



Um xadrez, onde cada personagem é uma peça; uma álgebra, que organiza em fórmulas rigorosas o furor das paixões humanas; um caleidoscópio, que gira sem cessar as mesmas contas coloridas com que nos maravilhamos.

Essas lentes levam Souriau a focalizar o processo de criação teatral, descrevendo-o com a minúcia de um botânico inclinado sobre a nova e rara espécie. Mas o resultado não é um tratado que se destina às prateleiras empoeiradas do especialista.

Aprendendo com o teatro de Sófocles, Shakespeare, Corneille, Racine, Molière, Brecht, Ibsen, Giraudoux e muitos outros, todo o livro reproduz os efeitos dramáticos estudados. Convida-nos a participar do jogo, põe diante de nossos olhos as imagens sempre renovadas de um estilo que não se cansa de reorganizar de formas surpreendentes os mesmos elementos.

ÁREAS DE INTERESSE DO VOLUME

• ARTES • COMUNICAÇÕES • LITERATURA

OUTRAS ÁREAS DA **SÉRIE FUNDAMENTOS S**

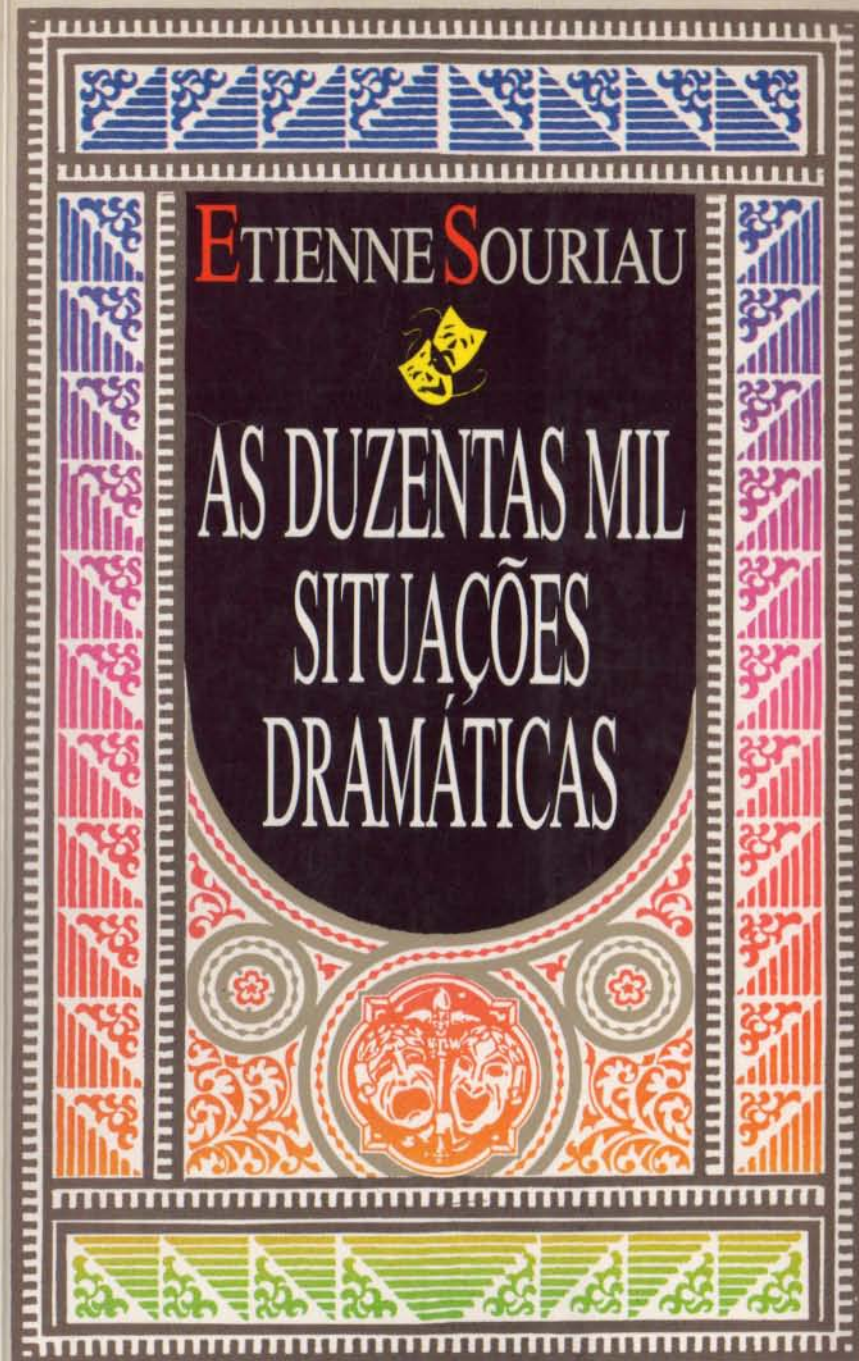
• ADMINISTRAÇÃO • ANTROPOLOGIA • CIÊNCIAS • DIREITO
• ECONOMIA • EDUCAÇÃO • FILOSOFIA • GEOGRAFIA
• HISTÓRIA • LINGÜÍSTICA • POLÍTICA • PSICOLOGIA • SOCIOLOGIA



