioria implícitas, cujo expoente culminante dessa ocultação se encontra no enunciado proferido pela personagem La Rencontre quando especula sobre o nome para o filho que vai nascer : «Un nom qui ne fasse pas sombre»³⁴⁹. Personagem recorrente, percorre todos os quadros, desempenha um papel diferente em cada um deles, respectivamente L'OUVRIÈRE, LA DOMESTIQUE, LA

³⁴⁸ «La sirène de l'usine mugit, annonçant midi et couvrant la phrase. Les ouvriers sortent un à un. L'ouvrière s'en va», in op.cit., *Claire*, Deuxième Tableau, p.874.

³⁴⁹ Idem, p.899.

JEUNE FILLE e CLAIRE, cuja identidade é assumida na última intervenção do texto, que evoca as núpcias com o rio, espécie de retorno às origens coincidente com o *incipit*.

As referências são dadas sob a forma de uma personagem humana ou de uma personificação - personagem-rio – e pressupõem a sua revelação por intermédio de dedução, identificação analógica, descodificação metafórica, entre outros meios. Confrontamo-nos, assim, com referências directas e indirectas, nas didascálias e nos diálogos, a partir dos quais se deduz a sua existência. O *sujeito dialogal* e o *sujeito didascálico* comandam a intersubjectividade teatral, emprestando, o primeiro, às personagens uma autonomia ilusória devido à independência de cada réplica criada pela atribuição de um nome, o que acentua a impressão de uma identidade própria, livre de dependência ou de influência exterior.

Globalmente, os enunciados têm um carácter apelativo, visam a aprendizagem do público, criam um duplo efeito, apontam para a sucessão temporal, possibilitam uma previsibilidade dramaturgica e, metaforicamente, desmontam o processo da ubiquidade simbólica do actor no seu desdobramento em várias personagens. Estamos, pois, perante um processo metaestético que remete para o próprio teatro, personificado pela versatilidade da personagem Claire.

Em geral, no *Théâtre saisonnier*, juntamente com o discurso subjectivo, o discurso metateatral reenvia o leitor para a reflexão sobre o espectáculo através de comentários e interpretações, orienta a imaginação, ao mesmo tempo que delimita alguns contornos da sua percepção. Neste processo de descoberta de significações, fornecidas pelos detalhes do texto, as personagens são um móbil importante da acção, na qual se destacam a fábula e a intriga.

Temos, assim, a situação de partida, o «aqui» e o «agora» da abertura do texto, o texto-acção e uma situação de chegada, cuja dinâmica narrativa se encontra, igualmente, relacionada com o espaço e o tempo, factores intervenientes nas relações intersubjectivas que facultam referências imprescindíveis para o entendimento dos vários sentidos, entre as quais se encontram cenários e *décor* que, frequentemente, remetem para um plano metafórico.

Em termos do **espaço**, este é entendido na sua pluralidade e caracterizado por Ubersfeld como cénico, extra-cénico e referencial (social, histórico e cultural). No espaço

em geral há que ter em conta os objectos por comportarem mobilidade estética e fazerem parte da dinâmica da imagem teatral: «D'une certaine façon, l'objet par son fonctionnement esthétique constitue la représentation en tableau, en fait une image; avec cette restriction de taille que l'image théâtrale est essentiellement mobile, que l'objet peut trouver des places multiples et donc un fonctionnement esthétique différent selon les moments de la représentation»³⁵⁰.

De lembrar que o tempo tem duas dimensões, o da realidade histórica e o da irrealidade que a exclui em termos cronológicos. Ubersfeld fala de «*l'impossible théâtral*»³⁵¹, uma vez que «le théâtre est toujours ce rapport temporel impossible, cet oxymore du temps, sans lequel il ne ferait voir et vivre ni l'histoire ni notre temps vécu»³⁵². A título de exemplo, tomemos a data de escrita de *Soleil des eaux* - 1946. Este é um dado referencial histórico - literário e social que conduz a uma pesquisa extrínseca ao próprio texto, nele inscrevendo influências e renovações, marcas epocais a ele circunscritas.

A autora contempla uma tripla oposição entre sintagmática teatral, textual e de representação, podendo esta última poderá confirmar ou contrariar a anterior³⁵³. Temos, assim, vários tipos, ou planos categorizados dupla e antagonicamente, a saber, um plano contínuo («durée comme coulée brute») *versus* um plano descontínuo («des intervalles inscrits dans cette durée»)³⁵⁴. No seu todo, são equacionados o tempo do espectador e o tempo representado, o que permite encontrar o essencial dos signos da temporalidade global a partir da articulação das diferentes unidades que dividem o texto de teatro. Existe ainda um plano cerrado («serré»: vaudeville, melodrama, tragédia) *versus* um plano solto, «lâche» (teatro contemporâneo, de Maeterlinck a Beckett).

As seqüências podem, assim, ser grandes, médias ou pequenas, organizadas em unidades fechadas ou dispersas e, assim, passam por toda uma série de planos intermediários que são caracterizados por um plano reversível *versus* um plano irreversível, ou seja, a preservação ou não da recorrência de certos objectos, lugares,

³⁵⁰ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre 2*, p.134.

³⁵¹ Cf. *Lire le théâtre*, Éditions sociales Paris, 1977, p.224, itálico da autora.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ Cf.op.cit., 1977.

³⁵⁴ As duas citações encontram-se na p.225 da obra anteriormente citada.

personagens, o que cria, respectivamente, uma ruptura ou uma continuidade espacial e temporal.

Este sistema dramaturgico, que oscila entre o acontecimento, a conjectura e a reflexão, repete-se no *Théâtre saisonnier* com as respectivas adequações ao género escolhido - teatro e *ballet*. Em *Sur les Hauteurs*, por exemplo, a dominante subjectiva assenta na textura temporal e vai decidindo a aproximação, alternada com um distanciamento face à compreensão e resolução do enigma proposto, como se pode depreender do esquema sequencial da intriga, que apresentamos a seguir. Os títulos que atribuímos, em itálico, antecedem as partes assinaladas no texto e pretendem dar conta dos momentos em que se sente a presença do *sujeito teatral*:

DICOTOMIAS ENTRE DOIS MUNDOS/ PLANOS OBJECTIVO-SUBJECTIVO

I.**NUIT**-> o mundo nocturno de Aulan com o seu velho castelo ao longe; a serenidade do repouso -> *ENQUADRAMENTO DA ACCÇÃO*

II.**JOUR** -> actividades de pastorícia; discussão familiar; reacção dos filhos (LUCIEN e RAYMOND) -> vigilância do rebanho->

ROTINA VS MISTÉRIO

PRIMEIRO INDÍCIO DO MISTÉRIO E SEGREDO

III. **CRÉPUSCULE**-> aproximação dos dois rapazes do castelo -> aparição da jovem numa das janelas -> promessa de segredo entre LUCIEN e RAYMOND ->

IV.**NUIT**->V. **LENDEMAIN** (11h da manhã)-> *QUEBRA DA PROMESSA DE MANTER SIGILO* ->Traição de LUCIEN que encontra o estudante FRANÇOIS e lhe fala da jovem->

PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES À DESCOBERTA DO ENIGMA ->

VI. **FIN D'APRÈS-MIDI**-> FRANÇOIS entra no castelo-> VII.**MÊME HEURE** -> Diálogo entre LE PÈRE DE LUCIEN e CARAFON («caçador de fadas») ->VIII.**NUIT**-> FRANÇOIS explora o castelo, confronta-se com o próprio medo ao avistar a jovem que convive com personagens-mistério -> IX.**NOUVEAU JOUR**->X.**CRÉPUSCULE**-> No interior do castelo, FRANÇOIS descobre um cofre antigo e, entre outros vestidos, encontra um pertencente à jovem

TRAGÉDIA: MORTE DA JOVEM

HOMICÍDIO INESPERADO

XI.**NUIT**-> RAOUL, LUCIEN e RAYMOND falam da DESCONHECIDA, história contada pelos bisavós que leva à descoberta da traição; aproximação da janela de FRANÇOIS e da jovem, observados pelos jovens da povoação; intervenção violenta de CARAFON seguida de fuga;

PERSEGUIÇÃO DE CARAFON PELOS JOVENS, REACÇÃO DA COMUNIDADE

DESENLACE ->

XII.NUIT-> o par François e L'Inconnue de mãos unidas; CARAFON é agredido por LUCIEN; foge, enquanto este último encerra o texto em forma de despedida nostálgica: «J'aimais Aulan.»

Ao longo do desenrolar da intriga, o *sujeito teatral* assume-se na voz didascálica e na voz dialogal, no traçado das sequências, nas marcações temporais, no tempo natural que anuncia a mudança de cenário, referências e diálogos entre várias personagens, desde familiares a adolescentes, François e L'Inconnue, Lucien e Carafon. Agrupa também informações dispersas que acarretam mudanças e cooperam na condensação discursiva e material, ao serviço de objectivos lúdicos e ideológicos, definidos por duas grandes linhas tematicamente estruturais - o prazer da lenda e o peso da tradição.

Este processo é movido pelo desvendar do mistério, centrado na estranha figura da jovem e no cofre, materialização simbólica do amor secreto, cujo peso mítico surge sintetizado numa frase aforística que sintetiza a mensagem do texto e, ao mesmo tempo, reenvia para o título, justificado-o, por intermédio das palavras proferidas pela personagem L'Inconnue, que sublinhámos: *Malheur à ceux qui aiment, s'ils ont une hauteur au-dessus de leur amour*³⁵⁵. A interpretação simbólica insinua-se não só nas descrições didascálicas, mas também nos diálogos e condiciona a prefiguração das personagens. São enumeradas qualidades e características que as particularizam nas combinações poéticas respeitantes a actos, ideias ou atitudes e também na referência metafórica dos objectos, na descrição do espaço ou nas indicações sobre o tempo.

As intervenções do *sujeito teatral*, em termos de espaço e de tempo, observam-se pela presença de adjectivos que exprimem uma apreciação particular do exposto («*L'expressif monde nocturne (...) le silence, par miracle*»³⁵⁶), pelo pendor descritivo que salienta determinados aspectos relevantes para a estética do cenário e compreensão da intriga: «*Les enfants courent vers le château. Une silhouette de jeune fille, vêtue d'une longue robe ancienne, passe derrière la fenêtre. Les enfants s'accroupissent. La jeune fille semble parler à un personnage invisible. La clarté cesse*»³⁵⁷.

³⁵⁵ Idem, p.859, sublinhados nossos.

³⁵⁶ Idem, p.847, sublinhados nossos.

³⁵⁷ Idem, p.848.

A presença do *sujeito teatral* revela-se também nos comentários referentes às personagens, acrescidos às réplicas ou incluídas nos diversos tipos de didascálias atrás apontados: «*Les trois enfants approuvent. Décision assaillie de fougue enfantine*»³⁵⁶. Os vários episódios criados são, deliberadamente, reduzidos à verosimilhança, singulares na ocorrência e ambíguos na sua natureza e têm como factor mais recorrente da sua dinâmica uma subjectividade múltipla.

A nível narrativo, esta subjectividade, repleta de mundividências, encontra binómios de estruturação, tais como presença-ausência / evocação-sugestão, que actuam sobre as articulações entre os quadros através dos planos apresentados distribuídos, por continuidade, com dados comunicados pelo *sujeito teatral* que ajudam a compreensão do mistério anunciado. Essa continuidade é estabelecida, frequentemente, pelas sugestões da História, pelo discurso apelativo, aforístico e informativo, que apresentam a acção memorável e reconhecida sugerida, ou exposta, nos diálogos e nas didascálias.

Em nosso entender, a organização dos planos objectivo, subjectivo e objectivo-subjectivo assenta numa concepção narrativa que pode ser designada por *continuidade*, uma vez que assenta numa estrutura articulada em partes, cenas, ou estrofes, processo contrário, por exemplo, ao da dramaturgia romântica, que se opõe à divisão estrutural em actos e que apresenta, em geral, uma discontinuidade, ainda que se encontre em algumas obras ambas as vertentes, tal como em *Lorenzaccio* de Musset.

Todo esse processo, que Brecht classifica de «identificação», confere um papel específico ao leitor, pois leva-o não só a deixar a acção e a sequência da narração, mas também o universo do teatro para regressar ao seu próprio mundo³⁵⁷. O universo teatralizado do *Théâtre saisonnier* surge, assim, na sua essência, como arte múltipla, interactiva e original, devido, em parte, às várias estratégias utilizadas e aos diversos níveis e modelos que o configuram, ultrapassando, deste modo, uma certa rigidez do cânone tradicional, mas facultando, através da continuidade referida, forma de aceder à coerência e de estabelecer uma conexão entre as várias partes constituintes da obra.

A nível do texto para *ballet*, este encontra a sua coerência genológica na visualização cénica, na simultaneidade entre corpo e gesto e na unificação temática pelo movimento.

³⁵⁶ Idem, p.849, sublinhados nossos.

³⁵⁷ Idem, expressão traduzida e conteúdo adaptado da p.230.

A teatralização da palavra realiza-se, assim, a nível poético, aforístico e sensorial, expressa-se através de evocações da personalidade humana, da vida rotineira e da natureza nas suas feições várias, a partir do binómio estatismo - dinamismo. Por vezes, o movimento e a deslocação são substituídos pelo enunciado verbal, como vimos aquando da análise do texto *L'homme qui marchait dans un rayon de soleil*, em que a ocupação do espaço está relacionada com o tempo da acção nele realizada.

Os movimentos das personagens, sobretudo as que corporizam o *ballet*, expressam estados de alma e pensamentos, representam intelectualmente valores sociais e morais, ao mesmo tempo que contam uma história insólita e assim constituem uma relação directa com a ficção. As funções e as intervenções do corpo mantêm-se no registo das interacções pessoais na vida quotidiana com as suas preocupações, lutas, desafios, reflexões e actividades, onde o lúdico acompanha determinadas matrizes locais quanto ao espaço e humanas quanto à natureza, particularmente, a nível do *ballet*.

Tomando com exemplo *La Conjuración*, este *ballet* apresenta dois espaços opostos - uma praça e um quarto -, que reflecte os conflitos entre o exterior e o interior que dominam nesse processo de introspecção e de vivência consigo e com os outros, mediante a via do progressivo fechamento da personagem no espaço onde sucumbe.

Partindo do inconsciente, a dança fechada da personagem *L'Homme-miroir*, diante do objecto-espelho, tem a sua origem na dança secreta da alma, executada pelos passos bailados de uma «independência sublime». Deparamo-nos com uma gradação progressiva do movimento, que encontra no objecto referido, simbólico dessa descoberta, a associação ao auto-conhecimento. A revelação do Si-mesmo e o poder provocado pelo amor do sujeito face ao objecto, simboliza a complexidade do Ser face à possessão da vida e salienta a inextinguível dicotomia entre sujeito-objecto.

O reflexo mimético do espelho, no qual se exprime a natureza na sua multiplicidade - «exubérante, sournoise, génèreuse, pathétique, stupide, etc.,³⁶⁰» -, tem a função de revelar a máscara interior, seguida de uma auto-contemplação refractária, cujo desenlace reenvia a acção ao seu princípio, ao abismo da queda e da auto-destruição, ou seja, a personagem morre, engolido pelo campo negro do próprio espelho, qual Narciso vítima da sua própria miragem:

³⁶⁰Idem, p.1090.

STROPHE III

*La place. Avalanche solaire. Quelques instants après-midi. L'Homme-miroir danse avec égoïsme et nonchalance (...) L'Homme à la peau de miroir s'abat, dans l'attitude du martinet du prologue*³⁶⁰.

O espaço e o tempo acompanham todo o desenrolar da acção ao longo da obra teatral de René Char, frequentemente coincidentes com um percurso metafórico do conhecimento que acompanha os vários momentos do dia, como, por exemplo, em *La Conjuración*: desde o despertar na primeira estrofe «La ville s'éveille» (STROPHE I) até ao declínio da luz solar, símbolo da morte na última estrofe, «Crépuscule» (STROPHE V), passando pelos outros três momentos de luz diurna: «Midi» (STROPHE II), «Avalanche solaire. Quelques instants après midi» (STROPHE III) e «Fin d'après-midi» (STROPHE IV).

O esquema temporal é simbolicamente acompanhado pela alternância espacial referente ao exterior e interior, tem a «durée de l'éclair»: pequenos grupos de nomes próprios associados a palavras (substantivos abstractos - «la sécheresse», «la révolte», «la patience», «la beauté», «l'audace» - e concretos - «la moisson», «la fumée», «les chasseurs») e culmina com a repetição de uma interjeição («Assez creusé! Assez creusé!»). Ecoa além do nome e da circunstância, pois destaca o plano ético através da projecção da palavra consciente.

O segundo texto para *ballet*, *L'Abominable des neiges*, estruturado em cinco quadros pouco extensos constituídos, na íntegra, por um texto didascálico, onde se evocam vários elementos, interiores e exteriores ao cenário descrito, que estruturam esse conhecimento em torno de dois eixos ligados entre si, a subjectividade e a referencialidade. O espaço situa-se nos Himalaias e o tempo remete para um passado remoto, do mistério e da lenda. Prevaecem os movimentos que dão corpo à expressão simbólica da tragédia condensada pela díade narração – descrição, pilar que sustenta uma subjectividade dirigida para um espaço imaginário.

Existe um elo narrativo comum entre os textos de teatro e de *ballet* organizado através de um processo de contraste, que deixa transparecer um património cultural e telúrico, as

³⁶⁰ Idem, p. 1091 para esta citação e restantes citações referentes a este texto. Os sublinhados acentuam, respectivamente, o espaço, o tempo e a acção.

diferenças entre o indivíduo e a colectividade, entre outros, o que conduz a uma estratégia de repetição que utiliza elementos recorrentes relativos à configuração do rio, por exemplo, elementos temáticos respeitantes ao amor, à justiça, em várias acepções. A repetição sofre um processo de alternância, no qual se regista uma generalização racional sobre a condição humana e a própria relativização desses universais pela particularidade específica de cada situação.

Em termos do **espaço** (natureza e interiores laborais, institucionais ou domésticos) e do **tempo** natural, cronológico ou psicológico, da **linguagem** aforística e sintética, regista-se um nível de condensação nas réplicas das personagens e nas informações didascálicas manifestam, nas diferentes metáforas e nas posições hierárquicas que aquelas ocupam no texto, assim como nos **ambientes** recriados a dualidade onde o concreto e o abstracto parecem coexistir como, por exemplo, na aparência e na realidade, no familiar e no oficial, no exterior e no interior.

Sob o ponto de vista narrativo, a subjectividade teatral equaciona uma complexa teia de sujeitos da ficção que interagem entre si organizados em torno de um núcleo diferenciador, representado, extratextualmente, pelo autor³⁶² e, intratextualmente, pelo *sujeito teatral* e pelas personagens. É desse núcleo que partem todas as opções estéticas aplicadas às categorias funcionais do texto de teatro, integradas num processo de intersubjectividade que dá conta das relações e interacções entre os diferentes elementos constituintes da narração teatralizada, ou seja, submetida ao registo duplo **palavra-acção**. Assim se justifica o registo de três planos, objectivo, subjectivo e objectivo-subjectivo, que dão corpo a uma panóplia de manifestações abrangentes das componentes textual e cénica.

Constatamos, assim, a presença do *sujeito teatral* na própria complexidade organizadora da intriga proposta, figura que se correlaciona com o *sujeito dialogal* e o *sujeito didascálico*³⁶³. As consequências deste processo revelam-se determinantes para um conceito de uma subjectividade estruturadora da obra, através das máscaras do *sujeito* que atribui um sentido intrínseco aos diversos momentos de pausas e de avanços. Mais ou

³⁶² Referimo-nos a duas vertentes do conceito de autor, o autor empírico e o autor textual, sintetizadas no conceito de sujeito teatral. Neste quadro narrativo, no qual o facto se faz ficção e, por sua vez, esta última na vida se inspira, podemos estabelecer associações factuais com a época de guerra e com a própria experiência do autor empírico enquanto «Capitain Alexandre», membro da Resistência.

³⁶³ Nos textos para *ballet* encontramos apenas a presença deste, pela ausência de diálogos.

menos próximos de uma suposta intencionalidade do autor empírico, integram-se na própria essência ficcional da subjectividade em questão.

A aplicação da função narrativa à obra teatral de René Char permite concluir que, do ponto de vista do leitor, a revelação é coincidente com a construção progressiva do universo teatral proposto e que a organização da acção gira em torno de duas focalizações distintas, restrita e amplificada, decorrentes de um projecto de **encenação múltipla**. No primeiro caso, a acção centra-se numa só personagem, espaço ou situação, veicula um conteúdo específico, no segundo abrange várias personagens, alterna espaços e situações e alarga o campo semântico da mensagem. Une-as uma polissemia subjacente ao plano metafórico expressa pelas vozes didascálica e dialogal que apresentam incursões metafóricas, de cariz poético, em sintonia com a intriga. Nesta, o símbolo assume um papel preponderante e liga a ficção à realidade pela representação contrastante entre a harmonia e a desarmonia, realçadas pelas vertentes lírica e catártica, como veremos.

1.2. A função lírica: vozes poéticas do *sujeitos didascálico e dialogal*

O *Théâtre saisonnier* apresenta-se, desde a primeira leitura, como metáfora natural das águas, do sol, do mito e de outras fontes capitais que alimentam um teatro associado à defesa da vida. O texto e a representação constroem-se a partir de uma teia não só narrativa, mas também lírica, visível nas didascálias e, por vezes, nos diálogos, o que reflecte a expansão de uma linguagem poética, eivada de musicalidade e de ritmo.

René Char apresenta uma noção de ritmo implícita ao sentido do texto, tal como Valéry defendia, e não apenas considerada na sua divisão limitada à alternância entre tempos fortes e fracos, fechados na sua métrica, tal como sugere Meschonnic³⁶⁴. Daí decorre que alguns enunciados ultrapassem a simples métrica, mais ou menos controlada consoante o ritmo imprimido à frase, pois as suas sonoridades fazem parte do próprio sentido e ecoam na poeticidade pretendida.

³⁶⁴ Ibidem.

Na obra *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*³⁶⁵, construída a partir de uma perspectiva antropológica, onde apresenta uma noção geral de ritmo como expressão da história de um sujeito, Meschonnic liga a subjectividade à colectividade e historicidade, distingue o ritmo da métrica para o relacionar com o tempo da linguagem, afirmando que «le temps dans le langage est solidaire de l'individuation, historique comme elle»³⁶⁶. Enquanto o ritmo é considerado um tempo do sentido, logo, subjectivo, pela utilização pessoal que o sujeito dele faz, a métrica mede tempos objectivos que não pertencem a ninguém, mas à natureza da própria língua.

A presença da componente em questão proporciona, pois, várias possibilidades de estruturação do registo escrito e do registo do espectáculo, cuja organização interpretativa é facilitada pela réplica *curta*, pois esta é facilmente apreendida pelo público, pela sua brevidade incisiva e pela vivacidade rítmica. Recorde-se a afirmação de Meschonnic que sintetiza e completa o que acabámos de referir: «La cadence est la socialisation maximale du rythme: le slogan. La désindividualisation maximale»³⁶⁷.

A cadência é assim defendida como um acto social, pacto criado ou elo de ligação entre dois interlocutores. Meschonnic fala mesmo de trans-subjectividade, o que leva a reunir o verbal e o infra-verbal, planos que ultrapassam a linguística da frase e a linguística do discurso, para tocar áreas mais abrangentes, no caso, a literária e a teatral. Char sofre ainda a influência de Éluard quanto à necessidade de a palavra conter e procurar a verdade. Encontra-a aquele autor através da escrita aforística, que contém em si a capacidade de intervir no leitor pela autoridade reconhecida. Também para Valéry a poesia era feita de voz e pensamento.

Como afirma Meschonnic, «le rythme, dans le langage, système du plus subjectif qui soit, plus subjectif que l'individu ne le sait lui-même, en quoi commence justement le travail réciproque du sujet dans le rythme, du rythme sur le sujet, pour être un universel anthropologique, ne peut qu'être transsubjectif. Communication, et communion, qui traverse le sens, même si le sens n'a pas les concepts, dans la théorie traditionnelle, pour

³⁶⁵ Éditions Verdier, Lagrasse, 1982.

³⁶⁶ Idem, p. 523.

³⁶⁷ Idem, p.650.

situer son mode d'agir. Le rythme a été décrit comme collectif, social»³⁶⁸. Defende, pois, que a componente musical encontra no ritmo um misto de colectivo e de social, visto ser uma forma de comunicação e de comunhão³⁶⁹, revelada através de variantes rítmicas, sem obrigatoriedade de recorrer à métrica.

Segundo o mesmo autor, essa é uma das razões porque as escritas subjectivas são, no século XX, anti-métricas, uma vez que abrange o que é manifesto, ou seja, a contagem dos pés e do número de sílabas, mede os tempos que excluem o sentido e o sujeito, apesar de exercer também influência social e cultural sobre o indivíduo. Tem, assim, maior pertinência para o canto e a música: «A métrica mede. O ritmo, que participa do risco e do desconhecido dum discurso, não se mede»³⁷⁰.

O ritmo nasce, então, do jogo em comunidade através da construção de paralelismos, rimas, perguntas e respostas, enigmas e resoluções, ligados, na sua origem, aos princípios do canto, da música e da poesia, na sua dialéctica sujeito-sociedade sobretudo no papel dos factos sociais, históricos, linguísticos, extra-linguísticos, associados a elementos predominantemente teatrais, tais como o corpo, a voz, o gesto. Igualmente realçados, são os aspectos da individuação relacionados com o ritmo, apresentados como forma de privilegiar o quotidiano e sublinhar certas observações sobre as relações entre os seres e o mundo pessoal e circundante. Pela brevidade, procura-se, assim, aspectos concisos que, no género narrativo, poderiam ser mais desenvolvidos, a nível do discurso.

A nível do discurso, os ritmos são um elemento da história individual e contribuem para a manifestação do inconsciente e de estados de alma. Representarão, por esse motivo, a aventura desse mesmo sujeito, visto que lhe permite fabricar metáforas e visões particulares do mundo, qual «laboratório de novos sentidos»³⁷¹, o que, a um tempo, contribui para manter a experiência adquirida e renovar as descobertas quer do exterior que o envolve, quer da sua própria interioridade.

Em nosso entender, este processo é tão válido para o autor, que concebe ritmos textuais particulares em cada obra, como para o leitor, que os assimila e transforma através da sua leitura e interpretação, passíveis de variações evolutivas no tempo, uma

³⁶⁸ Cf. MESCHONNIC, H., *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Éditions Verdier, Lagrasse, 1982, p.647.

³⁶⁹ Idem, aspecto desenvolvido a partir da p.647.

³⁷⁰ Idem, p.527, tradução nossa.

³⁷¹ Idem, p.102.

vez que a obra de arte transmite e provoca, ao mesmo tempo, movimentos do corpo e de estados de alma, sentimentos e sensações. Os ritmos criam o espaço e o tempo, envolvem as personagens no seu sistema intrinsecamente subjectivo, remetem para a música, logo espera-se que aflorem a poesia.

Na sua obra teatral, René Char tende para a generalização em busca de uma beleza discursiva que veicule a mensagem através de componentes poéticas, da metáfora e de diferentes ritmos textuais. O envolvimento rítmico nas réplicas de teor poético é variável na sua extensão, frequência e intensidade, frequentemente adjacente a um lirismo que estabelece a ponte entre o discurso reflexivo de cariz poético (a vida personificada na primeira réplica), e a réplica longa que segue a cadência rítmica da enumeração entre as componentes que estabelecem a comparação abstracta entre valores (vida e consciência, beleza e felicidade, coragem e sabedoria) nos extractos seguintes de *Claire*:

HUITIÈME TABLEAU

«Même refuge de montagne qu'au sixième tableau, mais le décor n'est plus de guerre. L'ex-chargé de missions, en chandail et pantalon de velours, est assis devant la table et dessine un bouquet de fleurs des champs serré dans un verre. Sa jeune femme entre, les bras chargés de provisions. Distraitement il lui sourit.