9 788508 043156
ISBN 85-08-04315-5
AS DUZENTAS MIL SITUAÇÕES
1 1/12 10/09/98

5 5.

ETIENNE SOURIAU
AS DUZENTAS MIL SITUAÇÕES DRAMÁTICAS



ea
editora Ática



que é,
afinal, uma

situação dramática? Com que elementos o dramaturgo lida? Será possível quantificar esses elementos, calcular o número exato de situações dramáticas à disposição do autor?

Em torno dessas questões Etienne Souriau se movimenta. O objetivo é determinar, da forma mais positiva e científica possível, "o que quer e o que pode" a dramaturgia. Como se nos deparássemos com um Propp do teatro, estamos diante de uma verdadeira e surpreendente "morfologia da fabulação dramática".

Num estilo ao mesmo tempo rigoroso e exuberante, cheio de recursos inesperados e de uma respiração toda própria (lembrando o prazer do texto de um Barthes), Souriau descreve e analisa o universo dramático.

A partir de um reduzidíssimo número de elementos primordiais — as seis ou sete funções dramáticas essenciais e a meia

SÉRIE
FUNDAMENTOS

93

Etienne Souriau

AS DUZENTAS MIL SITUAÇÕES DRAMÁTICAS

Tradução de Maria Lúcia Pereira com a
colaboração de Antônio Edson Cadengue



editora ática

Martelli, Phyllis (org.). *The Oxford companion to the theatre*.
New York, Oxford, 1953.

Melo, Augusto. *Alguns do teatro: uma crítica (segundo
o original) (trad. de L. Lyra)*. São Paulo, Assírio &
Loverato, 1946. (edição da original brasileira)
São Paulo, Assírio & Loverato, 1946.

Milner, Georges. *André Gide ou l'homme qui se cherche
le chemin de la vérité*. Paris, Dehors, 1946.

Proctor, Paul (org.). *Le théâtre Robert 2 - Dictionnaire
de la scène*. Paris, SEUIL, 1975.

Sadoul, Georges. *Dictionnaire des cinémas*. Paris, Seuil, 1968.

Six, Edmund. *Le théâtre français contemporain*. Paris, A. Colin,
1950. 4 vol.

Sizer, Bernard. *The theatre handbook*. Nova York, Da Capo,
Theater's dictionary. Springfield, Norton, 1971.

dúzia de diferentes operações a que podem ser submetidas —, revela-nos como se montam as situações dramáticas que povoam as criações com que o palco nos encanta. Mais de duzentas mil dessas situações: este seria o patrimônio de que o teatro nos fez herdeiros. E também o desafio: criar o novo dentro de limites já dados e conhecidos.

As muitas artes e artimanhas do dramaturgo aparecem então como um conjunto bem definido de artifícios engenhosos e longamente meditados, onde o microcosmo de cada situação remete ao macrocosmo representado pela obra como um todo.

Bastante distantes da "inspiração" e do "inefável" do ato criador, vemos definir-se estratégias muito bem calculadas, técnicas de uma precisão quase cirúrgica. Um trabalho "humano, demasiadamente humano". E, mesmo assim, genial.

*Etienne Souriau, pensador francês e diretor da **Revue d'esthétique**, foi um dos fundadores da filmologia. Segundo seu pensamento, a obra de arte pertence a um universo singular com dimensões espaciais, temporais e espirituais, e tem como fim a sua própria existência. Dentre as várias obras publicadas, destacam-se **Pensée vivante et perfection formelle**, **Avenir de l'esthétique** e **La correspondance des arts**.*

Editor
Nelson dos Reis
**Edição/preparação de texto e
elaboração de notas e dicionário
biográfico**
Nelson Nicolai
Edição de arte (miolo)
Milton Takeda
Coordenação gráfica
Jorge Okura
Composição
José Anacleto Santana
Paginação em vídeo
Marco Antonio Fernandes
CAPA
Ary Almeida Normanha

Título do original: *Les deux cents milles
situations dramatiques*
© 1970 by Flammarion Editeur — 26, rue Racine, Paris

ISBN 85 08 04315 5

1993

Todos os direitos reservados
Editores Ática S.A.
Rua Barão de Iguape, 110 — CEP 01507-900
Tel.: PABX (011) 278-9322 — Caixa Postal 8656
End. Telegráfico "Bomlivro" — Fax: (011) 277-4146
São Paulo (SP)

Sumário

Nota do tradutor _____	5
Nota do editor _____	6
Prefácio _____	7
1. Que é uma situação dramática? _____	11
2. As funções dramáticas _____	44
3. <i>Ars combinatoria</i> _____	105
4. "210 141" ou Os pressupostos artísticos _____	135
I. Do número de personagens _____	135
II. Das supressões dramáticas de funções _____	137
III. Das conjunções funcionais _____	146
IV. Das situações fortes e das situações fracas _____	160
V. Dos recursos do ponto de vista _____	166
VI. <i>The comedy of errors</i> _____	167
VII. Sobre alguns outros princípios combinatórios _____	170
5. Dramaturgia cósmica _____	182
Apêndice: Nota sobre a <i>Aposta</i> de Pascal do ponto de vista dramático _____	200
Índice das peças citadas _____	202
Dicionário biográfico _____	205
Obras consultadas _____	229

Nota do tradutor

O autor desta obra, Etienne Souriau, é dono de estilo bastante particular, mesmo em língua francesa. Dentre suas inúmeras peculiaridades, duas podem ser citadas: em primeiro lugar, uma maneira analógica de desenvolver o pensamento, que o leva a fazer acréscimos às frases e a estabelecer uma pontuação, no mínimo, original. Souriau usa e abusa do ponto-e-vírgula, como se estivesse criando, na sua longa elocução, pausas para a acomodação do raciocínio. Em segundo lugar, podemos citar os neologismos que, volta e meia, pontuam seu texto. Alguns deles são essenciais para a compreensão de seu sistema. Se não são palavras que o dicionário registra, poderiam, no entanto, figurar tanto na língua francesa quanto na portuguesa, pois remetem sempre a seu radical grego ou latino, tornando-se, assim, compreensíveis.

Nossa última observação refere-se ao nome das peças citadas nesta obra. Quando se trata de peças já traduzidas para o português, demos-lhes o nome recebido na versão brasileira; quando não (como é o caso de muitas peças contemporâneas da redação deste livro), conservamos o título original.

Nota do editor

Para exemplificar as diversas funções dramáticas encarnadas pelos Personagens, Etienne Souriau cita um grande número de peças, cujos autores não figuram entre os mais conhecidos da dramaturgia universal.