(...)

LA RENCONTRÉE

Je ne sais pas ce que j'aime le plus en toi, l'enfant ou le colosse,
le perce-neige ou le rocher.

Elle l'embrasse.

LUI

Tu me compares continuellement à autrui ou à quelque espèce!

(..)

LA RENCONTRÉE

C'est beau, un glacier ! Il est rare qu'il n'émerge pas au-dessus des nuages,
dans une infinie effervescence d'air bleu³⁷².

(...)

³⁷² Idem, pp.896-7, sublinhado que salienta a poeticidade.

LA RENCONTRÉE

Et puis il y a la beauté qui est la vérité réussie de ces choses, leur dimension harmonieuse, et le bonheur qui tombe comme la foudre d'un ciel qu'on croyait sans surprise, cerné de toutes parts par des étoiles, les mêmes qui troublent peut-être l'esprit de ceux qui habitent de l'autre côté de la nuit. Comment agir pour être heureux, toujours davantage, sans trébucher, sans vieillir et sans perdre courage? Sans courir trop vite devant son amour avec la crainte de ne plus l'apercevoir en se retournant? Nous abordons cette envie comme un mur de flammes mais sommes cendres avant de l'avoir franchi³⁷³.

Existem personagens como estas no *Théâtre saisonnier*, intermediárias entre o discurso poético e a verdade aforística³⁷⁴, cuja identificação se afasta do nome comum para simbolizar a própria generalização, no caso emblemática, com «Lui», e a própria situação que remete para um reencontro, com «La Rencontre». São, pois, veículos de atitudes de questionamento das coisas e da experiência, representando «Lui» o carácter asserivo do discurso gnómico.

Por sua vez, a resposta abstracta da personagem La Rencontre é atenuada pela personificação da vida e sua relação com o afecto, pela brevidade categórico-poética do enunciado. Esta exprime uma voz subjectiva perante o outro sujeito de enunciação, que reflecte sobre a relação entre beleza e felicidade e sua aplicação à vida, reflexão realizada por intermédio de comparações e de metáforas entre opostos - «flammes»/ «cendres») - e de uma indagação sobre a forma de tornar exequível a verdade anunciada e a felicidade pretendida.

O discurso acima transcrito pode ser entendido como uma proposta metadiscursiva que remete para a operação de consciencialização, através de duas categorias interligadas no plano real e humano, a vida e a consciência, indo buscar à retórica alguns recursos para

³⁷³ Idem, p.900, sublinhados nossos que intentam realçar os processos retóricos do texto, a partir do mote aforístico dado pela primeira personagem, desenvolvido pela metáfora, comparação, perguntas retóricas que reflectem, a um tempo, a inquietação da pergunta formulada e a dúvida da resposta, sob a forma de pergunta.

³⁷⁴ Estas duas componentes estão, por vezes, de tal modo entrelaçadas, que se torna difícil decidir em qual das duas funções – lírica ou didáctica se deve enquadrar certas partes do texto. Neste exemplo, a primeira é dominante, pois acentua a expressividade da mensagem veiculada, ainda que esteja, subtilmente, ao serviço da segunda. Esse entrelaçar de funções levou-nos a utilizar também a noção de ritmo segundo Meschonnic aquando do estudo do ritmo aforístico.

a sua ornamentação. Assim se sugerem mundividências e se colocam questões que são alargadas, gnómica e poeticamente, à vida e ultrapassam a intriga.

Dois novos conceitos completam os anteriores, a beleza e a verdade; os quatro formam a estabilidade entre vida e arte onde se cruzam, indelevelmente, a felicidade, o amor, a verdade e a morte. As interrogações denotam a inquietação constante, alertam para a natureza precária das certezas humanas, embelezadas pela sucessão de imagens poéticas que transformam a linguagem e a acção, em simultâneo, no símbolo da aliança entre poesia e sabedoria. É neste limiar, entre a poesia e a ética que encontramos algumas manifestações do *sujeito teatral*, veiculadas através de réplicas desviadas da rigidez da previsibilidade para reencontrarem no discurso a expressão indagadora do si-mesmo como um outro, relativamente à essência da vida.

As intervenções das personagens são, assim, variáveis em termos do movimento do discurso marcado pelo enunciado sincopado, curto na primeira réplica, e pelo enunciado extenso, na segunda. Esta exemplifica os vários processos de analogia com o mundo real. A última personagem questiona, enquanto a anterior afirma concisa, e sem indagações, o que exemplifica dois tipos de atitudes que permitem a opção. Enquanto dramaturgo, Char combina a autoridade gnómica com a liberdade criativa do seu público.

O *sujeito teatral* manifesta-se nos fragmentos poéticos³⁷⁵, através da personagem La Rencontre, presentes no exemplo que se segue: «C'est beau un glacier! Il est rare qu'il n'émerge pas au-dessus des nuages, dans une infinie effervescence d'air bleu». O *sujeito didascálico* introduz pequenas reflexões e anotações de carácter psicológico, lírico e informativo. Destaca-se, sobretudo a presença do *sujeito dialogal* que nada acrescentam à intriga, mas muito contribuem para a beleza das réplicas - «infinie effervescence d'air bleu» - , alerta para a riqueza da interpretação. Atente-se que a palavra existe no próprio

³⁷⁵ Designamos por «fragmentos poéticos» os momentos que introduzem a natureza indelével da acção, sem a modificar na sua unidade e na sua prossecução. Tais momentos conferem um cariz fragmentário e de interrupção, ao nível do projecto da própria encenação como se pode verificar pelo seguinte exemplo : «*En lisière, quelques ruches d'abeilles. Des plants épars de lavande. Mouvements, comme graves, de l'homme et de la bête. Les abeilles aussitôt envolées se jettent sur les fleurs*». É, sem dúvida difícil de imaginar a encenação da situação que sublinhámos, integrada no texto didascálico de *Sur les hauteurs*, IX. NOUVEAU JOUR, in CHAR, René, *O. C.*, p.855, a menos que se utilizassem outros recursos, tais como projecção de uma paisagem de fundo, ou outro artifício.

texto - «richesse» - e está ao serviço da expressão da cumplicidade, ao mesmo tempo que alerta para a existência das múltiplas perspectivas acessíveis no plano existencial.

O exemplo apresentado permite-nos aprofundar um pouco mais a questão da «situação de linguagem» e da «situação dramática», visto que o «ritmo poético» tende a salientar ambas. Pavis opõe, num primeiro momento, a primeira situação à segunda, afirmando que a «situação dramática» confronta as personagens com o universo ficcional, enquanto a anterior é produzida por um discurso que reenvia à sua própria formulação, e não ao que lhe é exterior, o que lhe confere o seu carácter auto-reflexivo. O mesmo autor utiliza a definição de «situação de linguagem»³⁷⁶ quando um texto representa a sua materialidade intrínseca, ou exhibe o seu funcionamento retórico. Neste caso, «o texto insiste sobre o carácter construído e artificial, recusa passar pela expressão natural dum psicologia»³⁷⁷, o que, de certo modo, acontece nos textos do *Théâtre saisonnier*, visto que a componente poética é um meio expressivo que pretende conceber a idealização de mundos. Ao inserir-se no plano da linguagem enquanto arte e forma de persuasão, propõe uma verdade estética entre a situação de linguagem enunciada e a situação dramática desenvolvida.

A propósito, recorde-se Genette, para quem a distinção entre ficção e dicção, planos implícitos nas situações atrás referidas, consiste, precisamente, na divergência de características: a primeira impõe-se pela faceta imaginária atribuída aos objectos, enquanto a segunda, ao ultrapassar a via da mera formalização, e respectivas capacidades, é inseparável da «manière dont ces capacités se manifestent et agissent sur le lecteur»³⁷⁸. Esta forma de influência é exercida por uma outra componente no *Théâtre saisonnier* - a ética - manifestada pelo ritmo, que encontra no aforismo a manifestação privilegiada para a unificação entre linguagem e drama.

A referida unificação pode, no entanto, sofrer um processo de continuidade/discontinuidade por ultrapassar o quadro da situação dramática ao remeter quer para valores universais, explícitos ou implícitos, quer pelo seu carácter metatextual reenviar ao

³⁷⁶ Cf. PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996, p.327.

³⁷⁷ Ibidem.

³⁷⁸ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, coll. « Poétique », Seuil, Paris, 1991, p.33.

próprio texto. Porém, globalmente, trata-se de procedimentos teatrais coexistentes no texto e que são uma forma de comunicação com o leitor-espectador³⁷⁹.

O entrelaçamento entre discurso subjectivo realizado pelo *sujeito teatral* e discurso objectivo, assumido pela personagem em situação, faz uso da frase nominal e da figura de retórica, logo, não nos surpreende a integração de componentes poéticas expressas nas mediações manifestadas pelo *sujeito teatral*, não desempenho das funções informativa, descritiva, explicativa e reflexiva, a par de efeitos de poeticização, cadências rítmicas, referências directas à situação dramática, com a finalidade de apresentar um discurso exemplar. Este afasta-se da concepção de uma cena predominantemente física para um tipo de cena intelectual, de teor poético, uma vez que questiona o saber através da função lírica, cuja finalidade é veicular valores e postulados éticos por intermédio da musicalidade frásica e do processo retórico.

O extracto que se segue é esclarecedor de alguns elementos intrigantes, anteriormente deixados em suspenso, que acentuam a longa espera, e por detalhes particulares da acção em curso, animados pela poeticidade romântica do discurso entre o par amoroso formado pelas personagens François e L'Inconnue e serve de exemplo para ilustrar o processo de miscigenação genológica, neste caso, lírico-narrativo, expressa metaforicamente: Lucien, metáfora do espectador, Francis, expressão lírica do sentimento e L'Inconnue, centro convergente de todas as metáforas desta peça e, finalmente, o *sujeito didascálico*, elemento articulatório entre a narratividade e o lirismo de toda a cena, que passamos a transcrever:

LUCIEN

La voilà!

Long moment d'attente. L'inconnue suivie de François traverse la clarté.

LUCIEN

Un gentilhomme avec elle!

La salle du château. François et l'inconnue sont costumés. L'inconnue se dérobe. François lui barre l'accès de la porte.

³⁷⁹ Cf. PAVIS, Patrice, op.supra cit., pp.322-323.

FRANÇOIS

Je vous supplie. J'aimais Aulan.

L'INCONNUE

Je devrais vous connaître?

FRANÇOIS

Jusqu'à vous, je n'ai vu qu'une verte agonie.

L'INCONNUE

Prochain, parlez à mon présent.

FRANÇOIS

Êtes-vous l'ainée de ces murs? Maîtresse de cet éclair?

L'INCONNUE

Cessez de reculer pour grandir. Jurez.

François, la main levée, jure.
Il offre à l'inconnue la broche
au brin de laine.

FRANÇOIS, à voix basse

Toi, seul, Ventoux, fronde de nos deux vies !

Flamme vacillante d'un candélabre
L'Inconnue pose sa main sur l'épaule
de François. Ils vont côte à côte. Le
vent soudain les saisit.

FRANÇOIS

Le vent, notre ami!

L'inconnue s'arrête. François déchiffre
deux vers sur le trumeau de la cheminée.

L'INCONNUE

«Si vous êtes, ô mon Bien-Aimé, sur les hauteurs,
Donnez-moi des ailes pour que je vous atteigne.»

L'INCONNUE, *prenant la main de François*

Malheur à ceux qui aiment, s'ils ont une hauteur
Au-dessus de leur amour.

(...)

Les enfants sont une source dans la
*nuit*³⁸⁰.

Atente-se na componente poético-aforística, realçada pelos nossos sublinhados, introduzida pelas didascálias e a sequente réplica da personagem L'Inconnue, que condensa e intensifica o mistério das palavras trocadas. O mistério suspenso deixa o leitor/espectador sem uma noção concreta da situação, aberta às leis da imaginação individual, a evocar um cenário medieval como se o tempo recuasse dentro do tempo na própria peça em questão.

Por seu lado, a realidade dentro da ficção é personificada por Carafon que vem interromper, tragicamente, o diálogo e despoletar o desenlace, como se verá, pela sequência apresentada na última parte do texto. Este termina com uma homenagem nostálgica à terra – Aulan -, representativa da tradição, nostalgia essa sublinhada pelas lágrimas da personagem Lucien e pelo tempo verbal pertencente ao passado, indicador de um sentimento perdido. Entre os aspectos referidos, repare-se, no extracto abaixo transcrito, no processo de contraste, sugerido pelas mãos unidas de François e de L'Inconnue e as mãos de Carafon que prendem a arma, gesto fatal e desenlace da intriga:

XIII. NUIT

François et l'inconnue. Ils s'approchent de la fenêtre; leurs mains sont unies.

L'INCONNUE

Je voudrais vivre maintenant...

Carafon épaule son arme, vise longuement. La détonation emplit la

³⁸⁰ Idem, pp.858-860, sublinhados nossos.

montagne. Les enfants accourent, se précipitent sur le meurtrier. Le poing de Lucien, muni d'une pierre, ensanglante son visage. Carafon s'enfuit..
Chant mouillé, repris, du monde nocturne. Les enfants ne peuvent voir derrière eux François emportant dans ses bras le corps de l'inconnue. La traîne de la robe accroche les légères vapeurs en route vers les cimes.

LUCIEN, *en pleurs*
J'aimais Aulan³⁸¹.

François transforma-se dentro da própria história, ao assumir o papel do «cavaleiro» que transporta, nos braços a misteriosa e desconhecida «donzela» que assoma à janela do castelo. Ecos medievais ressoam neste texto que comporta, igualmente, ressonâncias da Natureza fértil, com seus animais e vegetação abundante, e apela à conservação da memória lendária e histórica. As personagens jovens personificam o amor e dedicação à terra e tradição, reforçados pela metáfora da juventude de costas para aquela, sem acesso à verdade - «*Les enfants ne peuvent voir derrière eux*». Carafon representa a cristalização da infância pela mistura dos planos da realidade com a fantasia.

Relativamente ao *ballet*, encontramos uma outra dimensão da subjectividade na sua expressão lírica, centrada no sujeito didascálico, na medida em que o verbo é substituído pelo gesto. O espaço é estruturado mediante a coerência seguida no geral- o exterior -, anunciado pelo título global da obra na expressão «Trois coups sous les arbres». O tempo é o da totalidade constituída de várias partes significantes, circunstanciadas e memoriais, extensíveis aos objectos, personagens e cenários recriados. *La Conjuración* é um texto de configuração de uma dança. O ritmo substitui o verbo ao propor uma mímica para expressão de forças ocultas reconhecidas pelo inconsciente colectivo e representadas, respectivamente, por L'Homme-miroir e pela multidão. Por sua vez, a escrita e, consequentemente, a leitura, reconstroem essa espécie de abismo insondável de diálogos

³⁸¹ Idem, pp.860-86, sublinhados nossos, a salientar o trágico e a inconsciência da atitude de Carafon, e os laivos poéticos do segredo e do silêncio, simbolizados pela impossibilidade de ver, ou de penetrar no mistério, pela ausência de discurso da personagem François e pela brisa do vento na sua escalada até às alturas.

ausentes, substituídos por gestos e gritos que podem ser recebidos como ressonância do texto intitulado *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*.

Através de dados fornecidos no Prólogo que planificam um cenário natural a que nos habituámos, encontramos dados para um perfil psicológico correspondente a um retrato físico estranho, diferente do comum, caracterizado metaforicamente através de elementos e de adereços que permitem compreender a simbologia implícita da personagem principal, «l'homme à la peau de miroir», enquadrado num espaço luminoso, natural, e metaforizado: «*Odeur solaire du blé fraîchement foulé. (...) Sa silhouette rappelle celle du cyprès. Plus convulsive, moins sévère. Il danse. Sa danse révèle une douleur rugueuse, incapable d'éclater, qu'une ivresse orageuse, versatile, interrompt soudain*»³⁸². A palavra, proveniente do *sujeito teatral*, assume a função de narrador, consciente das propriedades da dança, na medida em que realça os elementos necessários ao traçado geral e especifica os estados, os gestos e as emoções, prevê o enquadramento e os objectos adequados à expressividade, ao mesmo tempo que demarca limites espaciais e psicológicos, controla os passos e permite conceber uma representação simbólico-teatral que lhe corresponda. O discurso é exclusivamente didascálico, uma vez que a palavra dialogada está ausente do género em questão.

A par das pausas e dos silêncios, o ritmo ternário acentua a sequência poética em volta da reflexão lírica sobre a procura da palavra certa, da sequência feliz: «*Il y aura des temps, des silences, des précipités. Des mots susceptibles de suggestion, mots à la recherche de leur éden ou de leur sable, mots qui dépassent ou recomposent s'inséreront dans l'énumération, comme un arbre brille, la durée d'un éclair, dans le nombre de la forêt*»³⁸³. A iluminação criada, subitamente cria uma ilusão de vida, as referências ao cipreste anunciam a morte, o lado escuro e sombrio do espelho, a outra face da vida oposta à luminosidade que os elementos estruturais do texto, sublinhados, intentam transmitir. A mobilidade geral e a suspensão dos limites físicos iluminam a própria obscuridade pelos ingredientes opostos referidos num plano efémero - «la durée d'un éclair» - e a comparação das palavras bem sucedidas com o brilho - «comme un arbre brille», apontadas para o futuro, talvez em sinal de esperança.

³⁸² Idem, Prologue, p.1089, sublinhados nossos.

³⁸³ Idem, , Strophe Ip.1090.

A evolução dramaturgica apresenta três níveis: 1) a luminosidade - claro-escuro - «*trait d'union entre le soir et le risque*»³⁸⁴ -; 2) a espacialidade - o espaço aberto, exposto e público, e o espaço fechado da privacidade; a clausura circular delimitada entre a praça e o quarto, a representar a vertigem narcísica das emoções e a frágil cadeia das atitudes em dissonância; 3) a solidão nas vertentes feminina e masculina, respectivamente representada pela jovem bailarina, que dança na sua «*indépendance sublime*»³⁸⁵, e pela personagem principal, caracterizada na sua fragilidade «*l'appréhension, la lassitude, une peur vague le trahiront bientôt*»³⁸⁶.

O princípio da individuação está lançado: o espelho emite o anti-reflexo, sugere a negação da alteridade, o outro lado do ser subjectivo, o da incomunicabilidade. A intersubjectividade anula-se nos textos para *ballet*, uma vez que a personagem está centrada sobre a sua sombra e não mantém qualquer contacto ou comunicação com o Outro. Através da sua sombra, que representa o lado obscuro da personalidade humana, vai ao encontro do absoluto da consciência, perdendo-se, contudo, na vertigem inconsciente do quotidiano indiferente. A inóspita inquietude das personagens é seguida e descodificada pelo *sujeito teatral*, na vertente didascálica do texto, o que activa a sua omnipresença e condiciona, de algum modo, a interpretação do leitor pela caracterização da dança que irrompe, desde o Prólogo, enquanto «*ivresse orageuse, versatile...*».

Um processo semelhante ocorre em *L'Abominable des neiges*, que reúne símbolos de mundos diferenciados do Universo, o plano civilizacional e o cultural, potentes e sugestivos, a nível mitológico e metafórico, desde a figura que dá consistência ao título, ao espaço geográfico, os Himalaias e o Evereste, com Vénus e Satellite, a marcar uma presença do absoluto, já referida anteriormente. O espaço surge como metáfora da aspiração de atingir o inacessível, o desafio do mistério, o perigo do conhecimento oculto, a tendência de procurar a heroicidade na morte. O mito impõe leis através da escalada simbólica e, por sua vez, o Homem deseja atingir o sentido originário do equilíbrio.

As indicações didascálicas remetem para elementos opostos: terrestres - a montanha - e celestes - as estrelas, unidos pelo casal Vénus e Satellite. Estes acentuam e metaforizam

³⁸⁴ Idem, Strophe IV, p.1092.

³⁸⁵ Idem, Strophe III, p.1091.

³⁸⁶ Idem, Strophe I, p.1090.

a verdade, dificilmente atingível, pelo disfarce que engana e a máscara: «*Le docteur est trompé par le déguisement. Le Satellite l'atire du côté de l'abîme ou il choit et se tue*»³⁸⁷. As componentes pictóricas e cénicas são igualmente reduzidas, tal como no texto anterior. Porém, o enigma trágico é amplificado, na medida em que persiste como conflito entre a emergência da interioridade subjectiva e a imanência da exterioridade alheia à subjectividade fecunda. Este vector encontra a sua expressão textual no Primeiro Quadro através de uma alternância entre um ritmo rápido, a conferir poeticidade ao ambiente, e um ritmo mais lento (frase curta) nas descrições respeitantes à expedição e aos gestos das personagens (frase longa), ritmo esse que funciona também como um elemento distintivo dos dois tipos de exploradores: «*(...)Les explorateurs sont fascinés par la proximité illuminative du but à atteindre. Le docteur Hermez est en pointe. On salue Vénus, seul feu brillant à cette heure dans le ciel d'Asie, Vénus en passe de devenir invisible*»³⁸⁸.

As indicações didascálicas insistem na presença de Vénus, planeta que simboliza o Amor. Associado à presença misteriosa de Satellite³⁸⁹, que remete para o masculino ciumento, dependente do feminino, exerce influências mortais provenientes dos seus encantos sobre os exploradores, vítimas do fascínio exercido. Encontra-se na personagem Hermez, símbolo de audácia, o terceiro elemento do clássico triângulo amoroso, inerente ao traçar de intrigas e jogos de sedução: «*Vénus devient désir, malignité experte et grâce exubérante*»³⁹⁰. Os ingredientes da intriga – ciúme, paixão, inacessibilidade, crime passional – são lançados, gradualmente, ao longo dos cinco quadros e incitam à descoberta e compreensão da narratividade assumida pelo *sujeito didascálico*, de novo num ritmo ternário. Combinados entre si, fornecem emblemas catalisadores da acção que, no contexto teatralizante, textual e do espectáculo, agem enquanto reflectores da dramaturgia que os enforma, activam a dinâmica da apreensão e do *suspense*, impulsionam a iminência da tragédia e, simultaneamente, mantêm a poeticidade. Em suma, são pontos de partida para o repentino e o inesperado quer nos textos de teatro, quer nos textos escritos para *ballet* pelo conjunto dos elementos sugestivos e sugeridos.

³⁸⁷ Idem, Cinquième Tableau, p.1102, sublinhados nossos.

³⁸⁸ Idem, 1099.

³⁸⁹ Atente-se nas implicações alegóricas dos nomes, uma vez que o «satélite» - Satellite -, por natureza e função, gira em torno do «planeta» - Vénus.

³⁹⁰ CHAR, René, *O.C.*, p.1101.

No texto em análise, a obscuridade e o enigma estão concentrados no nome da personagem Hermez, um dos três exploradores, numa evocação do deus mitológico Hermes, mensageiro de Zeus e condutor dos mortos para o Hades.

A acção desencadeia-se rápida e surpreendentemente, coincide com a avalanche aquando da escalada no segundo dos cinco quadros que compõem o texto. Assim se exprime a dança da ironia, fracasso e despertar amoroso, respectivamente, através de Satellite e de Hermez, como se pode ler no TROISIÈME TABLEAU: (...) *Le Satellite exprime appréhension et blâme. Vénus se gausse de lui. Danse de l'ironie (s'appliquant au Satellite), danse de l'éveil amoureux (s'adressant au corps d'Hermez). Enjouement irrésistible*³⁹¹. A última frase refere-se ao casal Hermez e Vénus, completa e sintetiza a tipologia dos sentimentos em curso que, pela sua natureza, remetem para a plasticidade cénica.

O desfecho é trágico. As últimas palavras do quinto e último quadro encerram uma questão retórica que pode conduzir à reflexão sobre a acção do ser humano à face da terra: «*Qu'avons-nous conquis, gagné? Le leurre inévitable, mais en faveur duquel nous devons plaider*»³⁹². No mesmo quadro, Hermez é assassinado por Satellite que se disfarça de Vénus e o engana: «*Le docteur est trompé par le déguisement. Le Satellite l'attire du côté de l'abîme où il choit et se tue*»³⁹³. Acaba, contudo, por assumir o seu crime: «*Vénus le frappe et le maudit. (...) La tragédie exige que Vénus en deuil de son amour traîne le meurtrier après elle. Le meurtrier ne peut se détacher, et, Satellite, continuera d'escorter Vénus qui lui refuse son pardon. L'Everest foulé, Vénus ne reviendra plus sur terre. L'impossible se trouve désormais dans le champ des hommes*»³⁹⁴.

Neste texto, são a acção, e as personagens que a executam, e não o tempo, a exigir atenção. Quanto ao discurso é o *sujeito didascálico* que o assume por se tratar de um texto para *ballet*. No seu conjunto, os elementos apontados fazem parte da função narrativa, pois transformam-se em sequências da intriga, preenchem o esquema pragmático da obra, suscitam diversas interpretações, tais como a simbologia das núpcias entre opostos, o oculto (Hermez) e o visível (Vénus), os perigos das emoções e o mistério arrebatador da beleza.

Como se pode verificar pelos extractos apresentados, as frases curtas, existentes nos

³⁹¹ Idem, p.1100, sublinhados nossos.

³⁹² Idem, p.1102.

³⁹³ Idem, p.1103.

³⁹⁴ Idem, p.1102-1103.

textos escritos e *ballet*, revelam um processo dramaturgico unificador de micro-sequências - ideia, acção, uma determinada ligação entre personagens... -, que dão ritmo e sentido ao texto, coordenam o tempo teatral textual ou representado, a partir do qual algo acontece em dois planos. Num sentido amplo, que vai desde a fraternidade à amizade, passando pelo erotismo, a concepção dramaturgica respeitante ao Amor contempla o corpo, o verbo e o objecto. A linguagem assume uma feição poética e plástica em gestos e actos de personagens que poderíamos designar de «personagens oníricas» por transportarem um rasgo de estranheza e de sonho à ficção - «l'homme qui marchait dans un rayon de soleil», «l'homme-miroir», «l'abominable des neiges»-, arquitectadas, e reveladas, em toda a sua plasticidade. Associadas à visão, pela imagem e pela cor, nos «quadros», criam evocações e planos de irrealidade, entrelaçados em sonoridades e ritmos, evocam os reinos da poesia e dirigem-se ao ouvido com as suas «estrofes».

A versatilidade do autor pode ser reconhecida também pela evocação da luz, da sombra e de seus reflexos, presentes em todos os textos, sob variadas formas. A própria natureza plástica do teatro e da dança, as suas exigências lúdicas e respectiva modelização estética do mundo, assim o requerem, e servem a subjectividade na sua relação mundo exterior- mundo interior, afloram o onírico e o mítico, toma a cor e sugere o movimento, ao convocar a presença de outras artes, entre as quais a pintura e o cinema.

Se considerarmos o teatro como a arte do encontro com todas as artes, constatamos, na obra teatral de René Char, a presença de vários campos artísticos. Do **cinema** encontramos o plano de conjunto e o plano de pormenor, a paisagem de fundo e a paisagem focalizada num ponto central, a montagem das imagens em sequência e as imagens fragmentadas, correspondentes a espaços unos e alternados, da **pintura** advém a cor, colagem, sobreposição e transparência, a servir de unificação plástica dos elementos do cenário, a **poesia** no diálogo e nos interstícios do verbo, no silêncio, na metáfora complexa ou na simples analogia, a **dança** pela ausência da palavra a favor do gesto, do movimento do corpo no espaço, habitante de sentimentos, fantasias e emoções, oriundas do mundo imperceptível do inconsciente.

Os sucessivos enigmas são, assim, decifrados através de uma rede de complexidades cénicas e de uma dinâmica de mediações, de teor metafórico, cuja matriz lírica se inclui

no projecto artístico de procura da palavra sugestiva que intenta vencer o caos: «*Des mots susceptibles de suggestion, mots à la recherche de l'éden ou de leur sable, mots qui dépaysent ou recomposent, s'inséreront dans l'énumération, comme un arbre brille, la durée d'un éclair, dans le nombre de la forêt*»³⁹⁵.