Por esse motivo, acrescentamos na presente edição um “Dicionário biográfico” dos autores citados, com o objetivo de melhor situar o leitor brasileiro frente àquelas obras e respectivos autores

Prefácio

Este livro não é um tratado de teatro. Desta arte, quisemos estudar apenas uma questão especial e bem delimitada: a das “situações”, que tem muita importância na invenção dramática.

Desenvolvemos este assunto tão minuciosamente quanto nos foi possível, deixando de fora o que não se relacionava diretamente a ele, por conseguinte, muitas outras questões não menos interessantes nem menos importantes. Rogamos que o leitor ateste que não ignoramos o interesse ou a importância do restante: simplesmente delimitamos um objeto de estudo bem definido.

Esta advertência certamente não impedirá alguns leitores e críticos (sobretudo os que têm “idéias” sobre a arte teatral) de exclamarem, talvez com certa eloquência: Mas como! Perceber no teatro apenas uma espécie de sucessão de problemas de xadrez, nos quais os personagens representam os peões; ver na ação dramática somente um caleidoscópio de situações; na invenção shakespeariana ou raciniana apenas uma dosagem engenhosa de forças! Como?! Deixar de sentir que o teatro é antes de tudo a vida efêmera, e no entanto já imemorial, de seres nascidos de uma profunda intuição da vida e tornados, por magia, provisoriamente responsáveis por todo o destino humano, encerrado em símbolos que se ligam incompletamente ao cotidiano, semitransfigurados por um gênio que não premedita, mas cujas magníficas certezas etc., etc., etc.

Ouviremos com prazer todas estas belas noções da boca dos outros e, particularmente, de nossos críticos. Mas a Sagrada Escritura não diz que “até das palavras inúteis teremos que prestar contas”? Será considerado natural que, já possuindo por ofício um excesso de frases ocas na consciência, não tenhamos desejado sobre-carregar ainda mais essa prestação de contas: eis por que limitamos, aqui, a tratar tecnicamente um problema técnico. O fundo deste livro é científico, e receamos que exigirá do leitor um pouco de trabalho para ser bem compreendido, especialmente quanto às questões básicas.

Nosso objetivo foi:

- 1º) distinguir através de análise as grandes “funções dramaturgicas” nas quais se apóia a dinâmica teatral;
- 2º) estudar morfologicamente suas principais combinações;
- 3º) buscar as razões das propriedades estéticas, tão diversas e variadas, dessas combinações (que são as “situações”);
- 4º) observar como essas situações se encadeiam ou por quais reviravoltas se modificam, e como estas modificações dão vida e levam adiante a ação teatral.

Este é, como se vê, um assunto importantíssimo no que diz respeito à teoria e à prática do teatro, do ponto de vista da criação, da invenção, da composição; em suma, *das técnicas do autor dramático*; e este é o ângulo de mirada no qual sempre nos colocamos.

Além disso, acontece que, de passagem, tivemos por vezes que ouvir algumas repetições desses fatos, na vida e na prática da condição humana. Achamos que não deveríamos descartá-los. Quem se interessa por teatro, mas não pelo homem, pode saltar essas páginas (no total, não são muitas). Todavia, quando nos aplicamos às vezes — sem que sejamos autor dramático — em tentar olhar a vida humana do ponto de vista provável de um homem assim, teríamos prejudicado o estudo da própria arte? Julgamos que não.

Uma palavra de advertência. Fomos levados, em certas páginas desta obra, a fazer uso de um simbolismo para o qual nos servimos de signos astrológicos. Nós o fizemos por comodidade, clareza e método. O autor deseja declarar solenemente que não acredita em astrologia. Puro simbolismo, metáfora, se quiserem (talvez até um pouco mais: processo prático de escritura). Encontrar-se-á justificativa metodológica para isso no devido lugar (ver principalmente o capítulo 3).

Resta a grande recriminação que poderão nos fazer: haver camuflado, sob um simbolismo que fala mais à imaginação, uma espécie de *álgebra teatral*. Que horror! Como, a arte reduzida a uma operação aritmética! (Etc., ver acima.)