No texto intitulado *Claire*, encontramos-nos, igualmente, face ao enigma da inquietação e da procura qualitativa, da palavra que sugere e encontra no número uma possibilidade e uma tentativa de materialização quantitativa pela enumeração, nascente na brevidade do efémero e na individualidade do elemento, ou seja, a «árvore», símbolo particular que se insere num sistema simbólico mais amplo, a «floresta». As maiúsculas salientam a personagem «LA JEUNE FILLE...» na sua essência - «...EST FOLLE», apresentando-a categoricamente, sem qualquer explicitação ou justificações para o seu perfil de loucura. Constata-se apenas o facto, a partir de um olhar onnipotente, informa-se o leitor de uma característica globalizante no traçado sintético e assim se faz sobressair a dança como forma de expressar estados e apreciações, por vezes poéticas. O *sujeito didascálico* introduz pequenas reflexões e anotações de carácter psicológico, lírico e informativo.

As intromissões desse tempo quotidiano com as suas lutas profissionais e familiares conferem proximidade com o real, tornam insustentável a explicação coerente sem interligações estabelecidas entre os diferentes quadros. Repetem-se mortes, conflitos, traições e fidelidades, reitera-se a criação simbólica das diferentes unidades dramáticas incluindo as analogias com a natureza ilusória do teatro, nas suas diferentes máscaras.

Os contextos não devem, pois, ser interpretados linearmente, mas de acordo com o reconhecimento da própria tonalidade poética, enquanto elemento inerente à própria ficção teatral e ao perfil das personagens, apresentadas enquanto verdade da ficção, anunciada indirectamente no teatro de René Char, em suma, a panóplia da complexidade humana exprimida na sua componente poética.

A estruturação da obra segue simetrias e assimetrias, a nível da frequência e intensidade espacial, temporal e actuação de personagens, contém uma polissemia

³⁹⁵ Idem, p.1090.

subjectiva e uma expressividade acentuadas, nas quais reside todo o seu potencial lírico teatralizante. Embora repouse sobre um sentido pragmático-social, o traçado criador confere-lhe um halo de poeticidade que os títulos deixam adivinhar. Os fundamentos de uma «estética múltipla» emergem, assim, de uma intersecção, depuração de influências e conjugação de processos vários.

Pelo atrás exposto, podemos afirmar que a estética teatral de René Char se fundamenta numa visão do mundo coerente e poético cujo encadeamento é formado por uma certa continuidade entre espaço, tempo, acções e personagens, assegurada pelo *sujeito teatral*, nas didascálias (*sujeito didascálico*) e nos diálogos (*sujeito dialogal*). A respectiva manifestação lírica manifesta-se, sobretudo, através dos **fragmentos poéticos**, ou seja, momentos que introduzem a natureza indelével da acção, do pensamento ou da emoção, sem modificar a prossecução da intriga. Tais momentos conferem, por vezes, um carácter fragmentário e de interrupção, ao nível do projecto da própria encenação como se pode verificar pelo seguinte exemplo: « *En lisière, quelques ruches d'abeilles. Des plants épars de lavande. Mouvements, comme graves, de l'homme et de la bête. Les abeilles aussitôt envolées se jettent sur les fleurs* »³⁹⁶. É, sem dúvida, difícil de imaginar a encenação literal da situação que sublinhámos, a menos que se utilizassem outros recursos, tais como a projecção de uma paisagem de fundo com os referidos elementos, ou outro artifício.

O teor lírico, presente em enunciados poeticizantes, contribui para uma linha articulatória entre réplicas e didascálias, entrelaçada com a acção, de modo a constituírem um pólo estético orientador de atmosferas e ambientes envolventes.

René Char segue a via de uma subjectividade múltipla, súpula de várias subjectividades em interacção, pelas quais perpassa o mistério da vida que encontra no verbo uma forma de transmitir valores, sensações e sentimentos. Ao longo da obra, deparamo-nos com vários tipos de confrontos entre características psicológicas, culturais, entre outras, de determinada personagem, ou personagens, provenientes de lutas de valores e princípios éticos, que exprimem mundos díspares.

O *Théâtre saisonnier* apresenta, no seio dessa multiplicidade, o primado de uma dupla intuição-reflexão, independência face a correntes estéticas restritas, afirmação do

³⁹⁶ CHAR, René, *O.C., Sur les hauteurs*, IX.NOUVEAU JOUR, p.855.

ideal sobre o real, retorno à ordem natural do mundo. A imaginação e o trabalho literário pertencem ao quotidiano elevado de poesia, onde cabem perfeitamente a metáfora, o aforismo, o silêncio e o segredo, num jogo entre *ethos* e *catharsis*, como veremos.

CAPÍTULO 3

DINAMIZAÇÃO DE MUNDIVIDÊNCIAS: *ETHOS* E *CATHARSIS*

3.1. A função didáctica: ritmos aforísticos de uma subjectividade ética

Quem ler a obra completa de René Char constata serem inúmeros os aforismos e as referências metaforizadas às opções ideológicas, assentes em pressupostos éticos fundamentais inerentes ao projecto global do autor. Começaremos, pois, por situar algumas implicações da componente aforística em termos dramaturgicos, uma vez que a Ética é o fio condutor que liga as vertentes narrativa, lírica e teatral e contribui, ao mesmo tempo, para compreender as manifestações da subjectividade e as emergências do *sujeito teatral*.

A caracterização dos textos mediante uma incursão nas influências aforísticas pretende encontrar alguns dos factores que contribuem para a ordem da criação textual e teatral da dramaturgia do autor, em suma, intenta desvendar o traçado estético-literário de um sistema original, fundado numa ética subjectiva, aliada a uma subjectividade estética, cuja existência confere unidade global à obra.

No *Crepúsculo dos Deuses*, Nietzsche atribui ao aforismo uma noção de fechamento e de limite pela concentração que possibilita, facto esse que contribui para construir frases aparentadas com fórmulas fixas e, como tal, reconhecidas na sua universalidade. O aforismo, forma apologal porque não contempla a excepção, enquadra-se, pois, nas exigências éticas, ideológicas ou morais, por enunciar uma verdade geral e remeter para um discurso axiológico que pretende despertar, alertar ou ensinar valores, tocando, por isso, o real. Radicada no latim «aphorismus» e no grego «aphorismos», a palavra em análise é uma derivação do verbo «aphorizein» que significa «separar por um limite» e, por abstracção, «definir». A própria etimologia da palavra «aforismo» aponta para essa tentativa de reflectir sobre o mundo e explicá-lo³⁹⁷.

³⁹⁷ Cf. KLAUBER, Véronique, *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopaedia Universallis, Albin Michel, Paris, 1997, p.33.

Realidade e ficção, presença ou suspensão do tempo, os aforismos, na literatura e no teatro, são, assim, perspectivados como uma forma de questionar o mundo e o próprio ser. Dado que a ética e a estética se inserem num mundo que flui permanentemente, forja mitos e cânones, modela actos e atitudes, integra ideais artísticos e intelectuais, a sua junção provém da vontade de despertar leitores e espectadores para a reflexão, fazendo, assim, emergir diferentes níveis de subjectividade.

Efectivamente, as opções estéticas de René Char são determinadas pela escolha de valores. Sob as influências de um pensamento e de uma vivência próprios, acrescidas de fontes éticas referenciais como de Hipócrates, Heraclito, Nietzsche e Heidegger, a presença destes faz-se sentir, sobretudo, na temática do reconhecimento da transcendência do devir permanentemente confrontado com a imanência do ser no mundo. Através do contraste e do conflito enaltecem-se qualidades naturais, valores e tradições, o que deixa entrever, nesta dialéctica, a expressão da dualidade humana como reflexo de uma consciência individual e apelo à possibilidade de agir sobre o mundo.

Moret fala de uma «dialéctica do sujeito» que encontra sentido na «tensão dinâmica entre o pessoal e o impessoal, o concreto e o abstracto, o literal e o figurado, o contingente e o universal»³⁹⁸. Esta é definida pela «brevidade sentenciosa e descontínua»³⁹⁹, cuja tendência gnómica, segundo Moret, apresenta uma «tensão dialéctica entre contingência e universalidade de uma escrita subjectiva derivada da estética do diário íntimo e uma escrita propriamente aforística.

A referida tensão é característica de um cepticismo crescente, que atravessa a tradição gnómica, a par do desejo de chegar à verdade, através da palavra. Pela leitura dos textos, constatamos que o autor do *Théâtre saisonnier* revela-se herdeiro do dinamismo de uma escrita aforística na sua dinâmica dos contrários.

De salientar que Moret não menciona o teatro e centra os exemplos sobretudo na poesia e em alguns diários íntimos. O ponto de vista apresentado é de cariz histórico-literário, incide sobre a escrita aforística do século XX, de tradição gnómica assente na literatura ocidental, mais especificamente em raízes greco-latinas (dupla herança representada por Heraclito, cujo livro foi queimado, e que só nos chegou por via da doxa,

³⁹⁸ Cf. MORET, Philippe, *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, Librairie Droz, Genève, 1997, p.164.

³⁹⁹ Idem, p.393, tradução nossa.

através de fragmentos caracterizados pela enunciação de carácter gnómico), bíblica e oriental (egípcia com as *Máximas* de Amenemopé) até à sua ruptura, pelos surrealistas, segundo o modelo poético de Ducasse nas suas *Poesias*.

O aforismo moderno e contemporâneo, situado pelo autor a partir do dadaísmo e do surrealismo, proliferou em autores como Éluard, Char, Valéry, Michaux, Scutenaire, Reverdy, Blanchot, entre outros, que usam a citação submetendo-a a um trabalho pessoal, o que aconteceu desde a Antiguidade até o séc. XVII. O que caracteriza a gnômê é a sua generalidade, uma atitude enunciativa que incide sobre o geral e não sobre o particular. O aforismo surrealista apela à acção, ao invés de se limitar à assimilação gratuita do enunciado proposto, e consagra o poder e a influência do significante. Dos autores contemporâneos, destaca-se a referência à «grandiosidade da poesia sentenciosa»⁴⁰⁰ de René Char, dando-o como exemplo do aforismo situado entre a prosa e a poesia.

Para Pierre Guerre⁴⁰¹, a ética de René Char está centrada na liberdade e na esperança; a primeira por ser uma forma de compreensão de si e dos outros, a segunda, por ser o próprio movimento e objectivo da ética. Estas duas coordenadas, regidas pelo seu humanismo optimista, articulam-se com outra, relacionada com a flexibilidade estética e genológica do autor, que se manifesta ao nível formal pela rejeição de uma autoridade rígida, e, a nível temático, pela recorrência ao sagrado imemorial relacionado com o Homem e a própria Natureza e o respeito que ambos merecem.

René Char ultrapassa, assim, literariamente, o desespero e o caos históricos para atingir uma dimensão universalizante, ordenada e conciliadora, que orienta, sem moralizar, e responsabiliza, sem impor, através de um diálogo estético consigo mesmo e com o mundo, de modo a valorizar a ética pela ficção, posição demarcada pelo autor, que considera «aforísticas»⁴⁰² as próprias paisagens da Provença, segundo afirma a propósito de *Retour amont*. Assim se gera uma dupla feição na obra: a universalidade, pela expressão de categorias intemporais, e o telurismo, pela referência a coordenadas geográficas e a valores, tradições e costumes.

De acordo com Mathieu, «entre les cendres des mots, Char a reconnu en même temps

⁴⁰⁰ Idem, p.188, tradução nossa.

⁴⁰¹ Cf. GUERRE, Pierre, *René Char*, col. «Poètes d'aujourd'hui», Seghers, Paris, 1998.

⁴⁰² Cf. Jean-Claude Mathieu, op. supra cit., vol. II, p.289. A obra de Char vive durante quatro anos, desde a publicação de *Feuillet d'Hypnos* ao *Théâtre saisonnier*, sob o signo de La Sorgue, o seu rio de infância, no qual o poeta encontrará uma fonte nitidamente marcante para a obra teatral.

que sa voix propre le compagnonnage, la rumeur d'un pays. Le passage du théâtre à travers cet univers poétique correspond à l'appel d'une vérité dialoguée, à l'exigence d'une écriture qui se mette à l'écoute des êtres qui avaient prolongé jusqu'à son enfance les échos des conteurs provençaux et des troubadours»⁴⁰³. A presença de uma escrita que se vai afirmando pela universalidade para ultrapassar os limites da circunstância e as complexas tramas da ideologia ao privilegiar o gnómico, o breve e o descontínuo, coincide com alguns dos traços que reconhecemos não só na sua poesia, mas também na sua obra teatral.

Quanto a nós, consideramos que Char insere esta última num amplo horizonte, colocaa entre o provérbio oral e a sentença, entre a literatura e a filosofia, entre a prosa e a poesia. Daqui se depreende que o aforismo afecta as certezas genológicas pela via da subjectividade, uma vez que nasce de transformações híbridas, oriundas da máxima sententia, conservando desta o fascínio pelo carácter gnómico, explorado quer no registo oral, quer no registo escrito.

A natureza específica do teor aforístico teatral é reveladora de determinadas conciliações entre a palavra e a cena, glorificação simultânea ao teatro e à sabedoria recolhida da experiência, assim como ao destaque atribuído à reflexão, em detrimento da valorização do supérfluo. Trata-se da necessidade de lançar, em simultâneo, um apelo à razão e à emoção, característica de determinada concepção de teatro visto como espaço lúdico e didáctico. Por isso, a palavra revela-se a um tempo distante (a sabedoria adquirida pela experiência e pela reflexão) e acessível (adequada à circunstância específica), mas perfeitamente contextualizada pela cumplicidade estabelecida com o leitor / espectador.

O domínio de um registo aforístico em palco permite o contacto directo e experimental com o público para atingir o efeito necessário da verdade, sem a pompa habitual do discurso solene, mas com o crédito de verdade reconhecido na sentença. Neste sentido, trata-se de um teatro que transmite, irregularmente, em termos de intensidade, alguns rumores mais ou menos ténues, que influenciam a nossa percepção a dois níveis, um intra-textual, na apreciação das personagens em seus discursos e do universo em que se movimentam, e o outro, extra-textual, relativamente à concepção do

⁴⁰³ Idem, p.284.

mundo e ao carácter pragmático, aplicável ao quotidiano do público, aspectos que se inserem dentro dos objectivos didácticos do autor.

Em termos gerais, a ocorrência de aforismos no género teatral aponta para um universo intrinsecamente aberto a outros agentes além do gesto e da palavra e acentua a necessidade da verdade, a par de componentes culturais e lúdicas. O contrário faria dispersar a atenção, sobretudo a do espectador, visto estar impossibilitado de parar a dinâmica do espectáculo, ao contrário do leitor, que pode abandonar a leitura, suspender o fluir da intriga, reflectir ou deixar-se guiar pela imaginação para formar outros mundos.

Em *Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier*, o pendor aforístico constitui um elemento dinamizador da subjectividade teatral múltipla ao serviço da **função didáctica** que transmite valores, representa mundividências e empresta uma dimensão perene à obra. Esta apresenta-se, então, como uma combinação de subjectividades que equacionam a presença do *sujeito teatral múltiplo* no texto, relativamente à verdade tida como um absoluto poético, que vai mais além de uma métrica exterior ao sentido, uma vez que sonoridades e ritmos constituem parte integrante do conteúdo e coordenam-se para transmitir verdades e valores, ancestralmente cristalizados.

Por isso, consideramos que a ocorrência do que designamos por «rumores aforísticos»⁴⁰⁴ surge como resultado do reconhecimento de uma subjectividade exterior ao mundo da intriga, que representa uma verdade anónima e entendemo-la como resultante de um discurso gnómico que se manifesta no interior da ficção e, nesse sentido, espelha-se na situa-se dramática. Todo este processo tem origem nos *fios gnómicos*, elementos de cariz doutrinário, que funcionam como vectores de orientação ética do discurso, constituem uma pausa reflexiva e são um meio de despertar a consciência do público para uma percepção racional das situações dramáticas apresentadas, cuja palavra procura no texto a ressonância da verdade geral.

Existe, assim, no *Théâtre saisonnier*, uma espécie de ecos de verdades integradas na própria ficção, veiculadas através dos rumores aforísticos e dos fios gnómicos, que as

³⁹⁵ VALVERDE, M. de Fátima, comunicação já citada, onde utilizámos esta expressão que remete para frases cuja construção se estrutura em torno de um eixo gnómico, sem ter a consistência e a concisão do aforismo, deixando no espectador ou leitor uma impressão de verdade que chama a atenção para um conteúdo a reter pelo uso de artificios, ritmos e cadências frásicas, a cumprir funções atribuídas à tirada no teatro clássico, ainda que, neste caso, a elas se oponham pela síntese breve. Integram-se, assim, simultaneamente, nos contextos ficcional e real, pois não utilizam a solenidade da tirada, mas sim a palavra vivaz reflexiva.

orientaram, até se transformarem em princípios mais ou menos universalizantes. Textual e dramaturgicamente, os processos apontados servem também de reguladores do andamento, do ritmo e da velocidade da acção, influenciam o avanço da intriga e reconciliam um «teatro de circunstância» com um «teatro universalizante».

Devido a esse facto, procura-se uma subjectividade transcendente ao mundo da ficção que, ao ser dificilmente contestada, se transforma em objectividade que encontra nessa fórmula um dos ingredientes principais de uma perspectivação do mundo que ultrapassa a natureza efémera da palavra. Em nosso entender, esta circunstância possibilita a subjectividade teatral, dado que a expressão individualizada dos enunciados se posiciona de acordo com a dramaturgia do autor e a gestão ideológica do universo criado e assume, por vezes, a forma de conselho ou combate entre dois pólos opostos.

Assim se reafirmam e rejeitam valores, proclamam atitudes, sugerem outras mais adequadas, revelando um «ser ético» que habita o mundo, onde a coerência é regra estimada e o sujeito se integra num colectivo e assim se estabelecem as devidas pontes entre o facto e a ficção, através do discurso que, a um tempo, discorre sobre a acção, a desencadeia e desenvolve.

Pode afirmar-se que é a partir de uma perda de individualização que o registo aforístico, máximas, provérbios e sentenças aplica a sua influência sobre os ouvintes, uma vez que as cadências vivem de continuidades e descontinuidades, possuem um fascínio próprio exercido pela verdade e pela enunciação rítmica de vozes sem autor. A subjectividade teatral actua, assim, ao nível do questionamento da própria subjectividade do espectador, desafiando-o a pôr em causa o cariz algo dogmático do aforismo ou, pelo contrário, a aceitá-lo como verdade interior à intriga através de uma percepção racional que conduz à análise do mundo representado, o que permite ao leitor extrair as suas próprias conclusões e reafirmar outras.

Recorramos a Pavis para compreender melhor os processos actuates entre a situação de linguagem e a situação dramática, uma vez que a função didáctica actua nos dois níveis. O autor opõe duas situações, cuja oposição consiste no diferente domínio de confrontos. Enquanto a situação dramática é vivida, a situação de linguagem é intransitiva e auto-reflexiva, produzida por um discurso que não reenvia a uma realidade exterior a si própria, mas à sua própria formulação, como no caso da linguagem

poética⁴⁰⁵. A situação de linguagem representa a sua própria materialidade, exhibe o seu funcionamento retórico e ocorre sempre que «le texte insiste sur son caractère construit et artificiel, refuse de passer par l'expression naturelle d'une psychologie»⁴⁰⁶. De acordo com estas considerações, podemos enquadrar a frase aforística neste tipo de situação, qual moldura da intriga e conteúdo da mensagem que se pretende transmitir, facto que, na sua globalidade, e em conjunto com a situação dramática, dá corpo à função em análise.

Neste sentido, as personagens do *Théâtre Saisonnier*, sobretudo, no texto *Le Soleil des Eaux*, emitem alguns enunciados aforísticos criados a partir das situações dramáticas, utilizados, sobretudo, em momentos de transição, ou de decisão. Entendemos que esse processo é uma forma de retardar a acção seguinte para permitir o acesso a uma visão mais solene do universo teatral, onde a verdade e a musicalidade das palavras se associam e, por vezes, coincidem, oferecendo, igualmente, a possibilidade de organizar o que vai acontecendo ao longo do desenrolar da intriga.

A dimensão aforística de algumas personagens influencia, pois, as instâncias da própria fábula, assim como condiciona a intervenção de outras, como, por exemplo, as personagens-conselheiras que expressam, corroboram e executam gestos e actos, pautando-os pela observação sábia da vida e a experiência que a confirma. Algumas poderiam receber a designação de «personagens aforísticas», com destaque para Auguste, L'Ancien e Francis, por representarem três gerações de saberes e nos conduzirem a um ritual do verbo, fazendo com que os entendamos como porta-vozes da verdade revestida de ficção. Por sua vez, contribuem para uma certa inércia no desenrolar da intriga, a favor da vertente ético-poética, acentuam o estatuto social e psicológico de outras e enriquecem, humanamente, o universo onde se integram.

A dimensão do destino traçado pelo homem, e não a mera fatalidade, manifesta-se quer na decisão, no enraizar das origens telúricas, quer na preservação do meio natural ou na dimensão ética. Esta revela-se, especialmente no texto atrás referido, na conjugação entre ritmo e aforismo, na manutenção da verdade e do bem aplicados a um microcosmos, revestido de algum valor simbólico, expresso através de uma temática relacionada com a justiça cujas implicações na acção dramática, e no destino das

⁴⁰⁵ Cf. PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, 1996, p.327, tradução e adaptação nossas.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

personagens, oscilam entre o quotidiano familiar, social, político e o mundo das ideias, numa tripla dimensão comum à dos simbolistas - ritual, sagrada e, por vezes, trágica.

Char encontra-se, pois, longe da parábola dramática embebida de um cristianismo sólido, apresenta antes um teatro ético que serve várias modulações e cria influências simbólicas sobre o leitor/espectador. Do ponto de vista do espectáculo, assistimos a uma combinação expressa pelo ritmo aforístico, situada entre a palavra e o gesto, a linguagem que se assume como um corpo e se revela nos seus aspectos de sonoridade e de abstracção.

O ritmo aforístico reenvia, a um tempo, à ordem e à organização do caos, à unificação do pensamento e da mundividência pela inspiração de carácter reflexivo e à cadência discursiva geradora de ritmo pela linguagem. As cadências parecem ter a finalidade de agir sobre o público e transformar-se assim numa matéria que gere adesões ou repulsas e que ultrapassa os níveis puramente verbais e cénico, criando uma espécie de tecido implícito que ultrapassa o aspecto linguístico, e a própria matéria fónica, não só pela forma cadenciada, paralelismos e ritmos, mas também pela sua abstracção, que abrange o plano intelectual e gera, a nível da recepção, uma possibilidade de especulação por parte do público com o objectivo não só de «delectare», mas também de «movere», adquirindo uma «significação pragmática e social»⁴⁰⁷.

Entre a cadência e o ritmo forma-se a natureza distintiva da réplica aforística, só aparentemente paralela à acção, uma vez que com ela se cruza e nela se fundamenta. Para além de se apresentar como recurso técnico-teatral (pausa na situação dramática, enriquecimento da situação de linguagem e relacionamento entre ambas pelo ritmo), conduz a interpretação para uma polivalência característica da obra e proporciona associação de racionalidades cuja génese parece brotar do interior do texto, através da palavra das personagens.

No *Théâtre saisonnier*, o nível verbal e o nível cénico são expressos através da situação dramática e da situação de linguagem e suscitam um entrelaçamento de uma subjectividade que se manifesta no registo aforístico. O discurso apresenta-se, assim, enquanto produto de uma entidade compósita, o *sujeito teatral*, que assume também a função de caracterizar as personagens e de enunciar uma verdade geral seguida do

⁴⁰⁷ Idem, p.650, tradução nossa.

enquadramento da situação dramática, do geral para tocar o particular e vice-versa. A linguagem assume-se na sua vertente literária e poética para anunciar e enumerar os gestos e os actos das personagens do drama e referir, mais detalhadamente, os passos das personagens principais, através da dimensão didáctica e o despertar da atenção por intermédio do *sujeito teatral*.

Igualmente subjacente, encontramos o objectivo de valorizar algumas personagens e de as diferenciar de outras pelo poder da verdade emitida. Assim, num plano restrito, trata-se de conferir reconhecimento a uma determinada personagem e, num plano mais alargado, atribui-se credibilidade ao texto pela palavra perene, ao mesmo tempo que se motiva o leitor/espectador para a verdade expressa em enunciados aforisticamente ritmados. Estamos, contudo, longe da tirada clássica enunciada pelo herói e mais perto da utilização do aforismo enquanto processo a um tempo verbal e teatral emergente como vector ético. Veiculados através de uma estrutura verbal ritmada, exercem a função de controlar, avisar e proporcionar momentos de reflexão, como se pode verificar pelos seis correlatos que salientam o espírito aforístico contido nos enunciados das personagens, que passamos a apresentar:

1) uma verdade geral próxima do senso comum, seguida do enquadramento da situação dramática, o que confere um carácter didáctico através do plano emocional. Por seu lado, o ritmo criado cativa o leitor/espectador e apela à adesão fundamentada através de vários recursos que, além da dimensão artística, assumem uma dimensão alargada a elementos de teor ético, comunicacional, ideológico, o que se reflecte nas interacções entre facto e ficção:

LE CHARGÉ DE MISSIONS

Quel dégoût! Quelle question! Je croyais autrefois
qu'il valait mieux s'installer silencieusement dans le
cœur des gens plutôt que de se nommer, que d'être décrit,
d'imposer son muscle!⁴⁰⁸

LE VIEIL HOMME

L'ami qui reste n'est pas meilleur que l'ami qui s'en va.
La fidélité est une terre usurpée. J'ai ressenti votre
tourment⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ « Claire », Sixième Tableau, op. cit., p.887, sublinhados nossos.

⁴⁰⁹ Idem, Neuvième Tableau, op. cit., p.902, sublinhados nossos.

2) Uma situação dramática seguida de generalização, o que facilita o objectivo de «ensinar», além de distrair, chamando a atenção para determinadas atitudes correntes e para a observação comum. Intentam orientar o caos do pensamento pela observação atenta do mundo, o que inclui reflexões sobre formas de estar e agir da natureza humana, de acordo com experiências vividas pelas personagens. Como se pode verificar, os exemplos que se seguem sublinham a correlação entre a situação dramática e a situação de linguagem, ao apresentar reflexões de carácter subjectivo, resultantes de sínteses de teor aforístico, enunciados pelo *sujeito* dialogal:

LE JEUNE HOMME, à *nouveau irrité*

(...) Dieu, que tu es compliquée! Comme toutes les femmes:
cent questions pour une réponse! ⁴¹⁰

CATILINAIRE

Il sait partir quand il faut. C'est à ces hommes-là
qu'on a envie de dire de rester ⁴¹¹.

3) Uma situação dramática que intercala o processo de subjectividade com a generalização, expressão do ponto de vista de um determinado grupo, aplicado a uma determinada cena, que aproveita a ocasião, ou a circunstância, para estabelecer uma relação entre o ritmo (arranjo das partes num todo) e o teatro. Através do aforismo (unificação dum saber disperso) conflui-se, assim, para um diálogo entre vários registos interligados entre si:

FRANCIS

Le hasard fait bien les choses, monsieur Catilinaire.
Et d'apprendre aujourd'hui que vous êtes le père de
Solange, je suis doublement heureux ⁴¹².

⁴¹⁰ Idem, Cinquième Tableau, op.cit., p.884, sublinhados nossos.

⁴¹¹ Idem, Scène XIX, p.982, sublinhados nossos.

⁴¹² «Le Soleil des Eaux, Spectacle pour une toile de pêcheurs, Scène XIX, op. cit.p.980, sublinhados nossos.

CÉLESTIN

La preuve que ce monde est bien matériel,
c'est qu'une balle peut mieux tuer qu'une douleur⁴¹³.

SOLANGE

Je sais, mais je n'ai plus d'angoisse, jamais. Je sais aussi
que c'est dans l'espoir que se réfugie tout le sang humilié
des hommes⁴¹⁴.

UN PÊCHEUR

Elle est comme la providence, la justice,
elle ne se montre pas souvent!⁴¹⁵

4) Répliques de teor didáctico aforístico em função da situação vivida pelas personagens, directamente aplicadas à situação pelo pronome «toi», apelando, indirectamente, para uma reflexão do leitor / espectador, aplicável em vivências da realidade. Ao enunciar uma verdade geral, remetem para um discurso axiológico que pretende despertar, alertar ou ensinar valores, criando em nós uma pausa face à prossecução da intriga. As componentes aforísticas veiculam, assim, princípios de essência temática e ideológica, ao serviço da configuração de um intuito de «docere», que conduzem à reflexão sobre a verdade das palavras e sua existência na realidade próxima do leitor espectador:

L'ARMURIER

Tes actes parleront pour toi. C'est entendu, il faut mentir
le plus moins possible. Mentir n'est pas trahir⁴¹⁶.

5) Passagem subtil da subjectivização para a generalização, na qual se encontra, no primeiro dos exemplos apresentados a seguir, um certo cariz didáctico - poético, marcado pela enumeração nostálgica de adjectivos e, no segundo exemplo, na associação de

⁴¹³ Idem, Scène XXVIII, op.cit., p.1016, sublinhados nossos.

⁴¹⁴ Idem, Scène XXXII, op.cit, p.1028, sublinhados nossos.

⁴¹⁵ Idem, Scène XXXIII, op.cit.,p.1034, sublinhados nossos.

⁴¹⁶ Idem, Scène XXXIII, op.cit., p.1038, sublinhados nossos.

qualidades comuns a vários elementos naturais e humanos e também nas qualidades de estereótipos antagónicos, tendo um denominador comum, que unifica disparidades e a poeticidade da linguagem, ao serviço da verdade transmitida. Desse modo, pretende-se ultrapassar os limites da imanência e aceder, por instantes, à transcendência para apaziguar uma inquietação quantas vezes sem resposta:

LA RENCONTRÉE

Souviens-toi: AU-DESSUS DU NIVEAU DE LA MER.
Ainsi parlent les atlas, les murs des gares, les guides complaisants, et tous les bons Samaritains. C'est un repère, le début de la respiration, le commencement de l'espérance⁴¹⁷.

(...)

LA RENCONTRÉE

On n'est jamais unique et seul! Il faut toujours partager.
Partager avec un avare, avec un prodigue, avec un imbécile
qui dort, avec une abeille, avec un nuage, même avec
quelqu'un qui n'a rien⁴¹⁸.

6) Reconhecimento da verdade de uma personagem por outra, numa relação textual de autoridade - credibilidade, com destaque para uma hierarquia fundamentada na sabedoria. A comparação poética pode ser aplicada fora da ficção aos seres que admiramos pelo seu carácter de excepção e aos quais atribuímos qualidades supra-humanas. Por se situar num momento crucial que se aproxima do desenlace, as frases aforísticas são necessárias para criar o *suspense* e veicular a mensagem principal:

LE VIEIL HOMME

L'ami qui reste n'est pas meilleur que l'ami qui s'en va.
La fidélité est une terre usurpée. (...) ⁴¹⁹.

LE VISITEUR

Parlez, que je me réchauffe à votre vérité. Vous en avez le pouvoir.

⁴¹⁷ Ibidem, maiúsculas do autor.

⁴¹⁸ Idem, op. cit., p. 900.

⁴¹⁹ Idem, p.902.

Que j'émerge hors de cette poussière où je ne distingue rien, même pas la forme des pierres dont elle est issue! j'ai mal. Excusez-moi⁴²⁰.

Além de mediador de mundividências, o *sujeito teatral* unifica vários papéis tendo como ponto de partida o género enquanto sistema de transformações estéticas, que permite inovar a tradição ao utilizar diferentes funções e recursos, e o pendor aforístico como processo dinamizador da temática axiológica que integra o plano da subjectividade, por sua vez geradora de intersubjectividades.

Como temos vindo a demonstrar, através de exemplos extraídos da obra *Théâtre saisonnier*, a subjectividade inerente ao texto de teatro é assumida, em termos textuais, pelo *sujeito teatral*. Em conjunto, entrelaçam especificidades inerentes ao próprio género com influências no mundo ficcional que expande divergências entre personagens, racionalidades e subtilezas nos seus discursos, conflitos de ideias e perspectivas, entre outros aspectos referidos, que ficcionalizam múltiplas facetas da realidade e veiculam valores e ideologias.

O carácter moral das personagens resulta, portanto, do estatuto social, psicológico e pragmático, é exteriorizado no universo particular que representam, reforçado, por vezes, pelo nível etário – os mais idosos –, ou remetido para as personagens principais, sempre que assumem um papel de autoridade na comunidade a que pertencem. Por exemplo, o adjectivo adjunto ao nome «Vieil Homme», indica não só a idade, mas remete também para a sabedoria adquirida, como demonstrou a réplica anterior. As réplicas, indicações didascálicas e designações das personagens adquirem, assim, novos sentidos e ultrapassam o quadro da situação dramática, pois apontam para valores exteriores ao texto. Podem assumir, igualmente, um carácter metatextual, o que é uma forma de comunicação entre autor e espectador, de acordo com Pavis⁴²¹.

Na sua dupla vertente, texto e espectáculo, o teatro lança, por si mesmo, um desafio à significação e às formas de estar no mundo. Possui um sentido didáctico-artístico normalmente ligado a outras artes e, conseqüentemente, transforma-se em *arte múltipla*. Enquanto o *sujeito didascálico* fornece os ingredientes da intriga, apresenta os objectos em cena, ou para a cena, sugere indicações actua sobre a consciência do tempo, espaço e

⁴²⁰ Idem, p.903.

⁴²¹ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Messidor/ Éditions Sociales, Paris, 1987, pp.322-323.

personagens, servindo-se de um nível essencial descritivo, por vezes eivado de fios poéticos e de breves comentários, o *sujeito dialogal* alia o mundo analítico e poético da didascália ao mundo concreto e activo da realização, pela fala das personagens, que assumem, por vezes, a liderança do próprio discurso ao actuar por intermédio do índole aforística, sob o signo da palavra-acção que faz mover actos e avançar intrigas.

O ritmo encontra nessa fórmula articulatória uma simplificação adequada ao grupo social das personagens (pescadores, operários fabris), ao invés da palavra categórica e pomposa, indiscutível na sua sabedoria solene, muitas vezes com alguma ironia, dirigida para enunciados de teor aforístico, enquadrados em determinados ambientes sócio-ideológicos, como demonstra o exemplo seguinte:

SOLANGE, *songeuse* <a FRANCIS>

C'est drôle, les saints, on ne les rencontre
jamais de leur vivant ⁴²².

A personagem feminina interroga o sentido da existência de santos através de uma afirmação, que consideramos gnómica pelo seu carácter generalizador. Lê-se nas entrelinhas a ironia da constatação e uma certa perplexidade, ambas associadas a um certo determinismo, transmitido pelos verbos no presente e pelo advérbio de tempo, categórico e incisivo, que caracteriza, reforça e autoriza a verdade: «jamais». O adjectivo «drôle» caracteriza não só a situação em si, o diálogo que parte do nome de Francis, mas também a opinião da personagem, uma certa distância face ao assunto, reforçada pela didascália interna de explicitação «*songeuse*».

Cruzam-se dois planos, o do enredo e o do mito, ligados pelo elo temático secundário que contribui para esta luta, o amor entre Francis e Solange, casal protagonista do sentimento amoroso. O tema do Amor é, aliás, apresentado nas facetas *eros*, *philos* e *agapê*, respectivamente, a paixão que une as duas personagens referidas e a amizade entre Francis e Dégout, alargada a vários pescadores pela amizade e partilha familiar do quotidiano e na comunhão fraterna que os une na luta por um ideal comum. A filiação à raiz telúrica descobre, assim, no reencontro com o amor uma forma de conceber um mundo idealizado e «rectificado» face à realidade.

⁴²² Idem, p.939.

Nas frases aforísticas do *Théâtre saisonnier*, o ritmo é normalmente binário, como se o enunciado adquirisse a espessura do verso. Numa primeira parte escolhe-se o objecto de valorização para, numa segunda parte, tecer o juízo acerca dele: «C'est drôle, les saints / on ne les rencontre jamais de leur vivant »⁴²³. Repare-se ainda na última palavra de cada segmento com implicações a nível de rima («saints / vivant»), processo de reiteração a nível das sonoridades (ritmo e rima) que reforça intencionalidade, capta a atenção e facilita a própria apreensão do conteúdo, objectivo principal dos aforismos.

Pode, pois, afirmar-se que o ritmo guia a construção ficcional, de modo a despertar, pela palavra gnómica, a acção que acorda a consciência e a leva à reflexão sobre alguns aspectos da existência e da essência humanas. Atravessado pelos fios gnómicos possibilita e proporciona um espaço de reflexão, de balanço ideológico e filosófico da intriga. É, sobretudo, na dualidade entre explícito e implícito que habita a consciência gnómica dos enunciados teatrais. Atente-se na alternância entre referências interiores ao texto e verdades entendidas como verdades gerais que partem da interrogação existencial, seguida de uma afirmação exclamativa que exprime a verdade, entendida como certa, na sua constatação inexplicável:

FRANCIS

Toute une longue et sage fraction de notre vie, si tu préfères,
touche à sa fin. Pourtant, ce coup que nous allons porter est conforme
à l'idée et au sentiment que nous faisons de l'agencement de cette vie?
Nous n'inventons rien : nous remplissons une exigence ?

AUGUSTE

C'est exact. La dignité d'un homme seul, ça ne s'aperçoit pas.
La dignité de mille hommes, ça prend une allure de combat.
C'est ainsi. On ne sait pas pourquoi !

FRANCIS

J'ai conscience de tout cela. (*Un temps.*) Ah ! si les choses

⁴²³ Idem, p.941. A réplica é enunciada por uma VOIX EN COLÈRE, anónima, voz essa que pode ser atribuída ao *sujeito teatral*, uma vez que se isenta de nome para reforçar uma atitude de carácter gnómico, manifestando assim uma reacção específica a uma determinada apreciação, pois é oriunda do grupo dos pescadores. Uma vez destituída de identidade ficcional, assume a própria ambiguidade quer a nível material (carência de haveres), quer a nível moral (qualidades, no caso a rectidão e a honestidade), marcadas pelo ritmo e pelas ressonâncias rimáticas. Os sublinhados são da nossa responsabilidade.

apparaissent aux yeux de tous ce qu'elles sont au regard de quelques - uns. Mais c'est sur cette inégalité que le monde se règle. Sans elle, il ne subsisterait probablement pas⁴²⁴.

Aplicado ao teatro, o pendor aforístico tem o efeito de o aproximar da vida através da situação dramática e da situação de linguagem, dois factores fundamentais, a primeira de carácter mais dinâmico e a segunda de carácter mais abstracto. A primeira assume-se na natureza plástica e a segunda nas expressões reflexiva e poética, ambas ligadas pelo ritmo da frase aforística. Este gera no leitor/espectador uma ressonância musical, torna-o cúmplice e participante, em termos intelectuais, do que se passa em palco.

O ritmo aforístico cria efeitos contraditórios, uma vez que rompe a unidade de acção e unifica a temática, gera uma cadência teatral mais lenta, oscila entre a continuidade e a descontinuidade, em termos de ocorrência e tensão dialogais. De referir que a ruptura, ainda que breve, cria uma espécie de muro entre a acção e o crítico/leitor, articula a alteridade com a subjectividade suscitadas pelo texto, ou seja, permite o confronto de reflexões e a expansão a outros aspectos, na sua relação com a realidade, e não apenas com a ficção. Meschonnic revela ter consciência desse facto quando liga a componente rítmica à componente ética, ao fazer de ambas uma espécie de perfil sócio-ideológico. Os ritmos frásicos implicarão, necessariamente, determinados ritmos teatrais, dado que «o ritmo é comum à linguagem e ao corpo»⁴²⁵.

Assim, a regularidade e a irregularidade rítmicas geram tensões, criam expectativas, fazem o leitor/espectador esperar pelos momentos de reflexão e ficar atento às significações implícitas das acções desencadeadas. Da dialéctica entre os aspectos individual e social sublinhe-se, a nível do teatro, não só o papel da instrução e da aprendizagem, concentrada no saber, mas também o papel das influências exercidas sobre os processos teatrais como, por exemplo, o corpo, a voz, o gesto e a palavra. Através deles, a apreensão do espectador ou do leitor é igualmente social e histórica, enquadrada

⁴²⁴ Cf. CHAR, René, *Le Soleil des Eaux*, op. supra cit., p.1040. Este o diálogo entre Auguste e o seu filho Francis, personagens principais de *Soleil des eaux*, representantes de duas gerações de pescadores, tem por detrás a operação de ataque à fábrica que ameaça o equilíbrio ecológico de La Crillonne e marca o fim da Cena XXXV, sublinhados nossos.

⁴²⁵ Cf. MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Ed. Verdier, Lagrasse, 1982, p.651.

num determinado círculo de saberes transmitidos por gerações, concretizados, no espectáculo teatral, na grande tirada, no breve monólogo reflexivo ou no diálogo:

FRANCIS

Défense d'emporter une arme. (*Lentement.*) Même pas un épervier. Seulement le sac.

L'ARMURIER

Que le bâtiment tremble et frémisses, pas plus. (*Il fait un effort pour prononcer la suite.*) Si par malheur il ya des blessés, que ce soit de votre côté. (*Long silence.*) Toi, Francis, regarde de tous tes yeux quelle faute tes ennemis vont commettre. Tu as compris?

FRANCIS

Oui.

L'ARMURIER

C'est à ce moment que vous aurez à moitié gagné. Celui que tu bats, frappe-le sans l'injurier

FRANCIS

Arrivés devant la fabrique, comment se placeront les bateaux?

L'ARMURIER

Comme un soleil qui prend tout⁴²⁶.

Este diálogo encerra a Cena XXXIV, prepara o desenlace: a conspiração do ataque à fábrica, as reflexões sobre ela e respectivos preparativos. O ritmo aforístico está, igualmente, relacionado com as funções desempenhadas pelos vários tipos de frases proferidas pelas personagens e respectivas mediações do *sujeito teatral*, que podemos classificar, em termos sintéticos, de duas formas – a **pausa aforística** e a **réplica aforística** -, interligadas, pois ambas constituem paragens na acção.

A **pausa aforística** estabelece uma relação directa com a função lógica dos acontecimentos. Trata-se de uma suspensão do espaço e do tempo, espécie de «evocação»

⁴²⁶ Idem, 1038-1039, sublinhados nossos.

que remete para a exterioridade da própria cena, cria uma percepção de diferentes velocidades e uma separação de hierarquias rítmicas, ou seja, a sua repetição processual cria diversos ritmos no desenrolar dos acontecimentos, ora acelerando, ora retardando o curso dos mesmos, enquanto desvenda o conteúdo das acções realizadas. A suspensão da acção é compensada pelo nível informacional, relativamente às personagens que proferem as réplicas aforísticas, através do destaque do seu carácter moral, da dignidade ética e do respeito social, conferindo-lhes, assim, um protagonismo. O abrandamento da acção pela via do pendor aforístico, a um tempo cénica e verbal, apresenta-se, pois, como estratégia dramaturgica que rege o discurso de algumas personagens.

A **réplica aforística** diz respeito à discontinuidade do discurso das personagens, o que se repercute na acção e influencia quer o ritmo das palavras proferidas, quer os movimentos corporais e a gestão do espaço cénico, privilegiando, assim, a dinâmica entre situação de linguagem e situação dramática. A principal função da réplica aforística será regular o ritmo, a velocidade da acção e a entrada e saída de personagens. Apresenta-se como um processo teatral e não apenas como instância verbal meramente ética, com o fim de permitir a interiorização das experiências representadas, proporciona a observação detalhada das personagens, efeitos de luz, pormenores cénicos, numa associação entre visão e audição. Possibilita ainda uma tomada de posição perante o universo ficcional e pode levar à sua aceitação, recusa ou contestação.

Por exemplo, Auguste personifica a sensatez, é portador de uma experiência reflectida e de um saber ancestral acumulado que ultrapassam o patamar da vivência pessoal para tocar a universalidade da sabedoria. O seu carácter assertivo adequa-se ao discurso gnómico da verdade aforística e Francis, o «discípulo», seu filho, representa o aprendiz, herdeiro e executor da acção inteligente. Em suma, assistimos ao entrelaçamento de duas subjectividades que sofrem uma interacção intersubjectiva reveladora de mudividências de cariz universalizante. Os exemplos que se seguem representam a passagem do testemunho ético e de uma tentativa de autonomia por parte do receptor, autonomia essa que redundará num acréscimo aforístico que, em nossa opinião, sustenta o interesse do diálogo que se segue:

AUGUSTE

Quand on affronte un ennemi de taille, tout demeure possible,
y compris la surprise de finir par lui ressembler, s'il met trop
de temps à mourir !

FRANCIS

Oui mais, à coup sûr, il meurt, et ce qu'il abandonnera
devant lui ne pourra rien contre ce que nous laisserons
derrière nous, cette semence sans nom dont la vie
prendra soin.

AUGUSTE

Sans doute, mais souviens-toi que dans le pire couloir
de l'enfer, il y a quand même quelque chose ou
quelqu'un à sauver. Ce n'est pas incompatible.

FRANCIS, *lentement, occupé par d'autres pensées*
Oui, cela devrait être possible.

(...)

AUGUSTE, *nuancé*

Un trop grand feu anéantit le bon feu nécessaire.

FRANCIS

Ne t'afflige pas à l'avance, père- Ce qu'il faut aujourd'hui
c'est dire non ; et graver ce nom justement avec du feu.

AUGUSTE, *songeur*

Le feu ! le juste ou le terrible ? L'Armurier en rêve encore.
Il n'est toujours pas fixé...⁴²⁷

Neste diálogo, a situação dramática está correlacionada com a situação de linguagem com a finalidade de salientar alternâncias entre referências interiores ao texto e verdades, que podem ser lidas como gerais. As duas personagens principais de *Soleil des eaux*, representantes de duas gerações de pescadores, utilizam a construção aforística para

⁴²⁷ René Char, *O.C.*, pp.1039-1042, entre as quais se encontram as citações extraídas.

desprender o texto de uma ficcionalidade extrema, ou seja, submissão aos aspectos narrativos, no intuito de não se submeterem à sincronia efémera do *hic et nunc* teatral.

Recorde-se Pavis, que apresenta o ritmo como factor determinante para estabelecer a fábula, o desenrolar dos acontecimentos e a utilização dos signos cénicos, assim como a produção de sentido⁴²⁸. Consideremos, pois, o ritmo enquanto sentido do texto e não apenas na sua divisão silábica ou métrica, restrição à alternância entre tempos fortes e tempos fracos, fechados na sua métrica, logo, factor determinante para estabelecer os limites da significação da própria fábula, o desenrolar dos acontecimentos e signos cénicos, assim como a produção de sentido, de acordo com o postulado do autor sobre a questão⁴²⁹. A pausa na acção é igualmente necessária para estabelecer o ritmo não só do discurso, mas do espectáculo, visto preparar o momento propício à reflexão e criar a sua expectativa e proporcionar o alívio do repouso para o espectador e actores.

O critério do ritmo, rápido ou lento, mediante a intensidade dramática, surge como uma forma de privilegiar a experiência quotidiana, pensamentos e observações gerais sobre os seres e o mundo. Associado à brevidade, o ritmo é contido, associado à expansão desenvolve o discurso e exige maior concentração por parte do público, submetido a um ponto de vista normativo e reflexivo, por vezes crítico, proveniente de uma sabedoria prática e concreta transformada em verdade no mundo daquela ficção, realçada pelo ritmo, uma vez que os elementos de prosódia facilitam a memorização dos enunciados e ajudam a reter a mensagem pela sua brevidade e concentração.

Agrupados, ritmo e aforismo reenviam, pela estrutura frásica, à ordem e à organização sociais, colaboram no traçado psicológico e moral das personagens, demarcam a tomada de posição individual, unificam pensamento e mundividência, visíveis, textualmente, pela cadência discursiva que gera avanços significativos na compreensão da intriga e exerce, igualmente uma função didáctica – mover para ensinar. Vejamos um outro exemplo para consolidar a nossa reflexão, desta vez extraído de um outro texto do *Théâtre saisonnier, Sur les Hauteurs. Inscription passagère* e que ilustra a expressão de um desejo cuja forma o faz ressoar como um aforismo:

⁴²⁸ Idem, tradução e adaptação da p.309.

⁴²⁹ Idem, p.309.

L'INCONNUE, *prenant la main de François*

Malheur à ceux qui aiment, s'ils ont une hauteur au-dessus de leur amour.

FRANÇOIS

Que les enfants qui s'enchantent soient seuls à nous regarder⁴³⁰.

A sua posição no texto permite classificá-lo como «diálogo aforístico final», ou seja, duas réplicas encadeadas, a concluir uma cena. Em nosso entender, a escolha desta posição tipográfica, e textual, serve a intensificação gnómica, pois reforça, no caso, a exaltação da inocência e do sublime no Amor. Encontramos diversos tipos de registos de carácter didáctico, localizados em diferentes pontos estratégicos, entre os quais, ainda que mais raro, a «didascália aforística». Por exemplo, nas didascálias poéticas, a terminar um dos momentos do texto, pode ler-se «*Les enfants sont une source dans la nuit*»⁴³¹.

Registe-se ainda um outro tipo de registo aforístico – o «registo introdutório», que parte de uma verdade geral para a situação dramática, propõe uma leitura metafórica, descodificada pelo conhecimento directo da intriga, passível de aplicação em outros contextos exteriores à ficção:

L'OUVRIER, *à nouveau violent*

Je ne peux pas comprendre qu'un homme qui se rompt les os brise en même temps un bonheur qui lui est étranger. Ça n'a pas de rapport. Je t'aime, moi !⁴³²

As últimas réplicas contêm um pendor ético mais atenuado, porque está associado a uma situação dramática objectiva na sua trama específica – a invalidez do marido de L'Ouvrière devido à queda num precipício. O fio narrativo que orienta este quadro é sustentado por essa questão ética, uma vez que a dependência do marido a impede de corresponder ao amor de L'Ouvrier. A resignação é expressa numa réplica cuja função didáctica sugere uma generalização ao fazer eco com outras situações similares com a

⁴³⁰ Idem, pp.859- p.859.

⁴³¹ Idem, p.871, sublinhados nossos que realçam a generalização a partir da situação dramática.

⁴³² Ibidem; os sublinhados são nossos e realçam, nas duas réplicas, a generalização aforística feita a partir da situação dramática.

realidade. É, assim, possibilitada a reflexão analógica entre facto e ficção e facultada uma aprendizagem indirecta, ao mesmo tempo que se estrutura o texto, se anuncia o desfecho da situação e se revela ao leitor / espectador uma eventual solução para o conflito amoroso entre as personagens referidas:

L'OUVRIÈRE

Peut-être qu'on n'épouse pas les gens qu'on aime! C'est un sort⁴³³.

Tornou-se visível, pelos exemplos escolhidos, que o *sujeito teatral* apresenta também implicações cénicas e dramatúrgicas, deixa impressões dessa funcionalidade em referências textuais internas, ou seja, na composição discursiva. Em suma, estrutura toda a dinâmica teatral e contribui para uma funcionalidade apelativa à reflexão sobre a realidade, remete para aspectos respeitantes à encenação, em interacção simultânea entre a gnomização poética e a explicitação cénica.

Em *Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier*, a presença de frases que enunciam reflexões, tecem considerações gerais sobre a vida e o ser humano e colocam, entre outros, dois aspectos interligados entre si. O primeiro possui um carácter abrangente, relacionado com o tipo de texto específico, o texto de teatro, o que permite a síntese através da réplica breve; o segundo, de carácter mais restrito, concretiza aquele através das vozes do *sujeito teatral*, adequando à componente dramatúrgica, dialogal e didascálica, um carácter sentencioso. Assim se manifestam, pois, presenças de uma subjectividade ética que encerra várias significações ocultas num sentido aparentemente linear alargado a elementos verbais e rítmicos e a «valores da língua»⁴³⁴, integrados numa colectividade à qual pertencem.

Podemos concluir que a reflexão sobre o ritmo aforístico, e suas implicações na função didáctica, permite evidenciar que, no texto de teatro, a linguagem assume duas vertentes interligadas, uma exterior e outra exterior à intriga, ambas manifestadas pelo *sujeito teatral*, sobretudo, *dialogal*. Este serve-se da acção desenrolada, integrada na intriga e manifesta, a nível da situação de linguagem e a nível da situação dramática, a

⁴³³ Idem, “Deuxième Tableau”; op. cit., p.873, sublinhado nosso.

⁴³⁴ Cf. MESCHONNIC, H., « Rythme » in *Dictionnaire des notions et des genres littéraires*, Encyclopaedia universalis, Albin Michel, 1997, pp.702-706.

sua interioridade reflexiva. No primeiro caso, o conteúdo implícito nas palavras remete directamente para a situação em curso, e, no segundo, o discurso serve-se da acção, suspende-a para inferir reflexões de carácter mais geral e facilmente associadas a factos reais.

Ambas pretendem mover, impressionar, influenciar, apelar à reflexão e ao sentido crítico do leitor/espectador e, num sentido mais lato, condensar o mistério que assusta e a segurança que tranquiliza, oferecendo-lhe a credibilidade para resistir ao tempo, aspecto encadeado com a função catártica, a última das seis funções estruturadoras de uma mediação complexa que, além de encenar uma subjectividade múltipla, pretende cativar o público, como demonstraremos a seguir.

3.2. A função catártica: elo mediador entre o facto e a ficção

A ligação entre o **facto** referente à vida e às vivências do leitor/espectador, que implicam, de uma forma ou de outra, o seu percurso pessoal, e a **ficção**, respeitante ao texto e /ou ao espectáculo em si, com toda a fantasia proposta e imaginada, encontra eco nas várias componentes, anteriormente analisadas, cujo cariz unificador, teatralizante, narrativo, lírico e didáctico se enquadra no espaço, tempo, personagens e acção.

Através das várias funções apela-se, simultaneamente, para a consciência e para a emoção, o que implica contemplar os efeitos catárticos e criar condições para que os mesmos se realizem. Logo, texto e representação necessitam de conter estratégias de sedução do público, de encontrar simetrias e complementaridades entre dois mundos, ligados pelo cruzar de mundividências e pela concretização de acções, ou seja, que configurem, simultaneamente, um projecto textual e cénico e estabeleçam analogias com a experiência factual, geradoras de cumplicidades.

O autor do *Théâtre saisonnier* utiliza vários recursos para alcançar este objectivo, entre os quais se pode apontar uma relação bivalente - de continuidade e de aproximação - , e uma outra que lhe é oposta - de descontinuidade e de afastamento - , relativamente ao universo ficcional. A conjugação de ambas encontra uma espécie de justa medida, de equilíbrio e coerência, por intermédio de várias vertentes de problematização temática.

Entre estas, encontram-se o combate pela preservação dos pescadores e do seu espaço geográfico natural em *Le Soleil des Eaux* e dos mistérios lendários da tradição em *Sur les hauteurs*; o julgamento e condenação do privilégio da diferença, a partir da díade sociedade-indivíduo em *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil* e a descoberta de si mesmo e do outro, através da expressão do inconsciente nos textos *La Conjuración*; a metamorfose teatral e humana em *Claire*; a dualidade da existência, ou seja, a vitória face à escalada dos Himalaias e a derrota do amor face ao domínio do ciúme, a culminar com a morte trágica, em *L'Abominable des neiges*.