Não o dissimulamos: acreditamos que na verdade existe, na invenção dramática, necessidade de uma espécie de cálculo (ou de delicado *sentir*) das forças humanas em confronto; em suas combinações; nos aspectos morfologicamente diversos que assumem suas organizações dinâmicas. Tentaremos justificar esta opinião (que não é extraordinária nem provocadora) através dos fatos.

Se, porém, nos disserem acusadoramente que aumentamos o ressaibo de álgebra que certamente existe no teatro e, por um esforço de formulação excessiva, incitamos os autores (principalmente os jovens) a um *formalismo* ou *mecanicismo* deplorável, responderemos que não o fazemos nem vemos nada disso aqui e que, se aconselhássemos aos brados que o jovem dramaturgo não aprendesse seu ofício para não aviltar seu gênio, estaríamos desservindo de maneira bem mais grave a causa da arte.

Aliás, alguma vez um artista perdeu um mínimo de gênio por formular com clareza os dados positivos de sua técnica? Creio, porém, que, dentre todas as artes, a do teatro (na porção estudada por nós) é a que mais recorre a este gênero de conhecimentos, de cálculos, de formulações.

Quem protestasse contra a idéia de qualquer cálculo nesses domínios, simplesmente estaria provando que nada entende da arte teatral, na qual sempre existiu muito cálculo ou, se esta palavra ofende alguns sentimentais, muitos artifícios engenhosos e longamente meditados. Aliás, em que arte não os há? E não é nos grandes gênios que eles mais existem? Os homens de gênio são extremamente manhosos — como todo misantropo. Mas a criação dramática válida é aquela que mais exige tais cálculos — desde que por resultado final alcancemos fórmulas muito simples e claras.

Pode-se falar da arte dramática como Napoleão¹ falava da arte da guerra. É, dizia ele, “uma arte simplíssima e tão-só ação”. A estratégia, desde a origem até nossos dias, só conta pequeno número de temas elementares: rompimento do centro, ultrapassagem pelos flancos, acesso livre para as tropas de reserva, perseguição sem trégua, reagrupamento na retaguarda, etc., etc. E o gênio estra-

¹ Napoleão I (Napoleão Bonaparte) (1769-1821), imperador francês (1804-1815). Grande estrategista, é considerado um dos maiores gênios militares da história. (N.E.)

tégico não consiste em inventar manobras mais complicadas ou dispositivos novos, mas sim em discernir na horrível confusão do campo de batalha, na desordem da frente de batalha, no tumulto incerto das retaguardas, as grandes linhas de uma forma simples, os elementos de um dos “dispositivos ganhadores”, e em mantê-los ou promovê-los com firmeza. A estratégia teatral é da mesma ordem, embora as desordens e confusões de riquezas que ela tem que dominar sejam de natureza imaginativa e espiritual. Nesse gênero, o gênio nada tem a perder com o estudo dos grandes “dispositivos ganhadores” e o conhecimento das operações elementares básicas que lhes dão forma.

Estudando conscienciosamente essas operações elementares e os dispositivos característicos, estamos absolutamente seguro de não estar causando dano algum aos homens de gênio que nos lerão.

Se tivermos a oportunidade de, por acaso, ensinar-lhes o mínimo que seja, tanto melhor. E, se não lhes ensinarmos nada, melhor ainda: isto provará que não somos tão mau observador.

Alguém replicará: sim, mas e se eles não concordarem?

Então discutiremos. Melhor ainda. Haverá jogo.

Mas, prossegue ele: se o senhor não é autor dramático, como se atreve a falar de teatro?

Eterno mal-entendido entre artistas e estetas (ou críticos)! Na verdade, porém, não vejo por que isso seria mais difícil aqui que em medicina ou em fisiologia — nas quais se permite a um professor que fale da febre tifóide sem lhe exigir que a tenha contraído. Basta que haja observado tifosos. Nosso intento, aqui, é apenas fornecer uma coleção de observações. Desejamos muito cordialmente que possam interessar ao leitor. Em horas de conversação ponderada ou jovial — que o autor recorda com muito carinho — elas já interessaram alguns autores dramáticos (e não dos menores deste tempo) que nelas se dignavam encontrar um eco de algumas de suas experiências como criadores. Que eles me permitam colocar esta pequena obra sob a égide dessas felizes lembranças.