De acordo com a nossa interpretação, entre os processos mais relevantes para conduzir à catarse, no *Théâtre saisonnier*, encontram-se a criação de **ambientes e atmosferas**, a **acção no seu desenlace**, **pausas e desvios da acção**, pelo discurso didascálico e dialogal, a **música**, o **silêncio** e **outros sons**. Os elementos catárticos são utilizados como meio de intensificação, alternância e gradação das situações dramáticas. Seguem-se alguns exemplos⁴³⁵, que demonstram a consciência de um plano textual e de um plano cénico, pois, contemplam, em simultâneo, o ponto de vista do leitor e do espectador.

Relativamente ao primeiro aspecto atrás mencionado - **ambientes e atmosferas** -, estes são criados em função do espaço e da acção que nele se desenvolve e abrangem factores objectivos e subjectivos, de modo a complementar o discurso com outros ingredientes. Se tomarmos como exemplo o texto para *ballet* intitulado *La Conjuración*, accção de desencontros e de expectativas goradas, os vários «passos» são marcados pela gradação da luz solar e pela alternância entre espaços exteriores e interiores. Através destes, perpassa uma espécie de ambiente ameaçador, criado por uma atmosfera enigmática de luzes, gestos e pormenores, visto tratar-se de um texto para *ballet*. A intensidade dramática é reproduzida através do choque entre o masculino - «L'Homme-miroir» -, no qual se espelha o narcisismo solitário, e o feminino, objecto de desejo, personificada em «La jeune fille», o que se pode verificar pelas cinco estrofes que

⁴³⁵ A reutilização de alguns exemplos deve-se à expressividade e à riqueza semântica e dramática da obra, e à sua pequena extensão, passível de uma interpretação minuciosa e diversificada, de acordo com várias perspectivas.

apresentam, sequencialmente, os movimentos e os gestos da personagem principal, enquadrados no espaço e no tempo:

STROPHE I

Une place. Le matin. La ville s'éveille. L'homme à la peau de miroir se hâte. Le danseur se signale au petit soleil de l'été(...).».

STROPHE II

Une chambre modeste. Midi. L'Homme-miroir se masque(...)

STROPHE III

La place. Avalanche solaire. Quelques instants après-midi. L'Homme-miroir danse avec egoïsme et nonchalance.

STROPHE IV

La chambre. Fin d'après-midi. L'Homme-miroir est vêtu comme au prologue(...). Quête du vertige (...) Dans un élan aigu où il mettra tout son poids et sa trace, L'Homme à la peau de miroir, sur les ailes de pierre de la fatalité, se précipite dans le vide par la fenêtre ouverte.

STROPHE V

La place. Crépuscule. Brume au sol, légère. L'Homme-miroir gît mort à terre. Son corps est couvert de buée(...) Danse de l'aimant sur le point d'appréhender son objet. (...) Champ du miroir noir dans lequel le jeune homme vient de s'engloutir. Dans l'attitude du désir visionnaire, la danseuse (la jeune nuit) s'étend sur le corps, les deux mains appliqués à l'emplacement du visage. Ici le rideau tombe avec un bruit ailé de rivière qui s'éloigne⁴³⁶.

Encontramos nos textos para *ballet* a função catártica, por excelência, o que se explica pela defesa da dança como «disease de l'inconscient et de la tragédie», «danse de l'exigence», «quête du vertige»⁴³⁷. Orientam-se, por isso, o espaço e os gestos a par da consciência, da imaginação e da interioridade, evocadas e metaforizadas no espelho como expressão simbólica do percurso de auto-conhecimento espacialmente localizado ora no interior – no quarto, metáfora da interioridade e no exterior – a praça -, espaço público, emblemático da alteridade, confronto com o exterior e o conhecimento de si na sua interação com o outro.

⁴³⁶ In CHAR, René, *O.C.*; as estrofes apresentadas seguem a seguinte ordem de páginas: pp. 1090,1091,1091, p.1092, 1092, sublinhados nossos.

⁴³⁷ In *O.C.*,cf.o texto introdutório de *La conjuration*, p.1087.

Através de uma acção circular, que começa e termina na mesma praça, reforça-se, por um lado a delimitação espacial, a reflectir a clausura do processo de descoberta e, por outro, o encerramento da personagem sobre si própria, o que conduzirá ao desfecho fatal, simbolizado pelo percurso da luz solar nos seus vários momentos sucessivos - «le matin», «midi», «après-midi», «fin d'après-midi», «crépuscule». A referência à noite está implícita no negro - «noir» - do espelho e encontra-se assimilada à morte da personagem principal, presente através do clímax catártico.

A luz é um elemento recorrente e diversificado - directa e reflectida, diurna e nocturna, natural e artificial. Curiosamente, forma uma certa unidade com a contribuição de um outro, a água, sobretudo sob a forma de rio que, não raras vezes, adquire uma feição poética, ao acompanhar a descida do pano de cena: «*Ici le rideau tombe avec un bruit ailé de rivière qui s'éloigne*»⁴³⁸.

A procura de identidade e consequente exposição face aos outros, podem assinalar-se em cinco andamentos que correspondem às cinco estrofes e ao processo catártico, de cariz gradativo, desde a exibição até à morte pela auto-destruição⁴³⁹: 1) o ritmo imprimido à acção, pautada pelas imitações do Outro pelo Si-mesmo, 2) a dissimulação do Si-mesmo; 3) o confronto e a procura do Si-mesmo; 4) o Si-mesmo e os outros: atitude de narcisismo e o desprendimento que leva à rejeição do Outro; 5) a precipitação e a queda no abismo do Não-Ser.

A expressão do *sujeito didascálico* conduz, assim, à catarse. Em termos do discurso, evidenciam-se alguns estados e princípios ligados à existência, tendo a materialidade dos objectos e adereços, como ponto de referência e reforço plasticizante dos ambientes, e as atmosferas necessárias à situação dramática em curso. Os elementos catárticos estruturam-se no interior da própria acção e reenviam para a componente simbólica, ligada à figura principal, cuja conotação desempenha uma função catártica, pelas situações trágicas que convoca, no momento da **acção no seu desenlace**.

Em *Sur les Hauteurs. Inscription passagère*, encontramos ingredientes de surpresa que interceptam o mundo da ficção com o mundo da realidade como, por exemplo, o

⁴³⁸ Idem, p.1093.

⁴³⁹ Utilizamos as expressões de Paul Ricoeur - o Outro e o Si-mesmo -, uma vez que o texto em questão remete para uma temática de cariz sócio-existencial, manifestada esteticamente através do corpo, ou seja, da dança.

castelo. Surgem na exposição, e não deixam desvendar, de imediato, a sua amplidão, pois desviam-nos pela integração no quotidiano, interceptam a intriga principal – o mistério da jovem desconhecida, habitante do castelo -, até culminar no momento da sua morte, anunciada pelo *sujeito didascálico*: «*Carafon épaule son arme, vise longuement. La détonation emplit la montagne. Les enfants accourent, se précipitent sur le meurtrier. Le poing de Lucien, muni d'une Pierre, ensanglante son visage. Carafon s'enfuit*»⁴⁴⁰. Em *L'Abominable des Neiges* existe, igualmente, um momento que culmina na apoteose, a morte. Esta é intencionalmente colocada nos finais de texto, momento - chave para uma intensidade maior, no qual o *suspense* atinge o clímax da concentração dramática, o que *a priori* é um elemento gerador da catarse. Neste texto, o elemento simbólico – o abismo - é representado pelo precipício junto aos Himalaias e a queda é de Hermez personagem principal do grupo de expedidores é seguida da sua morte.

A componente catártica é reforçada pelo factor surpresa oriunda da causa inesperada da morte, falsamente anunciada pela apreensão da caravana face ao Evereste gelado, a detonação da avalanche, o fundo do precipício, a noite cerrada nos Himalaias. Ao invés daquilo que seria esperado – o risco no interior da expedição -, o termo deveu-se a uma traição, motivada pelo ciúme de Satellite, que atinge, fatalmente, Hermez.

Os elementos referidos manifestam-se ao longo da exposição, das peripécias até à consumação da tragédia. Abundam ingredientes do plano subjectivo, pelo teor didáctico da mensagem, ao invés da prossecução rápida de novos episódios, actuates e influentes na resolução do conflito amoroso. Vejamos, pois, como tudo aconteceu: «(...) *Le docteur est trompé par le déguisement. Le Satellite l'attire du côté de l'abîme où il choisit et se tue. Vénus disparue du ciel accourt pressantant le meurtre, vêtue de son maillot à présent couleur de pavot. Le Satellite tombe à genoux, s'accuse du crime. Vénus le frappe et le maudit. Un vent violent s'est levé. (...) On entend, ai loin, les voix des explorateurs: «Victoire La montagne est vaincue! L'Everest est atteint!» Ainsi réussit ce qui n'avait qu'un objectif matériel limité, tandis que le héros succombe, terrassé par les imbrications de sa souveraineté et de son destin*»⁴⁴¹.

O engano provocado pelo disfarce constitui um exemplo da máscara que oculta a identidade e já surgira no *ballet* intitulado *La conjuration*. O amor simbólico entre as personagens Vénus e Hermez serve a intensificação e a visualização do sentido trágico da

⁴⁴⁰ Idem, *Sur les Hauteurs*, p.860.

⁴⁴¹ Idem, *L'Abominable des neiges*, Strophe V, p.1103.

existência através da temática da punição da infidelidade, ao mesmo tempo que agudiza o processo de expectativas do leitor/espectador e gera um certo erotismo platónico, gorado na sua concretização porque interceptado pelo ciúme da personagem Satellite que culmina com a morte trágica de Hermez.

Também as **pausas e desvios da acção**, através dos **discursos didascálico e dialogal**, constituem uma estratégia de *catharsis*, pois solicita-se às personagens e, por transferência, aos leitores/espectadores, que estejam atentos e conscientes para o espectáculo, cria-se a atmosfera necessária ao ânimo e a expressão do mistério, adequada à expectativa. Somos, assim, «desviados» para um pormenor «natural» e póstico, que nada acrescenta ao desenvolvimento da intriga, mas fulcral para estabelecer um elo entre a cena e o público e / ou entre o texto e o leitor. Este processo é recorrente no teatro de René Char, sobretudo nas funções didáctica e lírica, e encontra na expressão sentenciosa metaforizada, uma maneira de alimentar o *suspense* da acção, o que origina uma intensidade dramática e chama a atenção para o pormenor que nada traz de novo ao desenvolvimento da intriga, mas muito acrescenta ao pulsar das emoções.

Ao facultar breves informações, pelo **discurso didascálico**, o *sujeito didascálico* não pretende adicionar ingredientes à acção, nem tão-pouco proporcionar instantes de saber tecido pela experiência, mas apenas realçar alguns aspectos que avivam o quadro e o aproximam de uma realidade típica. A brevidade do enunciado do presente, por exemplo «*On entend des chats qui se battent*»⁴⁴², é uma forma de atingir mais directamente o auditório por facilitar adesão e empatia, enquanto se chega ao momento de catarse. A acção violenta dos gatos é um indício analógico relativamente à intriga, pois a personagem L'Inconnue será assassinada por Carafon. Os leitores/espectadores são, deste modo, submetidos a várias interferências, de cariz intelectual, emotivo, ético, entre outras, expostas a pormenores que enquadram, no espaço e no ambiente, o momento da intriga.

Em termos gerais, a arquitectura interna da obra em análise proporciona momentos plásticos que marcam a mudança de cenário, realçam algumas personagens, em alguns casos, estranhamente diferenciadas face ao universo em representação. Por vezes, somos surpreendidos pelas intervenções de personagens que desempenham uma função de pausa

⁴⁴² Idem, *Le soleil des eaux*, p.945.

na acção, na medida em que a sua função é a de comentar, distanciadamente, a cena em curso.

Algumas estratégias são, pois, concebidas para implicar o leitor/espectador na globalidade do cenário criado, apelar para o seu sentido estético desviando o seu olhar para as incidências da luz, e respectiva beleza, num determinado espaço e tempo e, chamar a sua atenção para beleza os elementos constituintes do cenário, como por exemplo na seguinte didascália final - « *Au loin, la forêt accueillant le crépuscule* »⁴⁴³ -, que assinala um momento de transição, ao mesmo tempo que confere coerência textual interna entre VII- MÊME HEURE (Crépuscule) e VIII. NUIT.

Grosso modo, o **discurso dialogal** contribui para a formação do conhecimento da acção, permite o acesso à identidade verbal e psicológica de personagens e, no global, fornece, progressivamente, uma sequência para as peças do *puzzle* teatral que é o texto. Por exemplo, a personagem le Récitant do texto *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*, interpreta a mímica da personagem principal, traça o percurso da sua deslocação. De certo modo, constitui uma excepção ao diálogo habitual entre personagens, dado que, no seu papel de comentador, dirige-se ao público e, por vezes, a outras personagens. Entendemos esta personagem como metáfora do dramaturgo, que vai criando alguns momentos, no interior do discurso, à medida que a acção decorre, e explicitando outros, aquando da acção em curso, como se tivesse um conhecimento onnipotente e omnipresente. Ora, leia-se uma das suas réplicas:

LE RÉCITANT

Il < L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil >
mime le bonheur de sa condition, condition qu'il désire lui
faire partager. De ses deux mains, il la touche aux épaules⁴⁴⁴.

Temos acesso, assim, a um retrato de um ser de excepção, facultado pela personagem acima referida, pelos jurados e pela personagem L'Audiencier que, em conjunto, retratam o perfil de L'Homme au rayon de soleil. Criam, assim, uma empatia – primeiro passo para a catarse – e guiam, progressivamente, o leitor / espectador para um final trágico –

⁴⁴³ Idem, in *Sur les hauteurs*, p.854.

⁴⁴⁴ Idem, in *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*, p.1077.

clímax catártico -, que se conforma ao paradigma de actuação seleccionado, representativo de uma estratificação institucional, submetido a regras fixas, que realçam a rigidez da semelhança, ao invés da flexibilidade da diferença.

A interacção verbal e não verbal, explícita e implícita, é fundamentadora de continuidades e descontinuidades entre autor, sujeito e objecto, num permanente fluir do discurso, o que confere uma dimensão de perenidade inscrita pela valorização das qualidades humanas e do seu *modus vivendi*, ao mesmo tempo que se fazem anunciar, implicitamente, os ingredientes da acção e respectivos ingredientes catárticos que actuam, mais ou menos directamente, no leitor/espectador.

No exemplo que se segue, o diálogo expressa uma confissão forçada, na qual o discurso está intrinsecamente ligado a uma componente catártica, ou seja, assenta em parâmetros passíveis de desencadear emoções, como lágrimas, riso ou, simplesmente, a emoção, nas suas várias expressões, o que possibilita uma projecção individual, de quem lê ou assiste, e uma transferência de afectos, permitindo que o público encontre nelas um pólo de libertação, através da agressividade exposta, da insistência inquiridora e da aquiescência involuntária, representadas pelas personagens Raoul e Lucien:

RAOUL, *prend rudement le bras de Lucien*

Tu as parlé? Réponds? Tu as tout raconté à tes parents?

LUCIEN

Non, je le jure.

RAOUL

Menteur! (*À Raymond*). Il a parlé.

LUCIEN

Ce n'est pas à ma grand-mère, mais à François de Saint-Auban⁴⁴⁵.

Em alguns textos, como, por exemplo, *Le Soleil des Eaux*, a catarse surge, essencialmente da componente aforística que repara a ferida da invasão, pela palavra. Tais estratégias e procedimentos textuais/teatrais ora retardam ora apressam a entrada de

⁴⁴⁵ Idem, *Sur les hauteurs*, p.857.

personagens principais e somos, assim, levados ao convívio de personagens como Francis, o protagonista, e de seu pai, Auguste, uma das personagens mais influentes para a resolução estratégica do conflito. A surpresa, elemento catártico, na medida em que o inesperado cria um impacto emocional que *faz sentir* a ferida da invasão, pela palavra, através do *sujeito teatral* que conduz, verbal e cenicamente, diferentes intervenções.

Algum do impacto causado pode explicar-se, em nosso entender, pelo interceptar constante de enunciados complexos e de momentos de tensão entre personagens, o que conduz a uma tomada de partido – a favor da «vítima» ou do «algoz» -, o que proporciona, a um tempo, sentires e reflexões, pois levam a uma interrupção, breve ou longa, no seguimento da acção em curso.

Relativamente à **música**, ao **silêncio** e a **outros sons**, os processos dramaturgicos de catarse, que incluem uma utilização desses recursos, em alternância com a palavra, acarretam uma implicação indirecta do público; quando aplicados, progressivamente, redundam numa intensificação da mensagem a transmitir e permitem atingir, com eficácia, os efeitos catárticos pretendidos.

Atingem, desse modo, uma vertente de reflexão «metateatral», uma vez que se debruçam sobre conceitos fundamentais da existência e do leitor / espectador e da realização da leitura / espectáculo. Nas didascálias é a voz anónima do *sujeito didascálico* que coordena as informações e sugere, em simultâneo, uma concretização ao destacar elementos intelectuais e emocionais que conduzem à catarse, cuja finalidade é gerar sentidos centrados no próprio universo ficcional.

Quanto às indicações sobre a **música**, estas surgem, como demonstram os exemplos que apresentaremos a seguir, uma gradação alternada com o silêncio e alguns ruídos, por parte da multidão e dos jurados para obter um determinado efeito catártico junto dos leitores/espectadores pela atmosfera criada e prepará-lo para a concentração de sentidos implícitos nos actos e para o desenlace tumultuoso que, assim se faz, progressivamente, sentir. A componente musical que as acompanha, encontra-se sempre em posição didascálica e segue, como os nossos sublinhados confirmam, uma ordem demonstrativa da progressão sucessiva da acção, articula momentos, suscita emoções, anima discursos, em suma, apela à catarse e à implicação do leitor / espectador por meio da apresentação

que a humaniza e personifica, através dos estados de alma que lhe são atribuídos e dos ritmos neles implicados: «*Musique appréhensive*»⁴⁴⁶, «*Musique enjouée*»⁴⁴⁷, «*La musique cesse*»⁴⁴⁸, «*Reprise musique*» et «*Musique basse*»⁴⁴⁹, «*Halte musique*»⁴⁵⁰, «*Musique contraignante*»⁴⁵¹, «*La musique s'impatiente*»⁴⁵², «*Musique d'alarme*»⁴⁵³, «*la musique finit*»⁴⁵⁴, seguida de «*Brouhaha*»⁴⁵⁵ e de um «*Tumulte*»⁴⁵⁶ até ao final em que «*Le rideau tombe, la rampe s'éteint*»⁴⁵⁷.

Substituir as palavras, pelo silêncio e outros ruídos, cria uma espera fecunda, um interregno repousante que activa o desejo de as reencontrar através de um regresso à escuta atenta, o que reforça, analogamente, a qualidade dos efeitos musicais quando são retomados. Esta estratégia obriga o leitor / espectador a manter-se vigilante e a acompanhar as várias sequências da acção, de uma forma envolvida e cúmplice. A presença da música acentua a expressividade pretendida, realça a apreensão do drama, traduz a impaciência dos jurados, alterna com o silêncio e o burburinho da multidão. Deixa, assim, intervalos e pausas necessárias para focalizar a atenção sobre a personagem principal, o que favorece a empatia e a cumplicidade com o público.

De salientar que, apesar de não estar inscrita a palavra *ballet*, toda a *Sédition en un acte*, que constitui o drama de *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*, se aparenta com o movimento e é constituído por passos diversos que remetem para a dança, daí a sua particularidade catártica. Já nos dois textos, expressamente escritos para *ballet*, *La conjuration* (1946) e em *L'Abominable des neiges* (1952), as referências à música estão ausentes, mas não a consciência dos gestos e da expansão movimentos, o que, em si, provoca efeitos análogos. O tema do conhecimento está presente em ambos, sendo auto-reflexivo no primeiro e, no segundo, transcendente.

⁴⁴⁶ Idem, *L'Homme qui marchait dans un rayon de soleil*, p.1072.

⁴⁴⁷ Idem, p.1073.

⁴⁴⁸ Idem, p.1074.

⁴⁴⁹ Idem, p.1075.

⁴⁵⁰ Idem, p.1076.

⁴⁵¹ Idem, p.1077.

⁴⁵² Idem, p.1079.

⁴⁵³ Idem, p.1081.

⁴⁵⁴ Ibidem.

⁴⁵⁵ Ibidem.

⁴⁵⁶ Idem, p.1082.

⁴⁵⁷ Idem, p.1083.

Como referimos anteriormente, o **silêncio** é também fundamental para criar uma captação e envolvimento do leitor / espectador. Este pode ser implícito e explícito, o que se verifica nos exemplos que escolhemos. Na didascália «*Long moment d'attente. L'inconnue suivie de François traverse la clarté*»⁴⁵⁸, a espera demorada assinala um momento de pausa relativamente à acção, acentua as expectativas e predispõe para uma captação estética do momento, poeticamente descrito no texto, e fulgurante na cena, pelo contraste das personagens, apresentadas sob um fundo iluminado. No exemplo que se segue, o silêncio é explicitado na sua duração temporal pelo adjectivo «long». O *sujeito didascálico* prepara, deste modo, o elo empático com o estado de sofrimento da personagem, para que não se passe sobre ele ligeiramente. Essa preparação é realizada através de uma pausa na acção, na qual se explica o passo seguinte e, dessa forma, se focaliza a atenção sobre o discurso:

L'OUVRIER

Quel supplice tu t'infliges! (*Long silence.*) C'était
comme un enchantement. Puis, il s'est produit quelque chose,
qui nous concernait. En apparence, il ne s'est pourtant rien passé⁴⁵⁹.

No texto, onde se integra o exemplo acima transcrito, as expectativas estão condicionadas pela atenção e pela capacidade de entrever as respectivas intercomunicações entre os diferentes quadros, pois a identidade da personagem principal revela variadas facetas da vida e da personalidade humanas.

O conjunto dos pequenos Quadros, que formam *Claire*, podem agrupar-se de acordo com critérios catárticos criados pela coordenação entre os dois vectores da subjectividade teatral - **objectivo e subjectivo** -, que, no global, dão conta das relações de interdependência e, um terceiro - **objectivo-subjectivo**- que os agrupa, em forma de síntese e perfaz o rumo do próprio movimento criado esteticamente. É-nos, então, exigida a interligação entre alguns quadros para ultrapassar a incerteza dos enigmas e vencer uma certa circularidade intrínseca à estrutura textual para aceder à interpretação global, e minuciosa da obra, na sua totalidade, e expurgar, assim, a angústia da incompreensão.

⁴⁵⁸ Idem, *Sur les hauteurs*, p.858, sublinhado nosso.

⁴⁵⁹ Idem, *Claire*, p.871, sublinhado nosso.

Os leitores/espectadores são, deste modo, submetidos a interferências estéticas de cariz intelectual, emotivo, ético, entre outras, expostos a pontos de vista normativos que veiculam uma determinada concepção do texto de teatro, da cena e do lugar que, de certo modo lhes é destinado. Realçada pelo ritmo, métrica, pausa, gesto e movimento, a catarse facilita a integração no universo ficcional apresentado, a retenção de mensagens veiculadas e a expurgação de resíduos emocionais que, assim, encontram uma forma de libertação entre o alimentar de expectativas e o apresentar de soluções. Em conjunto, ultrapassam o aspecto racional da apreciação que anularia a própria catarse, se excessivo, uma vez que a mesma se atinge pelo auge de um plano predominantemente emotivo.

A obra teatral de Char propõe, assim, duas linhas de efeitos esperados do público, ambos subjacentes à consciência do seu prazer e à adesão ao universo representado, uma delas orientada no sentido da expectativa, associada a efeitos de inquietação, responsabilização, mistério, a outra, geradora de surpresas que suscita reacções imediatas e apela, directamente, a uma comparação entre realidade e ficção.

O **suspense** e a **surpresa** são, pois, dois vectores catárticos utilizados no *Théâtre Saisonnier*. O primeiro vai sendo criado, gradualmente, face a uma expectativa inicial, confirmada pelo clímax, momento apoteótico, no qual a intriga atinge o seu *clímax* e provoca o alívio purificador das emoções, processo preconizado pela teoria aristotélica da *catharsis*. O segundo dá-se a conhecer, inesperadamente, coloca o leitor/espectador perante a própria evolução dos acontecimentos, põe à prova a sua atenção e a sua perspicácia e proporciona-lhe uma emoção complementar à anterior.

A elaboração de conjunto é organizada em caleidoscópio, pelos quais perpassam surpresas e *suspenses* de diversas configurações, cénicas e discursivas, entre outras, que o leitor/espectador terá de acompanhar, ao longo da leitura /encenação e reorganizar, no final, articulando as diversas funções e personagens, como se «Claire» fosse a metáfora do actor, que se desdobra em vários papéis, operária fabril, filha de um notário, esposa de um engenheiro, entre outras. Como exemplifica o extracto seguinte do TROISIÈME TABLEAU, as didascálias constituem, por vezes, uma breve intervenção com a função de informar e de caracterizar espaços e personagens; servem também de marcação rítmica do discurso - «(Un temps)» -, pausa para uma reflexão comparativa, de teor apreciativo e registo melodramático, alívio regenerador, catarse de emoções antigas:

MADAME

(...) J'ai pris ta défense avec une énergie ! Tu ne me remercie pas?

(*Un temps*). Mon précédent mari savait m'apprécier⁴⁶⁰.

Os processos catárticos de implicação indirecta do público⁴⁶¹, como prova o exemplo acima escolhido, são conduzidos, por vezes, nos monólogos, nos quais as personagens assumem um papel mediador, como as personagens Le Chasseur, em *Le Soleil des eaux*, e de informador, como Le Grand Audiencier e Le Récitant, em *L'homme qui marchait dans un rayon de soleil*.

O conhecimento lúdico proporcionado pelo teatro é, assim, respeitado, através de uma forma de conhecimento subjectivo, transmitido pela subjectividade ficcional das personagens, por intermédio de identificações que projectam mundos individualizados e, num elo com a ficção, representam a vida no seu substrato metonímico. No teatro clássico a *performance* era, por vezes, considerada como uma actualização dos virtualismos do texto, estática porquanto centrada no verbo e na dicção. Porém, essa era apenas uma atitude extremista de respeito perfeccionista pela obra integral, centrada na componente da linguagem. Existem outras, também historicamente marcadas face a esta questão, que vão desde o ignorar ao relativizar a fonte textual.

A transição do mundo quotidiano para o do espectáculo necessita, então, de uma passagem marcada pela tradição e pela fronteira arbitrária, o que significa que a realidade é admitida e integrada em sistemas que simbolizam um limiar entre o facto e a ficção, no qual se encontra o *sujeito teatral*. Este conceito torna mais clara uma certa opacidade que reenvia, continuamente, nos estudos teatrais e literários, para uma alteridade inacessível, habitualmente ofuscada pelos amplos recursos que o teatro exige, e que, em nosso entender, pode oferecer uma situação de reciprocidade entre a situação de linguagem e a situação dramática.

Efectivamente, existem fios intertextuais e intra-textuais que ligam as várias peças à totalidade da obra, através de uma temática que abrange o ser humano na sua natureza e

⁴⁶⁰ Idem, p.877.

⁴⁶¹ Esta estratégia abrange o discurso, a nível dialogal e didascálico, a acção das personagens e actua numa interpenetração de aspectos narrativos, líricos e aforísticos que, gradativamente, actuam na consciência do espectador que se encontra, desde o início na expectativa de um desenlace.

na sua expressão compósitas, que compõem o «teatro sazonal», realizado em pleno ar livre que encontra um factor catártico no espaço fechado, metáfora da asfixia face ao Outro, representada pela personagem L'Homme-miroir, da intimidade doméstica entre as personagens Madame e Monsieur, da conspiração ou intimidação no Sétimo Quadro de *Claire*, aquando do diálogo entre Le Chargé de missions e Le Notaire, da partilha do quotidiano na família de Auguste Abondance ou da preparação do combate com a fábrica por Francis e L'Armurier.

A função catártica apresenta-se, pois, substancialmente ancorada a um leque diversificado de meios adequados ao espaço de cada texto, tendo em conta o tema que representam. Quanto à expressão, o autor utiliza registos discursivos que pretendem aproximar-se daquilo que é circunstancial, corrente, ou, pelo contrário, procura discursos mais elaborados, numa aproximação entre leitor e cena, gesto e palavra, teatro e vida.

No geral, a análise efectuada encontrou nas seis funções uma forma de aceder a zonas recônditas e, por vezes, herméticas, dentro da própria ficção que funcionam como estímulo para continuar a leitura, ou para acompanhar a acção, e transmutar actos e gestos ficcionais em emoções humanamente captadas e, através delas, aliviar a consciência do medo, da angústia e da morte.

Constatámos que o *sujeito teatral* transmite valores de perenidade variáveis, consoante a abordagem temática se liga à acção fechada sobre a ficção ou se abre um leque de interpretações que podem aproximar-se do real, de acordo com a implicação do público pretendida e os efeitos catárticos suscitados⁴⁶². No geral, recorre-se ao *sujeito teatral* como mediador e dinamizador ético de mundividências que culminam na expansão de

⁴⁶² Curiosamente em *L'homme qui marchait dans un rayon de soleil* uma das personagens interpela, directamente o público, o que nos leva a reflectir sobre a intencionalidade dramaturgica de implicar os espectadores, seguida de uma contra-resposta de uma outra personagem, a ilustrar outra atitude, mais clássica, seguida, por sua vez de uma justificação da última atitude que faz sobressair o compromisso com o que se passa, ao invés de realçar o aspecto lúdico.

DEUXIÈME JURE, *tourné vers le public*
Pourquoi le public ne proteste-t-il pas?

PREMIER JURÉ
Le public n'est pas le jury. S'il protestait, nous exigerions qu'on évacuât la salle.

NEUVIÈME JURÉ
Nous ne sommes pas ici pour notre plaisir. La décision que nous avons à rendre nous engage.
Cf. op. cit, pp.1078-1079.



catarses, apanágio do texto de teatro, numa exteriorização de valores transformados em sensações e acções das personagens, individual e colectivamente, projectadas no espectador.

Consideramos, por isso, que o autor lança, em *Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier*, o desafio de acompanhar o substrato profundo das palavras e das imagens, a partir de componentes temáticas organizadoras de pólos comuns entre o facto e a ficção. Dá, assim, prova de uma acumulação de recursos artísticos, o que inclui a multiplicidade de personagens, cenários e materiais e, no plano da narração, diálogos e didascálias, através das quais o *sujeito teatral* forja a acção, apresenta novas sequências, integra encadeamentos e perfaz progressões e recuos. Por sua vez, as manifestações poéticas envolventes no universo criado, emprestam uma vivacidade poética aos diversos quadros e cenas, cujo discurso ético, transpõe a imanência pela reflexão e encontra na veia catártica a atenuação da sua solenidade impositiva.

In abstractum, as seis funções correspondem à modelização temática da obra, aos recursos textuais e materiais, às miscigenações entre lirismo e narratividade, a uma visão actuante e didáctica do teatro, dinamizador de mundividências. Em concreto formam o molde dramaturgico da arquitectura interna e externa da obra, projectam os objectivos estéticos do autor presentificados nas palavras, actos e gestos evocados, por intermédio do *sujeito teatral*, entidade textual unificadora das funções apresentadas. No global, operacionalizam a compreensão e interpretação ao incidirem, sobretudo, na capacidade crítica e na tomada de consciência, por parte do público, leitor e espectador dos recursos artísticos diversificados.

Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier, enquanto obra teatral, emite, assim, um reflexo da visão dramaturgica multifacetada do seu autor, na medida em que René Char imagina e cria um discurso de representação, selecciona, organiza e perspectiva, nesse sentido, a palavra escrita. Em suma, a visão múltipla de um *sujeito teatral* espelha-se ora nas didascálias como *sujeito didascálico*, ora nos diálogos como *sujeito dialogal*, acompanha e solicita ao mesmo tempo a cumplicidade e a compreensão para o perfil compósito da obra, e fornece, assim, múltiplas estratégias de teatralização e de ritmos oscilatórios variegados.

Reconhecemos, nessa via, uma articulação entre a escrita viva e consistente e a *praxis* fecunda e dúctil traçada para a compreensão do mundo, a expressão do Ser e a fruição estética que, em sintonia, evocam e despertam o fascínio e o mistério perante a realidade humana, na sua índole teatralizante.

CONCLUSÕES

Nesta dissertação, apresentámos o conceito de *sujeito teatral*, subdividido em *sujeito didascálico* e *sujeito dialogal*, entidade ficcional compósita, reguladora de processos dramaturgicos e mediadora de mundividências, que aplicámos à análise de *Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier*, de René Char, obra escassamente estudada.

Metodologicamente, a entidade concebida revelou-se fundamental, uma vez que facultou algumas convergências entre os elementos textuais e a prática cénica e estabeleceu um elo de ligação entre instâncias teóricas e rendibilidade prática. Verificámos que a *análise articulatória* é uma forma dinâmica de recriar o universo teatral com a vantagem de não o reduzir aos seus dois pólos textuais constituintes (didascálias e diálogos) e contemplar, assim, a plurivocidade dos seus eixos organizadores, tendo em conta o projecto cénico abrangente, além das categorias habituais de personagens, acção, espaço e tempo.

A procura das leis *sui generis* da obra como princípio orientador assentou, por um lado, na constatação de que as categorias referidas se encontram intrinsecamente ligadas e, por outro lado, seguiu o pressuposto de que as influências e funções do *sujeito teatral* facilitam a compreensão da dramaturgia de René Char. Intentámos, assim, demonstrar a importância das leis dinâmicas de uma subjectividade não evidente, mas intrínseca, expressa por várias vozes da enunciação teatral, oriundas de uma miríade de influências e de mediações, literária e teatralmente funcionais, abarcando aspectos textuais e cénicos. Como diria Michel Corvin: «Le théâtre est un *texte en acte*, c'est-à-dire un texte qui joue, un texte qui parle; ce jeu et cette parole sont à la fois tout le théâtre et tout le texte»⁴⁶³.

Quanto a nós, leitores do teatro de René Char sem acesso directo à representação, interpretámos a obra na sua qualidade de fenómeno estético ambivalente, de modo a realçar a sua originalidade e a avivar a sua configuração, seguindo critérios teóricos e processos práticos respeitantes à sua subjectividade. A especulação sobre o perfil de ordem dramaturgica conduziu, pois, à distinção entre condições textuais e condições

⁴⁶³ Cf. « Du genre au « texte », une esthétique de la convergence » in *Entretiens de Saint-Étienne I, Théâtre / Roman, Les 2 scènes de l'écriture*, Paris, 1984, pp.7-13 ; citação extraída da p.12, itálico do autor.

intrínsecas à prática teatral.

A interpretação da obra em si, observada na sua originalidade, complexidade e multiplicidade implica, em nosso entender, um deduzir de confluências subjectivas, manifestadas pelas vozes didascálica e dialogal, no texto de teatro, de modo a *entreler* a prevalência dramaturgica do autor quer nos enunciados mais óbvios, quer nos resíduos mais obscuros, ambos plenos de conotações.

A análise efectuada não pretendeu, pois, ser apenas a aplicação de uma metodologia, ou seja, a concretização directa de um modelo único de abordagem do texto, qual categorização simplista ou reunião de elementos dispersos, mas sim uma auscultação dos ritmos intrínsecos e destriça de presenças, manifestações e influências do *sujeito teatral*. Entendemos que a delicadeza do estudo de uma obra literária consiste em deixar intacta a sua coerência e captar os seus discursos, consistentemente, em substância e significado, sem os alterar ou distorcer. Só assim se poderá encontrar uma unidade estrutural, já que a obra estética não se confina à objectividade de um pensamento excessivamente positivista e à rigidez de metodologias estratificadas.

Assim, os critérios adoptados reflectem uma visão plural e estética da obra literária, em geral, e das condições sugeridas, em particular, pela obra de Char. O enriquecimento ético do discurso e a percepção poética e plástica da ficção teatral constituíram posições estéticas a considerar, concentradas num objectivo fulcral : uma pesquisa interpretativa ciente da existência de uma intersubjectividade particular.

Visámos, pois, encontrar um ponto de reflexão para o qual convergissem linhas mestras, dinâmicas, e não elementos estanques e separados, hierarquicamente rígidos, o que foi exequível devido à função articulatória e unificadora do *sujeito teatral*, de modo a conduzir o estudo sobre *Trois coups sous les arbres, Théâtre saisonnier* ao âmago do seu enfoque dramaturgico, disseminado pelas diferentes componentes, internas e externas. A tarefa que nos propusemos leva-nos a enunciar alguns vectores de orientação aquando da aplicação do conceito de *sujeito teatral*. Entre outras premissas, que ficam em aberto, salientamos a perscruta da originalidade da obra, o respeito pela sua integridade semântica, a percepção da sua resistência semiótica e da sua natureza teatral, articulada em torno de dois aspectos fulcrais - texto e cena.

Recorde-se Helbo para quem «the term *spectacular text* is widely in use nowadays to

refer to a combinative system of structures, a «fabric» made up of all the elements of the performance. The notion of the written text into space gives way to a pattern of contemporary meanings encompassing all the enunciated of the performance»⁴⁶⁴. De acordo com o autor, o texto e a performance partilham um território comum, o da tradução da escrita em signos cénicos⁴⁶⁵. Neste sentido, o *sistema teatral* deve ser visto como um sistema semi-simbólico e simbólico definido pelo grau de correspondência, mais ou menos recíproca, entre o termo no plano da expressão e a sua consonância no plano do conteúdo como, por exemplo, a divisão do espaço pela iluminação, cores dos trajes e disposição dos actores em palco equivalentes a categorias semânticas, como, por exemplo, bem *versus* mal, recompensa *versus* castigo, vida *versus* morte, entre outros.

Assinalamos também, a par dos sistemas atrás referidos, de uma inserção de aspectos culturais e estéticos, uma pesquisa de funções, ou de outros processos, a partir da própria obra, adequados e adaptáveis à decifração da sua essência estrutural, de modo a encontrar as componentes que lhe são intrínsecas. Em conjunto, os factores mencionados são reveladores da dramaturgia do autor e da sua posição face ao binómio tradição-inovação no sistema literário vigente na sua época.

Contemplámos, por isso, o autor e respectivas influências e integração nos contextos biográfico-culturais e estético-literários, abordámos a problemática do sujeito e da subjectividade, a partir de postulados específicos, entre os quais a linguística, a filosófica e a psicanalítica, com destaque para a literária, mais especificamente a genológica, de modo a clarificar a noção de «sujeito», e, assim, chegar à especificação da natureza compósita do *sujeito teatral* e sua emergência no *corpus* eleito para aceder à significação estrutural e à compreensão de todos os elementos que o constituem.

Confirmámos tratar-se de uma obra não confinada a padrões rígidos, que escapa aos ditames do género, entre outros motivos, pela utilização de padrões e de critérios diversificados. Foi esta diversidade que nos impeliu ao alargamento do conceito de *sujeito teatral* para *sujeito múltiplo*, de modo a contemplar um enfoque fundamentado em diferentes modulações estéticas e éticas, geradoras de uma miscigenação genológica e de uma amplidão de processos, recursos e saberes, reguladores da construção do universo

⁴⁶⁴ Cf. HELBO, André, *Theory of Performing Arts*, John Benjamin Publishing Company, Amsterdam Philadelphia, 1987, pp.46-47.

⁴⁶⁵ Idem, tradução de - «semi-simbolic»⁴⁶⁵, p.46.

ficcional que, por extensão metafórica, tentam representar a natureza humana na sua complexidade.

A designação de *subjectividade múltipla* estabelece, pois, uma síntese funcional e estruturadora do percurso teórico-prático, realizado através das funções unificadora e teatralizante, narrativa e lírica, didáctica e catártica, a um tempo vectores de orientação da análise efectuada e testemunho da pluralidade da obra.

Ao longo da dissertação, destacámos algumas particularidades essenciais do *Théâtre saisonnier* para compreender a sua arquitectura interna e externa, erigida sobre diferentes pilares da arte teatral. São eles, sobretudo, a plasticidade verbal e cénica, a confluência e a influência de vários processos plásticos e retóricos, esteticamente articulados, que têm como pano de fundo uma determinada ética reveladora de um padrão de costumes, apresentado sob múltiplas facetas, que enriquecem a obra, mas dificultam a sua encenação⁴⁶⁶.

O conflito criado entre a circunstância e a perenidade revela um desejo de encontrar a verdade pela via da escrita, princípio não só aplicado à poesia, mas também ao universo teatral, herança de um fascínio pelo carácter gnómico e universal da linguagem, eficaz pela sua fórmula breve, através da qual René Char deixa alguns vestígios de sabedoria. Esta estratégia auxilia a tarefa de compreensão das personagens, convida à reflexão sobre ideias e actos, e introduz, aqui e ali, fragmentos poéticos e fios gnómicos cujo pendor didáctico se associa, por vezes, ao favorecimento de catarses.

Por intermédio de processos estéticos, expressam-se, assim, mundividências pelos vários agentes operantes da subjectividade ficcional, o que faz de René Char um *autor múltiplo*, não só pela obra teatral cuja natureza abarcante julgamos ter revelado, mas pela obra em geral, constituída por várias facetas, na sua maioria, poemas em prosa e outras, de pendor aforístico, narrativo e poético-teatral como, por exemplo, o texto *Les*

⁴⁶⁶ Verificámos pelos testemunhos, agrupados nos «Anexos» deste trabalho, que a crítica, centrada no texto *Le soleil des eux. Spectacle pour une toile de pêcheurs*, embora não unânime, revela algum impacto sobre o público crítico, aquando da recepção da obra, no seu tempo e, como se poderá verificar, os comentários oscilam entre a comparação com a poesia, a exaltação da beleza dos textos, o elogio de alguns encenadores e de actores e, sobretudo, alguma inexecuibilidade cénica pelo hermetismo poético intrínseco e profusão de personagens e de recursos.

Transparents, organizado por diálogos, inseridos em diferentes partes, divisão semelhante àquela que encontramos no texto *Sur les hauteurs*, o que reforça uma posição estética de miscigenação genológica.

A aplicação dos pressupostos apresentados pretendeu, pois, clarificar e, por vezes, simplificar, a análise, uma vez que *Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier* proporciona uma abordagem árdua e exige ultrapassar alguns escolhos. *Grosso modo*, podemos sintetizar algumas dificuldades experimentadas: a decifração semântica: condensação de metáforas e combinação inesperada de elementos simbólicos; a mobilidade de categorias: lugares diversificados, personagens múltiplas, inclusão de cenas simultâneas; multiplicidade de interpretações para algumas personagens e situações; a diversidade temporal: traços épicos de um tempo colectivo e marcas de um tempo individual (subjectividade); dimensão subjectiva e intersubjectiva: consciência textual alargada às didascálias e aos diálogos, centrada, respectivamente, no *sujeito didascálico* e no *sujeito dialogal*.

Globalmente, as dificuldades abrangeram o plano da interpretação e da representação, o que obriga a enquadramentos múltiplos e diversificados, uma temática nem sempre imediatamente acessível, organizada em torno de uma subjectividade complexa, simplificada na sua abordagem pelas funções atribuídas ao *sujeito teatral* que, em nosso entender, removeram alguns obstáculos. No entanto, os planos do sensível, do fugaz e do fluído perpassam na obra e o desafio permanente consistiu no reencontro com uma apreensão adequada dos fragmentos poéticos e dos fios gnómicos, numa tentativa de recriar a estrutura dos ambientes e atmosferas próprias de um universo compósito e versátil. Efectivamente, a cadeia de mediações em *Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier* é portadora de um hibridismo teatral, pois recorre a elementos narrativos e líricos, impulsionadores do próprio curso da obra, mas que colocam obstáculos à sua leitura, na medida em que existe profusão e concentração de elementos, compensadas, por vezes, pela fruição estética que proporcionam.

A ideia do texto enquadrado numa dinâmica subjectiva revela-o herdeiro de várias subjectividades interactivas. Tal determinismo, estético e funcional, parece-nos um horizonte adequado à interpretação textual que encontra muito da sua expressividade nas instâncias criadoras de polissemia, particularmente nas diferentes máscaras e funções do

sujeito teatral. As intervenções deste possuem um carácter histórico, social, ético, psicológico e outros, são moldadas pela agudeza crítica, modeladas pela orientação genológica reveladora de ambiguidades e sustentáculo de uma *dramaturgia múltipla*.

A diferenciação entre várias acepções do termo «autor» permitiu ultrapassar não só o primado do mesmo, mas também clarificar a abordagem do *sujeito teatral* e encontrar na experiência do género não só uma identificação da matriz canónica, mas também uma raiz para a descodificação de valores estéticos. Estes são actualizados em cada obra, aplicados em torno de um eixo coeso e encontram na subjectividade a protagonista para a sua actualização. Não se trata de libertar o autor da responsabilidade da escrita, mas sim de superar a questão empírica para alcançar a dimensão ficcional em termos de composição, de identidade genológica e de significações da obra, lugar onde, por meio de resíduos explícitos ou meramente evocativos, a sua presença se esbate.

A auto-suficiência do autor empírico é, neste sentido, ilusória, e significa que recria uma identidade textual, desdobrável em várias máscaras, associadas às respectivas funções emergentes de uma consciência subjectiva cuja expressão delega, ficcionalmente, no *sujeito teatral*. Nesse processo da criação, desfilam diversas variantes genológicas, reveladas por uma dinâmica que pode ir desde a integração à ruptura, passando pela aceitação moderada.

Em nosso entender, é a subjectividade *sui generis*, constituída por mediações diversificadas, expressas por intermédio de vários agentes operantes - autor e sujeito(s)-, numa interacção entre cânone e estilo, que reflecte a utilização dos padrões genológicos recriados. Daí o concluirmos que cada obra é a objectivação de várias componentes e variantes genológicas subjectivadas, e que o processo de subjectividade teatral é consequência da flexibilidade e abertura do sistema dos géneros literários.

Relativamente a *Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier*, verificámos que se insere num projecto literário e artístico multifacetado, enraizado no espírito eclético da sua época, herdeiro de uma exaltação de pluralidades oriundas da modernidade e da tendência metatextual do século XX, daí a complexidade *sui generis* que enforma a sua subjectividade, plena de matizes e de constelações relacionais interactivas. Tais interacções repercutem-se numa composição peculiar, herdeira de várias influências,

integradas nas opções estéticas do próprio autor e reflectidas no universo da ficção que vê solicitados os planos objectivo e subjectivo em suas múltiplas combinações.

Na sua dramaturgia, René Char intenta, pois, por um lado, aceder ao improvisado e, por outro lado, conciliar presenças da história⁴⁶⁷, das artes plásticas e de uma tradição enraizada no mito e no símbolo. Equilibra o gesto e o movimento, o silêncio e a palavra, a narração e a poesia, a reflexão e a emoção, rumo à descoberta de um equilíbrio entre personagens de perfis compósitos que exprimem dualidades da existência e da essência humanas, nem sempre complementares; quando opostas, eclode o conflito e o debate entre individual-colectivo, sujeito-objecto, discurso-acção, saber-experiência, ser-matéria. Em suma, *Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier* reúne, nas suas inúmeras facetas, o fundamento paradoxal da obra total do seu autor, ou seja, uma busca ampla e infinita que vá além da palavra: «J'ai cherché dans mon encre ce qui ne pouvait être quêté: la tache pure au-delà de l'écriture souillée»⁴⁶⁸.

Podemos afirmar que, apesar do nome «René Char» não constar da lista de dramaturgos da sua época e das vozes críticas não se revelarem unânimes quanto ao sucesso dos espectáculos realizados, a diversidade de textos para rádio, televisão, teatro, cinema e *ballet* proporciona uma visão alargada do mundo das artes, mais especificamente das artes de palco, ao mesmo tempo que revela uma obra tecida de constelações (po)éticas inspiradas por diversas influências e pelo fio da memória que atravessa o efémero e atinge a perenidade.

Em termos gerais, a dinâmica do *sujeito teatral* faculta o encadeamento necessário para o discernimento das relações entre subjectividade e género, facilita o acesso à previsibilidade da teatralização, ultrapassa a interpretação linear dos recursos verbais, materiais e humanos. O conceito revelou-se, assim, funcionalmente exequível pela unificação dos vários elementos dispersos no texto divididos entre o plano concreto da escrita e o plano virtual da encenação.

A rendibilidade do conceito de *sujeito teatral* provém, pois, da sua dupla vertente conceptual e pragmática. O leitor, amador, aprendiz ou especializado, vê facilitada,

⁴⁶⁷ Cf. VALVERDE, Maria de Fátima, «Témoins indirects, une édification de l'histoire», in *Literatura e Pluralidade Cultural*, Actas do 3º Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1998, Edições Colibri, Lisboa, 2000, pp.409-415.

⁴⁶⁸ CHAR, René, *O.C.*, «IV. À une sérénité crispée» (1952), in *Recherche de la base et du sommet*, p.760.

através dele, a tarefa de compreensão da ambiguidade dos sentidos, assim como a clarificação dos processos dramatúrgicos e, por esse meio, pode articular os elos dispersos de uma cadeia de vozes ficcionais, ao invés de as projectar sobre o autor empírico, personagens ou, simplesmente, omiti-las. A sua aplicação concorre, pois, para a compreensão de uma pluralidade de áreas convergentes na obra, proveniente da permeabilidade plástica inerente à essência teatral, transmutada para uma existência de papel.

Pelo percurso realizado e pelas razões atrás expostas, parece-nos conceptualmente viável e metodologicamente útil, a integração do conceito apresentado nos estudos literários e nos estudos teatrais, inclusive, no plano didáctico-pedagógico. A designação de *sujeito teatral* ficaria, assim, a par da terminologia genológica de *narrador* e de *sujeito lírico*, visto que a representação teatral é manifestamente alvo de uma subjectividade exterior (*autor empírico – autor textual*) e interior (*sujeito teatral*) à obra e inerente à sua estruturação dramatúrgica.

Como registo promissor para os tempos vindouros, emerge, deste trabalho, a vontade de aprofundar e alargar, teoricamente, o conceito apresentado, de o aplicar a outras obras teatrais e de o divulgar junto dos alunos, destinatários implícitos deste trabalho, de modo a testar a pertinência da sua aplicabilidade para os estudos literários de componente teatral.

ANEXOS

A recepção crítica de *Trois coups sous les arbres*. Théâtre saisonnier de René Char

Identificação e ficha técnica dos textos de *Trois Coups sous les arbres. Théâtre saisonnier* de René Char, projectos e realizações

- *Sur les hauteurs* (inscription passagère), 1947: filme realizado sob a direcção artística d'Yvonne Zervos com encenação de Bernard Deschamps. Trata-se de uma curta metragem, SPIRIC Films, de 1949. *Claire*, 1948, foi levado à cena por Roger Planchon, Lyon, 1952. Foi criada uma emissão pela Radiodifusão francesa, em Maio de 1951, sob a realização de Alain Trutat, tendo havido uma representação em Novembro de 1957, em Paris, no cabaret Agnès Capri, pela companhia de Georges Berger.
- *Le Soleil des Eaux. Spectacle pour une toile de pêcheurs*, 1946, é criado dois anos mais tarde da sua concepção pela Radiodifusão francesa numa realização de Alain Trutat e música de Pierre Boulez, tendo sido representado pela Compagnie Jacques Guimet, no Estúdio dos Campos Elíseos, no período de 1967-1968. Realizou-se também um filme, rodado pela televisão, em 1968, numa encenação de Jean-Paul Roux, difundido pela O.R.T.F. em 1969. Foi adaptado para bailado por Georges Skibine, dançado pelo Centro Coreográfico de Amiens em 1968, com música de Pierre Boulez. Houve uma tiragem limitada a duzentos exemplares em 1949, pela Librairie Henri Matarasso, com quatro ilustrações em água-forte por Georges Braque.
- *L'homme qui marchait dans un rayon de soleil. Sédition en un acte* de 1949 foi adaptado para a língua inglesa pelo «The Poets' Theater», em Cambridge (Massachusetts), em 1954, tradução de Roger Shattuck, sob o título *The Man Who Walked in a Ray of Sunshine. La Conjuración, ballet* de 1946, foi dançado em Abril de 1974 no teatro dos Campos Elíseos por Nathalie Philippart, Youli Algaroff, Leslie Caron e Françoise Adret, música de J. Porte, com coreografia de Françoise Adret e pano de boca de cena elaborado por Georges Braque.

- Outro texto para *ballet*, *L'Abominable des neiges*, de 1952, foi alvo de numerosos estudos em tinta da China, guache e lápis, pelo pintor Nicolas de Staël, com *décors* e personagens concebidos para um projecto de representação não realizado.

Verifica-se que, sem excepção, os textos foram objecto de estudo para eventuais realizações, em termos de espectáculo, com proveito artístico, musical e plástico, o que confirma a sua natureza multifacetada e o interesse despertado pela sua obra, ainda que nem todos os projectos tenham sido concretizados⁴⁶⁹.

Olhares críticos sobre algumas representações do *Théâtre saisonnier* de René Char

Por questões metodológicas, os textos críticos serão agrupados do geral para o particular, ou seja, a partir de dados gerais sobre a Companhia, passando por aspectos salientados na representação em paralelo com a sua escrita. Será também fornecida a referência do meio da sua difusão - teatro, rádio, televisão - e o tipo de espectáculo - palco, transmissão, radiofónica e tele-filme -, assim como as impressões recolhidas do próprio autor.

Os sublinhados são da nossa responsabilidade e pretendem realçar os traços que caracterizam a relação entre a obra e a cena, as dificuldades sentidas, as soluções adoptadas, o trabalho de encenadores e de actores, assim como alguns dados que apontam para a dramaturgia intrínseca e extrínseca ao texto. Todas as informações que se seguem remetem para o *dossier* de imprensa, consultado na Biblioteca do Arsenal em Paris, organizado pelo Nouveau Théâtre d'Angers, constituído por recortes de *France-Soir*, *Le Figaro*, *L'Humanité*, *Les Lettres Françaises*, *La Croix*, *Dernière Heure*, *Le Monde*, *La France Catholique*, *Les Nouvelles Littéraires* e *L'Aurore*.

Le Soleil des Eaux. Spectacle pour une toile de pêcheurs foi, na sua origem, uma peça radiofónica escrita por René Char em 1946. Mais tarde transformou-se em espectáculo realizado por Jacques Guimet, encenado pelo mesmo autor e representado pela «Compagnie Jacques Guimet, com décor e figurinos de Daniel Nadaud, apresentado

⁴⁶⁹ As informações apresentadas foram extraídas e traduzidas das *O.C.* (p.1265-p.1266) e seguem a ordem nelas atribuída.

durante a temporada de 1967 a 1968, no Teatro do Estúdio dos Campos Elíseos, dirigido por Maurice Jacquemont.

Após a guerra, Maurice Jacquemont assume duas posições por uma certa fidelidade aos fundadores do Estúdio em questão e por uma certa exigência do próprio teatro: escolhe autores e artistas inéditos, estreantes no *décor* e na música, dando assim oportunidade a autores desconhecidos, ou pouco conhecidos, ao mesmo tempo que acolhe animadores jovens e também anónimos, a par de contemporâneos de renome. No referido programa, são citados os nomes de Jean Vilar, Roger Blin, Jean-Marie Serreau, Jacques Mauclair, Serge Pitoëff, entre outros.

Alguns dados sobre a Companhia em questão são inseridos também no programa do espectáculo e esclarecem sobre os seus objectivos e a sua inserção no teatro que se praticava na época. Constituída em 1962 por um grupo de jovens actores desejosos de criar uma via própria, com métodos particulares, defendia que o homem de teatro deveria expressar sentimentos, descobertas e, sobretudo, mergulhar nos interesses do seu público, ao invés de ficar fechado sobre si mesmo. Uma vez que a estética subjacente se pretendia alargada a vários domínios do humano, quer a concessão, quer a mera auto - satisfação intelectuais eram repudiadas e substituídas pela sublimação afectiva e pela tomada de consciência face a problemas sociais e ideológicos concretos.

De referir que foi no Estúdio dos Campos Elíseos que Juvet reuniu pela primeira vez Dullin, Baty, Pitoëff para fundar o Cartel. Juvet, então director de « L'Ensemble Théâtral » da avenida Montaigne, transforma a galeria Montaigne num teatro de pesquisa e de descoberta, dando-lhe o nome de « Estúdio dos Campos Elíseos », numa evocação do Vieux-Colombier de Copeau e dos estúdios nascidos do teatro Stanislavski. De referir que Gaston Baty foi o primeiro director daquele estúdio.

As produções do Estúdio estendem-se a actividades diversificadas, tais como conferências ilustradas sobre o teatro «No» e o teatro Khatakali, exposições («O teatro francês de Antoine aos nossos dias» e «Os teatros do Cartel»), aulas na Escola do Actor de Hoje, *tournées* em França e no estrangeiro, sessões de animação sobre «Teatro e Literatura», entre outras criações de carácter não só científico, mas também lúdico. Abrangem ainda representações de Ionesco, Goëthe, Molière e intervenções na televisão consagradas a Reverdy, Balzac, Cyrano de Bergerac, assim como algumas animações no

teatro Louis Jouvet e um espectáculo intitulado « Char, poeta do nosso tempo» na Fundação Maeght.~

Na Introdução ao Programa do espectáculo *Le soleil des eaux*, constituída por três breves intervenções de Gaëtan Picon, Pierre Guerre e René Lacote, são realçados a conjugação entre a sua vida e a sua obra, a temática da lucidez e da esperança e o empenho do autor na preservação dos valores da condição humana. A partir de uma citação de *Feuillets d'Hypnos*, é referido o «Prémio dos Críticos», atribuído em 1966 pelo conjunto da sua obra, e é exaltado o seu valor universal, enquanto alvo de traduções em várias línguas e fonte inspiradora de pintores e de músicos.

Seguem-se extractos de «Pourquoi du Soleil des Eaux» e do Prefácio escrito em 1946, um breve resumo da peça, destaque para o par central, Francis e Solange, a distribuição das personagens pelos actores e a originalidade do texto, relativamente à sua linguagem e aos seus múltiplos recursos:

«Nous n'avons pas la possibilité de nous référer à nos expériences précédentes de mise en scène étant donné le style particulier de cette pièce. Rien n'existe dans ce domaine et tout est à créer dans le mode d'expression d'une telle œuvre. Il s'agit avant tout de servir l'auteur et non pas de l'utiliser. Plusieurs pièges sont à éviter, par exemple la mise en scène trop voyante ou la déviation du style propre de l'œuvre. Avant tout éviter une façon de résoudre les problèmes scéniques par des raccourcis aisés ou un « avant-gardisme » déplacé par rapport à une œuvre forte, au langage essentiel.

Cependant les multiples changements de lieu, la succession rapide des scènes, le nombre impressionnant des personnages, nécessitent des partis-prix fondamentaux ; le tout étant une question de dosage et d'humilité par rapport à l'auteur. C'est cet équilibre de l'expression et du texte qui est le problème crucial de notre travail.

Exprimer une œuvre difficile et se garder de la limiter aux solutions définitives d'une mise en scène.

Laisser l'œuvre ouverte, respecter son « halo », ne pas trahir son langage – et cependant faire vivre de véritables personnages ».

Relativamente ao local da representação e aos recursos materiais utilizados, aponta-se a escassez, comparativamente à amplidão de outros *media*: «On me dit que les moyens étaient humbles, la scène, celle du Théâtre du Studio des Champs-Élysées, trop petite et

qu'une fresque de cette ambition et de cette ampleur réclamait le T.N.P., ou le cinéma ou encore la télévision »⁴⁷⁰.

Quanto à encenação e a representação em palco, alguns críticos partem do aviso lançado por Char no programa do espectáculo, no qual afirma não se tratar propriamente de literatura, mas apenas de «indícios», e que a língua usada seria uma «língua do pão quotidiano», a «língua da acção», uma «língua sem valor»⁴⁷¹. Henry Rabine tece todo o seu comentário à volta da sua decepção após largas expectativas criadas: «J'avais cru comprendre – et en cela j'avais raison – qu'il s'agissait d'une langue sans fioritures, humble et efficace, au seul service de l'action. Et je m'en réjouissais, car c'est là, à mon avis, la langue dramatique par excellence. Encore fallait-il qu'il y eût une action. Disons qu'il y a une histoire, pas si mauvaise d'ailleurs, dont le thème, en tout cas, me plaît bien (...). Moi qui rage de voir les murs de béton bouffer les arbres et l'énervement technocratique dévaluer le farniente vital, je me proposais d'aimer dur. Mais voilà cette belle histoire en miettes, au sens littéral du terme, émietée, vaporisée en microscènes où l'action n'arrive pas à prendre pied. Des personnages, très vite simplets défilent, annonçant pieusement leurs petites répliques, faisant trois petits tours, et hop! disparus, pantins gentils que l'auteur sort de sa boîte comme il lui plaît, sans que jamais leurs entrées ou leurs sorties répondent à une nécessité quelconque»⁴⁷².

A «língua sem valor», o simplismo da encenação, a falta de poesia, a fragilidade da representação são acentuadas: «(... la langue de l'action, la langue sans valeur, qui aurait si bien servi le théâtre, ne trouvant pas à s'employer, se révèle dans toute sa platitude. La mise en scène de Jacques Guimet, qui croit avoir affaire à notre petite ville (...) accuse encore la sécheresse, le simplisme mou de ce qui n'est et ne sera jamais qu'un récit auquel les comédiens, désolants de gentillesse mais presque tous sans réelle présence, n'arrivent pas à donner la force et le ton qui en feraient du moins un semblant de pièce»⁴⁷³. São ainda destacados a inexequibilidade cénica, a temática simples, a originalidade reduzida, o valor enquanto poeta, em detrimento da dramaturgia, e a simplicidade temática: «Saint-Laurent, un petit village du Vaucluse, au début de ce

⁴⁷⁰ In «Au Studio des Champs-Élysées «Soleil des Eaux» de René Char (Lumière des hommes)» por Jean Marcenac, *L'Humanité*, 27-2-1968, Dossier referido, p.9.

⁴⁷¹ Cf «Le soleil des eaux de René Char» por Henry Rabine, in *La Croix*, 8.3.1968, idem, p.21.

⁴⁷² Ibidem.

⁴⁷³ Ibidem.

siècle... Depuis toujours, ses habitants vivent de la pêche, grâce à La Crillonne, où abondent les truites. Or, un jour, une usine vient s'installer au bord de la rivière, un barrage est édifié qui retient une partie des eaux, et bientôt, les déchets de chlore déversés souillent entièrement le cours d'eau.

Toutes les truites sont empoisonnées, c'est la ruine de Saint-Laurent, la misère... Alors les pêcheurs décident de se défendre et de donner une leçon d'humanité à cette usine de malheur. Un beau matin, tous réunis, ils déploient leurs barques en « soleil » autour de l'usine et font sauter le barrage. Les eaux libérées, dans leur élan impétueux, chassent le poison qui les pollue et retrouvent leur pureté « à l'image de la source. »

Comme on le voit, un sujet d'une grande simplicité, pas d'une originalité profonde, en tout cas peut fait pour la scène. D'ailleurs, René Char, délicat poète, ne cherche pas à nous tromper. Il avoue franchement que *Le Soleil des eaux* n'est pas une pièce au sens où s'entend d'ordinaire ce mot. Des amis à lui, troubadours méditerranéens » lui ayant « demandé d'écrire pour eux quelque chose qui fut du théâtre sans en être précisément », dont ils pourraient le soir, se faire la lecture à haute voix, en mimant les péripéties, il avait composé ce conte moral, cette chronique paysanne, ce poème en prose.

Vu sur cette angle, on peut accepter ce genre de spectacle, suite de tableaux très brefs, dont l'action morcelée, fort mince tantôt jouée, tantôt commentée, manque totalement de nerf dramatique »⁴⁷⁴.

É salientada a sua actividade de escritor e de poeta, o seu carácter e as suas preocupações éticas e humanas, sendo elogiado o trabalho de encenação e de representação da Companhia Jacques-Guimet: « C'est évidemment l'œuvre d'un écrivain, d'un poète, non d'un dramaturge, une œuvre écrite, comme le dit l'auteur, dans « la langue du pain quotidien» et à travers laquelle on sent la passion d'un homme généreux porté à défendre les nobles sentiments, les idées fraternelles, les valeurs humaines de justice et de liberté.

La Compagnie Jacques Guimet présente ce spectacle hors série dans une ingénieuse mise en scène, avec le concours d'une troupe nombreuse, d'où se détachent Alain Robert, Jean-Claude Giraud et Martine Redon »⁴⁷⁵.

⁴⁷⁴ «Le Soleil des eux» de René Char, in *L'Aurore*, 27.8. 1968, sem autor, idem, p.11.

⁴⁷⁵ Ibidem.

O teatro de Char é comentado como um prolongamento da obra poética: « En effet, comme le soulignait Charles Dobzynski au moment de la publication du théâtre de Char < Gallimard>, il s'agit là d'une pièce qui « est sans doute à l'œuvre poétique de Char le meilleur des commentaires (...), son prolongement, une forme de participation immédiate, intense, initiatrice. Étrange pièce, que René Char a bien définie lui-même, disant qu'écrite pour ses amis qui « continuent entre la tradition et la Sorgue et le Rhône la tradition orale des troubadours et des conteurs » (...) Propos difficile, presque une gageure – que René Char a fort bien tenue. On ne pouvait que se réjouir de voir la pièce représentée, de voir cette occasion donnée à un large public d'un contact vivant avec l'œuvre d'un de nos grands poètes. Et ce n'est pas si fréquent que les poètes de valeur écrivent pour la scène»⁴⁷⁶.

Le Soleil des Eaux suscita comentários que exaltam a inocência e a infância do ser humano, nele implícitas, contrastantes com um mundo de injustiça: « « Lecture candide », dit René Char, parlant du *Soleil des Eaux*, dans la dédicace de son livre. Candide, en effet, et comme j'aime ce mot dans une telle bouche, une de celles aujourd'hui qui auraient le plus légitimement droit à s'adresser à nous avec hauteur, et qui vient nous dire pourtant par-delà l'éclat héraclitien, des poèmes que l'homme n'est pas seulement fils de la foudre et du diamant, mais qu'il est, aussi, l'enfant des hommes»⁴⁷⁷.

A poesia, a vida, a «moral» associam-se num apelo a uma representação da vida pela defesa da justiça: «Allez donc le voir, ce visage toujours à caresser de la justice. C'est là une image dont nous avons besoin. Nous. Et notre temps. Car ce n'est pas seulement le théâtre qui est en cause ici. C'est de la vie. Notre vie»⁴⁷⁸.

Os comentários incidem sobre a interferência da realidade e dos ideais socio-políticos, associados à essência poética: «Être poète, ce n'est pas seulement s'enivrer des beautés de la nature, c'est aussi s'apitoyer sur les misères des pauvres gens, c'est aussi les aider à s'en libérer. René Char n'y faut point ! C'est pourquoi nous l'aimons»⁴⁷⁹. « S'il

⁴⁷⁶ Cf «Le Soleil des eaux» de René Char au Studio des Champs-Élysées», sem autor, *Les Lettres Françaises*, 28.2.1968, idem, p.13.

⁴⁷⁷ Cf. «Au Studio des Champs-Élysées «Soleil des Eaux» de René Char (Lumière des hommes) por Jean Marcenac, in *L'Humanité*, 27-2-1968, idem, p.9.

⁴⁷⁸ Ibidem.

⁴⁷⁹ Cf. «Trois coups sous les arbres» por André Gest, in *Le Populaire*, 17.10.1967, idem, p.3.

fallait une « morale » à cette histoire, qui s'enracine dans le terroir du Comtat Venaissin et les traditions d'une corporation, on la trouverait dans cette réplique de Joseph Catilinaire, le contremaître qui s'affirme solidaire des pêcheurs en face du directeur de la fabrique: « Pourquoi ne pensez-vous plus souvent à votre prochain, avec la ressource de votre cœur ? ». Le visage du pain quotidien, son exigence directe donnait à ces hommes des traits qui étaient, je crois, des traits d'hommes... Le temps avait, il est vrai, une signification amie», écrivait René Char dans la présentation de son œuvre (Gallimard)»⁴⁸⁰.

São estabelecidas algumas analogias com outras obras, relativamente ao enquadramento histórico-literário, e René Char é colocado a par de outros poetas com algumas obras submetidas a adaptação teatral, tais como Michael Kleist (Michael Kohlhaas) - *La Guerre des Paysans* - e Eugène Le Roy, *Jacquou le Croquant*⁴⁸¹. É também associado a obras do romantismo alemão e do realismo francês.

Na sua maioria, as críticas destacam o trabalho de interpretação de alguns actores, em detrimento da dramaturgia do texto, que coincidem com os momentos considerados mais belos, apesar de se revelarem como os momentos menos dramáticos, onde se reencontra a voz do poeta, sobretudo em alguns diálogos, imagens e, inclusive, no próprio silêncio: «Nous avons à décider, en effet, entre ce public des générales qui s'est permis de rappeler seulement une fois les comédiens qui défendaient *Le Soleil des Eaux*, entre ces courriéristes et ces feuilletonistes qui se sont imaginé être quittes avec René Char en abandonnant la salle et leur métier à l'entracte et les jeunes gens de la Compagnie Jacques Guimet, qui ont trouvé, eux, naturel et nécessaire de monter *Le Soleil des eaux*.

Le choix est simple. Contre les snobs, les amateurs de « vrai théâtre », les chuchotements bien parisiens, « et, naturellement, il n'en est pas question, vous pensez bien, Char est un grand poète... », je prends le parti des comédiens.

Je prends leur parti parce que c'est le bon. Je prends leur parti parce qu'ils sont plus lucides, plus intelligents et plus sérieux que les gens qui leur ont fait, leur font ou leur feront la leçon, la grimace ou la moue. Je prends leur parti parce que ce qu'on leur

⁴⁸⁰ Cf. « *Le Soleil des eaux* » por Georges Daix, in *La France catholique*, 1.3.1968, idem, p.17.

⁴⁸¹ Ibidem.

reproche, c'est précisément ce qui à mes yeux les rend exemplaires»⁴⁸².

Elogia-se a Companhia Jacques Guimet que apresenta « ce spectacle hors série dans une ingénieuse mise en scène, avec le concours d'une troupe nombreuse, d'où se détachent Alain Jobert, Jean-Claude Giraud et Martine Redon»⁴⁸³. Apontam-se as múltiplas mudanças de lugar em cena, com destaque para o texto e para os dezassete actores, que constituem o elenco dirigidos, sobriamente, e com naturalidade, por Jacques.

Existem, no entanto, algumas críticas menos fervorosas, que manifestam a divisão de opiniões e uma unanimidade que, efectivamente, não se verificou: «On aimerait donc pouvoir applaudir la jeune compagnie dirigée par Jacques Guimet d'avoir eu le courage de mener l'entreprise à son terme. Malheureusement, le courage pas plus que la bonne volonté ne remplacent le métier et le talent»⁴⁸⁴. O trabalho é criticado desfavoravelmente, quer a nível da interpretação, quer a nível da encenação: «hésitante, figée, contrainte, la mise en scène embarrassante de son directeur ne pouvaient-elles apparaître que décevantes, en dépit d'une sincérité, d'une simplicité de ton que la jeunesse de la plupart des acteurs soulignait encore. Leur foi, leur bonne volonté évidente, et qu'il faut reconnaître se sont en fin de compte révélées impuissantes devant cette sorte de grisaille crispée que chacun de ces visages semblait redire avec entêtement, presque avec colère. La vérité oblige à dire – tristement – que ces ombres qui ne nous ont donné que rarement le sentiment qu'elles incarnaient de « véritables personnages». Mais leur désir, cette fois-ci très réel, de nous en persuader nous permet aussi de regretter plus encore qu'elles n'y soient pas parvenues»⁴⁸⁵.

Constatamos, pela leitura dos comentários críticos, a recorrência ao destaque da faceta de poeta que, circunstancialmente, escreve textos para o espectáculo, o que, em parte, apaga a faceta teatral da sua obra, ao evidenciar o apreço pelos próprios ideais veiculados pelo poeta: «Être poète, ce n'est pas seulement s'enivrer des beautés de la nature, c'est aussi s'apitoyer sur les misères des pauvres gens, c'est aussi les aider à s'en

⁴⁸² Ibidem.

⁴⁸³ Cf. « Au Studio des Champs-Élysées, «Le Soleil des eaux» de René Char», sem autor, in *L'Aurore*, 27.8.1968, idem, p.11.

⁴⁸⁴ Cf. «Le Soleil des eaux» de René Char au Studio des Champs-Élysées», sem autor, in *Les Lettres Françaises*, 28.2.1968, idem, p.13.

⁴⁸⁵ Cf. «Le Soleil des eaux de René Char» de P.-K. de Rosbo, in *Les Nouvelles Littéraires*, 29.2.1968, idem, p.15.

libérer. René Char n'y faut point ! C'est pourquoi nous l'aimons»⁴⁸⁶. Elogia-se a iniciativa do autor, mas condena-se a técnica que a pôs em marcha: «La démarche de René Char était louable. Mais la technique et le sens de l'art dramatique lui ont manqué pour que son Soleil brillât comme il l'aurait voulu...Mais pourquoi diable aussi les pommiers s'avisent-ils de vouloir fabriquer des cerises ? Pourquoi?...»⁴⁸⁷.

Relativamente ao debate entre o respeito integral pelo autor e pelo texto, e a liberdade de encenação, registou-se o seguinte: « Et parce qu'ils <les acteurs> pratiquent dans notre univers du tutoiement, de la rigolade, de la concession et de la prétention, la vertu majeure qui est le respect. Je prends leur parti parce qu'il n'y a chez eux même pas l'ombre de cette roublardise qui est le singe du talent et que, mis à pied-d'œuvre de la grandeur, ils n'ont pas eu un seul instant la tentation de faire les malins. Ils le disent d'ailleurs: devant le langage essentiel « il s'agit avant tout de servir l'auteur et non pas de l'utiliser.

Plus que d'une pièce, c'est donc d'une sorte de dire, de récit illustré et animé, qu'il s'agit ici. Échappés des pages du livre, les personnages du *Soleil des eaux* viennent vers nous, non pour nous imposer un rêve, mais pour solliciter le nôtre. Et tout conspire à cet appel. Aussi, fort justement ne s'est-on point permis dans le texte du *Soleil des eaux* la moindre coupure. Tout y est, du point décisif d'un papillon jusqu'à cette merveilleuse complicité pour ce qui a le visage de l'amour et qui prend ici le nom de la liberté et de la dignité»⁴⁸⁸.

Pelos ideais veiculados e pelo objectivo de Char em ajudar a libertar os seres da escravidão, considera-se *Le Soleil des eaux* um «teatro em liberdade». O autor desta expressão « théâtre en liberté », André Gest⁴⁸⁹, reagrupa nela, de certo modo o teor das críticas, comentários e testemunhos, por estas salientarem a questão da liberdade, da defesa, da mais-valia dos direitos humanos e da contestação justa.

O curso natural do rio, um dos principais símbolos da peça *Le soleil des eaux*, surge no seu cenário natural e ambíguo, associado a seres solidários que desenvolvem uma acção de carácter trágico. Estes factores colocam problemas a nível da representação

⁴⁸⁶ Cf. «Trois coups sous les arbres» por André Gest, in *Le Populaire*, 17.10.1967, idem, p.3.

⁴⁸⁷ Cf. «Le soleil des eaux de René Char» por Henry Rabine, in *La Croix*, 8.3.1968, p.21.

⁴⁸⁸ Cf. «Au Studio des Champs-Élysées «*Soleil des Eaux*» de René Char *Lumière des hommes* por Jean Marcenac, in *L'Humanité*, 27-2-1968, idem, p.9.

⁴⁸⁹ Cf. «Trois coups sous les arbres» por André Gest, in *Le Populaire*, 17.10.1967, idem, p.3.

cénica pela sua excessiva mobilidade e pela brevidade das cenas e das respectivas falas das personagens: «Pouvait-elle être portée à la scène, cette pièce toute en mouvement, en des lieux constamment changeants, avec des scènes parfois si brèves que certaines tiennent en une courte réplique ?...»⁴⁹⁰.

Quanto à relação entre a produção e a recepção da transmissão radiofónica e do telefilme de Jean-Paul-Roux, a partir do texto *Le Soleil des eaux*, recolhemos algumas informações que, por questões metodológicas, agrupamos por duas etapas - «antes da emissão» e «após a emissão».

Antes da emissão

Foi publicado um anúncio em *L'Humanité* que destaca o «Homem e os elementos na visão poética de Char», onde se lê, após circunstanciar a emissão: «Résumer «Le Soleil des eaux» de René Char (...) comme un drame de la pollution industrielle des eaux serait exacte peut-être quant à la lettre du récit, mais ce serait absurde quant à son esprit !

Car lorsqu'on aborde cette œuvre (...) il ne faut pas oublier que son auteur, René Char, est avant tout un poète, profondément attaché à la nature et qui a situé ce drame dans un pays qui est le sien, les bords de la Sorgue, dans ce Comtat- Venaissan où il est né et où il passe la plus grande partie de sa vie. (...) Faire passer l'art et l'esprit de René Char est peut-être très audacieux puisqu'il s'agit d'une « dramatique », mais il est bon de toute façon que ce poète, dont les « Feuilles d'Hypnos » furent avec les poèmes d'Aragon et d'Éluard les plus importants de ceux qu'inspira la Résistance, fasse son entrée à la T.V. Souhaitons que cela donne à de nombreux spectateurs l'envie de lire les poèmes »⁴⁹¹.

As expectativas são positivas :« (...) Ce sera sans doute l'une des meilleures émissions de la journée, qui n'en offre pas beaucoup de bonnes, et de la semaine»⁴⁹². Faz-se, pois, constantemente, uma comparação com a obra poética do autor para evidenciar a ambivalência de ambos: «Entre les *Carnets d'Hypnos* et les *Matinaux*, il <René Char> a fait lever, en 1946, ce *Soleil des eaux* crée deux ans après par la radiodiffusion française, avec une musique originale de Pierre Boulez, et monté aujourd'hui <le 8 avril 1969, >

⁴⁹⁰ Cf. «René Char à la scène» por Edith Mora, in *Les Nouvelles Littéraires*, 15.2.1968, idem, p.5.

⁴⁹¹ Cf. «Le Soleil des eaux» l'homme et les éléments dans la vision poétique de René Char», sem autor, in *L'Humanité*, 8.4.1969, idem, p.29.

⁴⁹² Cf. «En deuxième diffusion à la T.V. scolaire « Le soleil des eaux » de René Char», sem autor, in *L'Humanité*, 8.4.1970, idem, p.31.

pour la télévision < 20h.30, TV, première chaîne> par le réalisateur Jean-Paul Roux. (...) Comme toute la poésie de René Char, cette œuvre est ambivalente : parallèlement à l'action se déploie toute une mythologie qui plonge dans les origines de l'univers et crée une mystérieuse correspondance entre l'homme et les éléments naturels (...).

Il était délicat de transposer visuellement une œuvre aussi riche en substance, appuyé sur des dialogues qui pour être, selon René Char, « la langue de la paresse et de l'action, la langue du pain quotidien, la langue sans valeur », n'en échappent pas moins à la réalité pour se charger de sentences et d'images poétiques.

Le film, tournée à l'Isle-sur-Sorgue par Jean-Paul Roux, restitue une certaine atmosphère du *Soleil des eaux* : la vie simple et heureuse – quasi biblique – des pêcheurs sillonnant la rivière miroitante de leurs barques plates, et l'histoire d'amour de Francis et Solange. Le passage le plus réussi est sans doute la description de la grande fraternité qui lie tous ces hommes – la fraternité dun pain quotidien – (déjà très bien recréée par Jean-Paul Roux dans sa réalisation de *Compagnons* de Louis Guilloux). Reste une certaine alchimie mystérieuse du verbe qui ne se laisse pas surprendre par l'image, qui échappe aux répliques des meilleurs comédiens ; bref une essence poétique qui n'est pas transmissible sur le petit écran»⁴⁹³.

São realçados a cacofonia, os traços moralistas, a predominância dos aspectos literários em detrimento das potencialidades cénicas, a ligação do autor com a Resistência, a inadequação do prólogo ao grande público e a famigerada faceta hermética. Para Renée Saurel, o hermetismo irrompe sob a influência excessiva de Heraclito, é apontado como fruto de um amadurecimento, e explica algumas dificuldades da recepção da obra. O facto desta estar publicada, e disponível para o grande público, não significa, segundo aquele crítico, que «les quelques vingt millions de spectateurs qui composent le public de la télévision connaissent le nom et les oeuvres de René Char. Ce serait trop beau! Aussi peut-on regretter que *Le Soleil des eaux* n'ait pas été précédé d'une présentation plutôt que du prologue écrit par le poète et rempli d'allusions à la mythologie grecque, si étrangère au grand public»⁴⁹⁴.

⁴⁹³ Cf. «Première chaîne, Poésie: Le soleil des eaux», por M.M., in *Le Monde*, 4.4.1969, idem, p.25

⁴⁹⁴ Ibidem.

Tal reputação hermética não é partilhada por todos os comentadores. Por exemplo, segundo Gilbert Salachas « (...) l'oeuvre que nous avons vue est belle et accessible. Littéraire, peut-être, mais ce n'est pas un pêché». Realça ainda a componente trágica, ligada à vida, e apresentada gradualmente: « On entre peu à peu dans la tragédie, mais non pas une tragédie abstraite qui jongle avec les idées, la vraie tragédie d'un peuple qui lutte pour survivre»⁴⁹⁵.

São dirigidos elogios à simplicidade e actualidade do tema, ao texto e à realização filmica: «Ce thème très simple – et vraiment d'actualité à l'heure des installations atomiques et de la régionalisation – s'exprime en images ensoleillées, éblouissantes, et en propos d'une rare intensité. On entre peu à peu dans la tragédie, mais non pas une tragédie abstraite qui jongle avec les idées, la vraie tragédie d'un peuple qui lutte pour survivre. Les allusions à la mythologie grecque se fondent à l'anecdote sans qu'il y ait la moindre prétention à une culture clandestine. Char a écrit une œuvre de vent, de soleil et d'eau, pleine de passion et de vérité intérieure. Et Jean-Paul Roux l'a réalisée sans emphase»⁴⁹⁶.

A componente hermética, atrás referida, é também apontada por Jean Vigneron: «Alors qu'il existe tant de beaux textes, simples et clairs, pour parler, à hauteur d'homme, de la terre provençale et illustrer les craintes des pêcheurs d'aujourd'hui et de toujours devant la civilisation d'un béton qu'on nomme éloquemment « précontraint », avoir choisi l'hermétisme du *Soleil des eaux*, cela ne témoigne-t-il pas du souci majeur de plaire?»⁴⁹⁷.

Renée Saurel sintetiza do seguinte modo as reflexões sobre a realização e o texto: «La réalisation de Jean-Paul Roux était loin de la perfection, mais il faut reconnaître que la tâche était malaisée, car Le Soleil des Eaux n'est pas une «bonne pièce» aux sens on l'entend d'ordinaire, et si le texte en est admirable, il ne s'accommode pas toujours de la technique du film. Il n'était pas facile non plus de trouver des acteurs dont l'accent fut authentique et la distribution fut, il faut bien le dire, assez cacophonique»⁴⁹⁸.

São também evidenciadas algumas componentes temáticas, a par da evocação militante do autor: «Parallèlement à cette lutte de la tradition et du progrès, - qui évoque

⁴⁹⁵ Cf. «Le Soleil des eaux» in *Témoignage chrétien*, 17.4.1969, idem, p.41.

⁴⁹⁶ Ibidem.

⁴⁹⁷ Cf. «Le Soleil des eaux» de René Char», in *La Croix*, 8.4.1969, idem, p.33.

⁴⁹⁸ Cf. «Le Soleil des eaux», in *Les Lettres Françaises*, 16.6.1969, idem, p.39.

le passé du militant René Char – la pièce développe l’amour de Francis et de Solange, idylle pleine de fraîcheur et de sincérité. Pour ma part, et tout en m’inclinant devant la noblesse du propos de l’auteur et sa colère en face de la technique trop souvent dévastatrice, j’hésite à me prononcer pour la valeur proprement dramatique de son essai. Car l’action, éparpillée en cent saynètes, émiettée en cent personnages, à peine des silhouettes se fragmente sans cesse au profit d’une littérature peut-être imagée mais qui risque d’engendrer, chez la plupart des téléspectateurs, l’accablement et l’ennui⁴⁹⁹.

As opiniões dividem-se, são discordantes, pouco explicitadas e, por vezes, ambíguas. René Dary afirma que «*«Soleil des eaux»*, est un procès intenté à la technique dévastatrice. René Char recrée ici l’atmosphère heureuse et naturelle de l’existence quiète des pêcheurs, au temps de leur insouciance première, de leur liberté»⁵⁰⁰.

Segundo outras opiniões, pré-existe ao filme toda uma operação de colagem cénica e literária: «(...) L’ombre de Gorki, celle de Steinbeck passent par l’écran. Jean-Paul Roux a eu la sagesse de coller au texte. Il a utilisé les visages, la montagne, la rivière et les barques comme le texte de René Char lui commandait. Il en a fait, du même coup des objets féeriques et fragiles lancés à l’assaut de l’*«usine-château»* ».

Une leçon : René Char vient de rappeler, à tout le monde, mardi, qu’il n’était pas inutile, même à la télévision, de connaître sa langue. Les images et les mots ne sont pas fatalement des frères ennemis⁵⁰¹.

Após a emissão

É realçada a matéria volátil da escrita, assim como a presença de uma poesia de imagens transpostas para o écran e o risco de se perder a primeira pelo teor mediático do meio de arte escolhido : «La poésie écrite et l’odeur du terroir sont matières volatiles qui, transposées sur le petit écran, risquent de se dissiper. La poésie des images demeure, quant à elle, et c’est grâce à elle que la pièce de René Char *Le Soleil des eaux*, réalisée par Jean-Paul Roux a gardé son pouvoir d’évocation. (...) Victor Lanoux avait une bête tête romaine. Ses aînés, barbus ou glabres, vêtus de velours ou de toile rude, semblaient

⁴⁹⁹ Cf. «Le Soleil des eaux» de René Char», in *La Croix*, 8.4.1969, idem, p.33.

⁵⁰⁰ Cf. «À Paris ce soir «Le Soleil des eaux»», in *Dernière Heure*, 6.4.1969, idem, p.27.

⁵⁰¹ Cf. «Les images et les mots réconciliés par René Char» por G.S. in *L’Express*, 16.4.1969, idem, pp.37,38.

étrangers au paysage et leur révolte contre la pollution de la rivière restait un peu théorique.

On a pu admirer néanmoins quelques jolies scènes d'amour sur l'herbe sèche, la lente arrivée en barque des pêcheurs en colère et la bigarre bien réglée⁵⁰².

O teatro realizado por amadores também se interessou pela obra poética de Char, inserindo esta no espectáculo *L'Homme debout* sobre o qual se pode ler o artigo de *Le Figaro* de 20 de Outubro de 1973, da autoria de Jean Prasteau, que refere o espectáculo realizado em Aix-en-Provence, a 7 de Outubro de 1973, no qual cerca de cinquenta animadores, vindos de cidades e vilas da região Provence-Côte d'Azur, se reuniram para trocar ideias, experiências e projectos numa primeira jornada de reflexões, organizada pela Associação Regional de acção sociocultural, fundada em Aix, no ano de 1972.

Ali se anuncia o referido espectáculo, sob a orientação de Michel Touraille, pioneiro da Acção Poética, fundada em Marselha em 1966, no âmbito do teatro do quotidiano, no Centro Dramático do Sudeste, cuja finalidade era «porter la parole poétique dans une vingtaine de lycées de la région»⁵⁰³. Tinha também a seu cargo aulas no conservatório nacional de música e de arte dramática de Montpellier e já havia realizado acções ilustrativas sobre a obra de Breton, Appolinaire, Baudelaire, Rimbaud, Claudel, Nerval, explica que a escolha recaiu nesse momento sobre René Char e textos seus, na sua maioria retirados de *Fureur et mystère* «surtout parce que le monde où se nourrit la poésie de Char est un monde rural et méditerranéen»⁵⁰⁴.

A grande finalidade subjacente era, pois, «atteindre la plénitude du poème en lui donnant la parole. C'est un spectacle, à la vérité, autour de l'œuvre poétique. Le peintre, le sculpteur, le musicien, l'acteur, le chorégraphe participent à l'expérience. Décor et mouvement environnent, soulignent, prolongent, illustrent les mots»⁵⁰⁵. Seguem-se depois alguns extractos de «Pourquoi du Soleil des Eaux» e do Prefácio escrito em 1946, um breve resumo da peça, com destaque para o par central (Francis e Solange) e a distribuição das personagens pelos actores. As reflexões sobre o espectáculo merecem ser citadas, visto conterem alguns critérios tomados em conta aquando da sua realização:

⁵⁰² Cf. Ninnie Danzas (1re Chaîne) : «Nos critiques jugent la soirée de mardi. «La poésie des images du «Soleil des eaux», sem autor, in *France-Soir*, 10.4.1969, idem, p.35.

⁵⁰³ Idem, p.27.

⁵⁰⁴ Ibidem.

⁵⁰⁵ Ibidem.

«Nous n'avons pas la possibilité de nous référer à nos expériences précédentes de mise en scène étant donné le style particulier de cette pièce. Rien n'existe dans ce domaine et tout est à créer dans le mode d'expression d'une telle œuvre. Il s'agit avant tout de servir l'auteur et non pas de l'utiliser. Plusieurs pièges sont à éviter, par exemple la mise en scène trop voyante ou la déviation du style propre de l'œuvre. Avant tout éviter une façon de résoudre les problèmes scéniques par des raccourcis aisés ou un « avant-gardisme » déplacé par rapport à une œuvre forte, au langage essentiel.

Cependant les multiples changements de lieu, la succession rapide des scènes, le nombre impressionnant des personnages, nécessitent des partis pris fondamentaux; le tout étant une question de dosage et d'humilité par rapport à l'auteur. C'est cet équilibre de l'expression et du texte qui est le problème crucial de notre travail.

Exprimer une œuvre difficile et se garder de la limiter aux solutions définitives d'une mise en scène.

Laisser l'œuvre ouverte, respecter son « halo », ne pas trahir son langage – et cependant faire vivre de véritables personnages»⁵⁰⁶.

Comentários críticos de René Char sobre as representações da sua obra teatral

Relativamente à questão se modificou ou não o texto para a representação, o autor responde, numa entrevista concedida a Edith Mora: «En quelques passages, mais beaucoup moins pour répondre à des exigences de mise en scène que pour préciser des notions que ne cesse de confirmer en moi l'évolution du monde depuis vingt ans»⁵⁰⁷.

René Char estabelece paralelismos com a época da representação, em 1968, apesar da acção se situar em 1904: «en pleine guerre du Vietnam, en plein terrorisme et mutation de l'homme... *Le Soleil des eaux* est une histoire à la charnière de la fin d'un monde et, sans doute, du début d'un autre; un moment où l'industrie, prenant tout son essor, était aussi peu soucieuse de respecter la vie quotidienne des individus que celles des sites – déjà !

⁵⁰⁶ Citações extraídas do Programa do espectáculo *Le Soleil des eaux*, apresentado pela Companhia Jacques Guimet no Théâtre du Studio des Champs-Élysées na estação de 1967-1968, inserido no *Dossier* atrás mencionado.

⁵⁰⁷ Cf. «René Char à la scène»: entrevista por Edith Mora a R.Char, in *Les Nouvelles Littéraires*, 15.2.1968, idem, p.5.

Ce n'est pas un procès intenté à l'industrie, mais à son non-respect des populations. Ces pêcheurs, on vient leur empoisonner leur rivière ! Ils ne sont pas réactionnaires ; ils acceptent le changement. C'est contre le poison, crime des ténèbres, qu'ils se révoltent ; moins peut-être contre ce qui menace leur gagne-pain que contre la destruction de ce qu'ils aiment. (...) J'ai écrit la pièce en 1946: pour moi, alors, le nazisme était le poison, ce poison qui est périodiquement sécrété par certaines sociétés installées dans la mort ignominieuse. Mais aujourd'hui le poison est cultivé, distillé, comme toutes choses, à la mesure planétaire, sous toutes sortes de noms d'emprunt...»⁵⁰⁸.

Edith Mora interpreta o amor em *Soleil des eaux* como um contra-veneno, ao que Char responde, poeticamente, que «Francis a été plus lucide dès que l'amour lui a donné une sensibilité plus grande. L'amour c'est le grand courant clair, au centre de la rivière, qui agite les herbes et polit le gravier ; il est la rivière qui va vers le fleuve qui se joint à la mer. L'amour est l'exigence, la force qui va, la continuité d'un monde à l'autre...»⁵⁰⁹.

A propósito da criação teatral tardia, Char afirma ter recusado alguns projectos, pois ele próprio duvidava da sua realização: «Pouvait-elle être portée à la scène, cette pièce toute en mouvement, en des lieux constamment changeants, avec des scènes parfois si brèves que certaines tiennent en une courte réplique ?...»⁵¹⁰. Já havia travado conhecimento com a companhia de Jacques Guimet, aquando dos recitais que realizou da sua poesia e explica que «lorsque Guimet m'a exposé son désir de monter *Le Soleil des Eaux*, et comment il concevait la réalisation, j'ai été d'accord avec lui. Les répétitions auxquelles j'ai assisté ont justifié ma confiance : ils ont bien su exprimer la course naturelle et l'ambiguïté, la disparité, l'enjouement aussi, d'êtres solidaires dans une action à leur insu tragique»⁵¹¹.

Sobre a apresentação de *Soleil des eaux* na Radiodifusão Francesa, a 29 de Abril 1948, o autor comenta: «Chacun garde par devers soi une circonstance préférée de sa vie, comme un grain de blé particulier qu'il ne peut se décider à partager parce qu'il faudrait pour cela le mettre en terre. Cependant un jour l'écriture s'en empare.

⁵⁰⁸ Ibidem.

⁵⁰⁹ Ibidem.

⁵¹⁰ Ibidem.

⁵¹¹ Ibidem.

Sous le titre du « Soleil des eaux », vous allez écouter un récit dialogué mettant en scène des êtres aux bases populaires bien établies et dont les traces exemplaires font entendre encore dans ma mémoire, et dans d'autres mémoires que la mienne, leur bruit familier de source. Le visage du pain quotidien, son exigence directe, donnait de ces hommes des traits qui étaient bien, je crois, des traits d'hommes...Le temps avait, il est vrai, une signification amie. Machiavel pourrissait sur son fumier, sans doute parce que l'idiot du village en savait aussi long que lui ses turpitudes de prince.

N'allez pas croire que je fasse un procès facile à mon époque. Je ne la regarde pas sans responsabilité ni remords s'enfoncer dans son destin qui n'est pas précisément celui de la générosité, celui du mal ramené à des limites non catégoriques. Mais je sais que mon semblable, au milieu d'innombrables contradictions, possède de déchirantes ressources. Il faut seulement lui permettre, avant tout usage, de n'en point rougir»⁵¹².

Breve síntese conclusiva

A partir do atrás exposto, pode concluir-se que, de um modo geral, a recepção crítica de *Trois coups sous les arbres. Théâtre saisonnier* de René Char foi favorável sem ser estrondosa, destacando a actualidade do texto, a proximidade com a poesia, a presença do real, a preocupação ecológica, o teor poético, o hermetismo e a mitologia grega, a relação entre a linguagem e as personagens, a par do destaque para o trabalho de actores.

Não sendo totalmente adversas, julgamos que as críticas feitas são medianas, e não favorecem nem estimulam, *a priori*, a exploração da faceta dramaturgica do autor em foco. Contribui para essa ocorrência o facto da obra em questão ser, sem dúvida, uma parcela inquietante de um projecto artístico multifacetado, revelador de irreverências ou, pelo menos, de uma certa estranheza canónica, o que não significa que rejeite o cânone na sua totalidade, usando-o antes como factor de coerência intrínseca à obra. O leque amplo das suas observações e referências, assim como a agudeza crítica dos seus interstícios, modelam quer as travessias poéticas de René Char, quer as sua incursões pelo mundo do espectáculo, e fruem dos processos que cada tipo de arte proporciona.

Em termos gerais, a compleição multifacetada da obra, que inclui os textos para

⁵¹² » Cf. «Comme un grain de blé particulier», sem autor, in *L'Humanité*, 8.4.1969, p.29.

ballet, mostrou-se merecedora da atenção de encenadores, coreógrafos, criadores teatrais, pintores, compositores e críticos, entre outros, em termos de interpretação, adaptação e execução cénicas e artísticas. Efectivamente, o *Théâtre saisonnier* encontrou, na sua época, ecos críticos mais ou menos favoráveis, não sofrendo de anonimato total, revelando-se, pelo contrário, uma fonte de desafios e uma possibilidade de variadas experimentações face aos recursos inovadores.

Pode, pois, concluir-se do panorama crítico apresentado que, na sua época, René Char estimulou alguns criadores e possibilitou debates sobre alguns dos elementos ímpares da sua estética múltipla, onde confluem uma unificação de temas, uma autonomia de valores, uma interdisciplinaridade de áreas e uma diversidade de processos e de recursos.

BIBLIOGRAFIA

I- OBRAS DE RENÉ CHAR

CHAR, René, *Oeuvres Complètes*, Pléiade, Gallimard, Paris, 1983.

Idem. Prefácio a *Poésies. Illuminations* de Rimbaud, 2^a ed. rev., Gallimard, Paris, 1991, pp.7-15.

Idem, *La nuit talismanique*, col. «Les sentiers de la création», Albert Skira Éditeur, Genève, 1972.

II- ESTUDOS SOBRE RENÉ CHAR

BATAILLE, Georges. «L'oeuvre théâtrale de René Char» in *Critique*, septembre, Paris, 1949, pp. 771-773.

CHAR, Marie-Claude (ed.). *René Char. Dans l'atelier du poète*, col. «Quarto», Gallimard, Paris, 1996.

CORVIN, Michel, «Du genre au «texte», une esthétique de la convergence» in *Entretiens de Saint-Étienne I, Théâtre / Roman, Les 2 cènes de l'écriture*, Paris, 1984, pp.7-13.

DUPOY, Christine, «Les Transparents, du mythe au poème», in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, «René Char», janvier/février, 91^e année, n^o1, Armand Colin, Paris, 1991, pp.3-19.

GUERRE, Pierre, *René Char*, col. «Poètes d'aujourd'hui», Seghers, Paris, 1998.

MARTY, Eric, *René Char par Éric Marty*, Éditions du Seuil, Paris, 1990.

MATHIEU, Jean-Claude, *La poésie de René Char ou Le sel de la splendeur. Poésie et Résistance*, 3^e éd., vol I, Librairie José Corti, Paris, 1988.

Idem, *La poésie de René Char ou Le sel de la splendeur. Traversée du surréalisme* 2^e éd., vol. II, Librairie José Corti, Paris, 1995.

MORA, Edith, «Le théâtre de René Char» in *Liberté IV*, Vol. X, juillet-août, 1968, pp. 122-146.

MOUNIN, Georges, *Avez-vous lu Char?*, Librairie José Corti, Paris, 1989.

PÉNARD, Jean, *Rencontres avec René Char. En lisant en écrivant*, Librairie José Corti, Paris, 1991.

ROCHE, Martine Floutier, *Le théâtre saisonnier de René Char*, Thèse de Doctorat de Troisième Cycle, Université de Montpellier, III, 1988.

VALVERDE, Maria de Fátima, *Le Soleil des eaux de René Char. Para uma análise articulatória do texto de teatro*, Dissertação de mestrado em Literatura Francesa, apresentada ao Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1996.

Idem, «Témoins indirects, une édification de l'histoire», in *Literatura e Pluralidade Cultural*, Actas do 3º Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1998, Edições Colibri, Lisboa, 2000, pp.409-415.

Idem, «O ritmo aforístico no teatro de René Char», in *Ariane*, revue d'études littéraires françaises, n° 16, Actas do Colóquio «Le Cercle > des Muses - O diálogo das artes», vol (I), Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, 1999/2000, pp.189-200.

VELAY, Serge, *René Char. Qui êtes-vous ?* La Manufacture, Lyon, 1987.

CAHIER DE L'HERNE, cahier dirigé par Dominique Fourcade, *René Char*, Livre de Poche, Editions de L'Herne, 1971.

Magazine littéraire, n°840, février 1996, dossier consagrado a René Char, pp.16-44.

Dossier de imprensa sobre a recepção crítica do teatro de René Char, Biblioteca do Arsenal em Paris, organizado pelo Nouveau Théâtre d'Angers, 1969.

III- HISTÓRIA, CRÍTICA E TEORIA DO TEATRO

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964.

BORNHEIM, Gerd A., *Teatro: a cena dividida*, L&PM, Porto Alegre, 1983.

BÉHAR, Henri, *Étude sur le Théâtre Dada et Surréaliste*, Gallimard, Paris, 1967.

BRADBY, David. *Modern French Drama 1940-1990*. University Press, Cambridge. 1991.

BROCKETT, Oscar G., *Storia del teatro. Dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni novanta*, 5ªed. riveduta e ampliata, nuova edizione aggiornata a cura di Claudio Vicentini, Saggi Marsilio Editori, Venezia, 1996.

- CORVIN, Michel, «Du genre au «texte», une esthétique de la convergence» in *Entretiens de Saint-Étienne I, Théâtre / Roman, Les 2 scènes de l'écriture*, Paris, 1984, pp.7-13.
- DANAN, Joseph, *Le théâtre de la pensée*, col.«Villégiatures/essais», Éditions médianes, Rouen, 1995.
- GALOPENTIA, Sanda; MARTINEZ-THOMAS. *Voir les Didascalies*.CRIC e OPHRYS, Paris,1994.
- CARLSON, Marvin, *Teorias do Teatro. Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*, Editora Unesp, São Paulo, 1997.
- HELBO, André, *Theory of Performing Arts*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia, 1987.
- HERMIGÓN, Juan Antonio, *Trabajo dramaturgico e puesta en escena*. Publicaciones de la Asociacion de Directores de Escena de España, Madrid, 1991.
- INGARDEN, Roman. «Les fonctions du langage au théâtre» in *Poétique VIII*, Seuil, Paris, 1971, pp. 531-538.
- ISSACHAROFF, Michael, «Théâtre et didascalecture», in *Le spectacle du discours*, Éd. José Corti, Paris, 1985, pp. 25-40.
- Idem. «Voix, autorité, didascalies» in *Poétique*, n° 96, novembre, Seuil, Paris, 1993, pp. 463- 491.
- JACQUOT, Jean, *Réalisme et poésie au théâtre*. Éd. du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1967.
- JOMARON, Jacqueline de (sous la direction), *Le Théâtre en France. Vol. 2. De la révolution à nos jours*, Armand Colin, Paris, 1989.
- KOWZAN, Tadeusz, «Texte écrit et représentation théâtrale» in *Poétique*, n° 75, septembre, Seuil, Paris, 1988, pp.363-372.
- LALOU, René, *Le Théâtre en France depuis 1900*, PUF, Paris, 1961.
- LARTHOMAS, Pierre. *Le Langage Dramatique. Sa nature, ses procédés*, PUF, Paris,1989.
- MATEUS, Osório, *Escrita do Teatro*. Livraria Bertrand, Amadora, 1977.
- Idem, «Teatro e Literatura» in *Vértice*, n° 21, Dezembro, 1989, pp.91-94.
- MYLNE, Vivienne, «Théâtre et roman: indications scéniques» in *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Universitas, Paris, 1994, pp. 81-89.

- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Messidor/ Éditions Sociales, Paris, 1987.
- Idem, «Études Théâtrales» in *Théorie Littéraire, problèmes et perspectives*, publié sous la direction de Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner, Puf Fondamental, Presses Universitaires de France, 1989, Paris, 1989, pp. 95-107.
- Idem, *Dictionnaire du Théâtre*, Dunod, Paris, 1996, edição revista e corrigida.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Bordas, Paris, 1991.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre, De l'utopie au désenchantement*, col. «Penser le théâtre», Circé, Belfort, 200.
- SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Librairie Nizet, Paris, 1977.
- SPANG, Kurt, *Teoria del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Ediciones Universidade de Navarra, S.A. (EUNSA), Pamplona, 1991.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Col. «L'Âge de l'homme», Lausanne, 1983.

IV- HISTÓRIA, CRÍTICA E TEORIA LITERÁRIAS

- BARILLI, Renato, *Retórica*, Editorial Presença, Lisboa, 1983.
- BARTHES, Roland, «L'Ancienne Rhétorique» in *Aventura semiológica*, col. «Signos», Edições 70, Lisboa, 1987.
- BUESCU, Helena Carvalhão, *Em busca do autor perdido. Histórias, concepções, teorias*, 1ª ed., Edições Cosmos, Lisboa, 1998.
- CALVINO, Italo, *Porquê ler os clássicos*, Teorema, Lisboa, 1994.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Le surréalisme*, 1ª ed., Presses Universitaires de France, Paris, 1984.
- ECO, Umberto, *Le rôle du lecteur (Lector in fabula)*, Grasset, Paris, 1985.
- Idem. 1990. *Os Limites da Interpretação*. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: DIFEL.
- FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?*, 2ª edição, Vega, Lisboa, 1992.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, coll. «Poétique», Seuil, Paris, 1991.
- Idem, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, col. «Poétique», Seuil, Paris, 1982.

- Idem, *Discurso da narrativa*, col. «Universidade», Vega, Lisboa, s.d.
- HEGEL, G.W.F., *Estética*, Col. In Folio, Guimarães Editores, Lisboa, 1993.
- JAUSS, H.R., *Pour une esthétique de la réception*, col. «Tel», Gallimard, Paris, 1998.
- KRYSINSKI, Wladimir, «Subjectum comparationis»: les incidences du sujet dans le discours», *Théorie littéraire*, publié sous la direction de Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner, Puf Fondamental, Presses Universitaires de France, Paris, 1989, pp 235-248.
- MESCHONNIC, Henri, « Rythme » in *Dictionnaire des notions et des genres littéraires*, Encyclopaedia universalis, Albin Michel, Paris, 1997, pp.702-706.
- Idem, *Critique du rythme, antropologie historique du langage*, Éditions Verdier, Lagrasse, 1982.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva ; OLIVEIRA, Cristina Cordeiro, *Literatura Francesa Moderna e Contemporânea*, Universidade Aberta, Lisboa, 1991.
- MORANGHE, Jean-Louis, «Incipit narratis. L'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction» in *Poétique* n°104, Seuil, Paris, 1995, pp. 387-410.
- QUENEAU, Raymond (Dir.), 1986. *Histoire des Littératures* (Vol. 3). Pléiade, Paris, .
- REIS, Carlos, *Dicionário de Narratologia*, Livraria Almedina, Coimbra, 1990.
- Idem, *O Conhecimento da Literatura*, 2ªed., Livraria Almedina, Coimbra, 1999.
- SCHOLES, Robert, *Protocolos de Leitura*, col.«Signos», Edições 70, Lisboa, 1991.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 7ªed., Almedina, Coimbra, 1986.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*. Seuil, Paris, 1988.
- RABATÉ, Dominique, *Figures du sujet lyrique*, «Perspectives littéraires», PUF, Paris, 1996.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Éditions du Seuil, Paris, 1999.
- TRAVERSETTI, Bruno e ADREANI, Stefano, *Incipit. Le techniche dell'esordio nel romanzo europeo*, Ed. Nuova Eri, Torino, 1988.
- ZINK, Michel, *La subjectivité littéraire*, 1ère éd., PUF, Paris, 1985.

V- GÉNEROS LITERÁRIOS

- ARISTÓTELES, *Poética*, 5ªed., col. Clássicos de Filosofia, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Introdução, comentários e Apêndice de Eudoro de Sousa.
- BERRIO, Antonio García; CALVO, Javier Huerta, *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Ediciones Cátedra, S.A., Col. Crítica y estudios literarios, Madrid, 1992.
- COMBE, Dominique, *Les genres littéraires*, «Hachette Supérieure», Paris, 1992.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*. Seuil, Paris, 1991.
- Idem et al. *Théorie des Genres*. Seuil, Paris, 1986.
- Idem, *Introduction à l'architexte*, Éditions du Seuil, Paris, 1979.
- GLOWINSKI, Michael. «Les genres littéraires» in *Théorie Littéraire, problèmes et perspectives*, publié sous la direction de Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner, Puf Fondamental, Presses Universitaires de France, Paris, 1989.
- MELLO, Cristina. *O Ensino da literatura e a problemática dos géneros literários*. Almedina, Coimbra, 1998.
- HAMBURGER, Kate, *Logique des Genres Littéraires*. Seuil, Paris, 1986.
- PLATÃO, *A República*, introdução e tradução de Maria Helena Rocha Pereira, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.
- SCHAEFFER, Jean-Pierre, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Éditions du Seuil, Paris, 1989.
- TODOROV, Tzvetan ; BROOKE-ROSE, Christine et alii, *Teoría de los géneros literarios*, compilación de textos y bibliografía de Miguel A. Garrido Gallardo, Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas, Arco / Libros, S.A., Madrid, 1988.

VI- OUTRAS ÁREAS

- ADORNO, Theodor, *Teoria Estética*, Edições 70, Lisboa, 1993.
- ARAGUREN, José Luis L., *Ética*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1977.

- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de Linguistique Générale* (Vol.1), col. «Tel», Gallimard, Paris, 1997.
- Idem, *Problèmes de Linguistique Générale* (Vol.2), col.«Tel», Gallimard, Paris, 1980.
- BOURDIEU, Pierre, 2^aed., *O poder simbólico*, Diefel Cultural, Lisboa, 1989.
- FONSECA, Fernanda Irene, *Deixis, tempo e narração*, Fundação Eugénio António de Almeida, Porto, 1922.
- HEIDEGGER, *Carta sobre o Humanismo*, col. «Filosofia & Ensaio», Guimarães Editores, Lisboa, 1988.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980.
- LEVY-VALENSI, Éliane Amado, *Le Dialogue psychanalytique*, PUF, Paris, 1972.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. Dunod, Paris, 1993.
- Idem, *L'Énonciation en linguistique française*, nouvelle édition Hachette, col. Les Fondamentaux, Supérieur, Paris, 1999.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Igitur.Divagations. Un coup de dés*, Gallimard, Paris, 1991.
- MORET, Philippe, *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, Librairie Droz, Genève, 1997.
- PERSE, Saint-John, «Poésie. Allocution au banquet Nobel du 10 décembre 1960» in *Amers suivi de Oiseaux*, Gallimard, Paris, 1960.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Éditions du seuil, Paris, 1990.
- Idem (trad.) *O si-mesmo como um outro*, Papirus Editora, São Paulo, 1991.
- STEINER, George. *Martin Heidegger*, Albin Michel, Paris, 1978, trad. do inglês por Denys de Coprona.

DICIONÁRIOS

- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Nueva Colección Labor, Barcelona, 1997.
- KLAUBER, Véronique, *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopaedia Universallis, Albin Michel, Paris, 1997.

MACHADO, José Pedro (coord.), *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Amigos do Livro Editores, Lisboa, Volume XI, 1981.

Idem, *Dicionário Etimológico* 8ª ed., Livros Horizonte, Volume V, Lisboa, 2003.