1

Que é uma situação dramática?

Gozzi, conhecido por sua importância como renovador, no século XVIII, da Commedia dell’arte, como criador da comédia feérica e como teórico da arte teatral¹, afirmava que existem em tudo e para tudo 36 situações dramáticas. Um número bem preciso! Goethe, ao discutir esta questão com Eckermann, admitia a conformidade do número. Mais recentemente, Georges Polti, num livro bastante conhecido e freqüentemente reeditado (*Les XXXVI situations dramatiques*, Mercure de France, 4ª ed., 1934), retomou a questão, chegando também ele ao mesmo fatídico número de 36.

Propomos, por nossa vez, parar a conta não em 200 mil (este número exemplar figura em nosso título simplesmente por uma questão de eufonia) mas exatamente em 210 141. Um número também bastante preciso!

Mas a diferença é considerável.

Ela basta para sugerir que se trata, sobretudo, de duas maneiras muito diferentes de colocar o mesmo problema. E é isto que pode oferecer algum interesse para a teoria da arte teatral.

E também para sua prática, pois este número — ínfimo — de 36 situações (cada uma das quais já teria sido explorada em centenas de peças) nos obrigaria a acreditar que é impossível inovar. Por conseguinte, que precisamos repetir indefinidamente as mesmas situações, sem esperança de encontrar uma nova, contentando-nos

em dar-lhes nova roupagem, na medida do possível, a mascarar, a travestir, a falsear ou a exacerbar, a transpor *Édipo* em *Les parents terribles*; *Os dois cavalheiros de Verona* em *Une tant belle fille*; ou *Canace* em *Le revolver de Venise*; ou (isto para o futuro) a chamar para a cena, depois dos amores de Safo, os de Pasífae (não creio que isto já tenha sido feito); ou acreditar, enfim, que o gênero dramático está gasto, envelhecido, obsoleto, que é preciso desatrelar esta carruagem cujos 36 pangarés já não agüentam mais de cansaço. Uma opinião bem deplorável, sem dúvida.

Nosso número é mais tranquilizador — se for verossímil. Ora, ele é a conseqüência lógica não de um exagero do entusiasmo, mas de uma ponderação da prudência.

Todos conhecem a velha história árabe da recompensa ao inventor do jogo de xadrez. O sultão, encantado com a diversão que lhe foi oferecida, ofereceu-se para cobrir de moedas de ouro o tabuleiro. O inventor, aparentemente mais modesto, pediu que ele fosse coberto apenas de grãos de trigo: um na primeira casa, dois na segunda, quatro na seguinte e assim por diante, sempre dobrando. O imprudente sultão aceitou sem refletir, e ficou espantadíssimo ao se inteirar de que todos os celeiros do império não seriam suficientes para o cumprimento da promessa. Um vizir que conhecesse um pouco de matemática lhe teria poupado essa vergonha, avisando Sua Alteza de que *2 elevado à potência 63* representa um número de uma enorme ordem de grandeza.

E este é (pois não estamos querendo, em absoluto, inquietar o leitor) o sentido do nosso número, em sua precisão. O número Gozzi-Goethe-Polti é o resultado da revisão empírica da literatura teatral, sem pesquisas prévias daquilo que constitui *essencialmente* uma situação². Acreditamos que a análise exaustiva do que é uma situação revele aí a combinação, muito delicada e variável, de certo número de fatores simples, poderosos e essenciais. Procuramos estes fatores simples, estas “funções dramáticas” essenciais, e não as encontramos em grande número: só existem seis ou sete merecedoras de apreciação.

Em seguida, procuramos as grandes “operações” ou “pressupostos dramáticos” essenciais, que caracterizavam as mais notáveis invenções artísticas, as mais célebres situações teatrais, e que procediam de um gênero particular de combinação desses fatores. Ainda aí, só encontramos um pequeno número delas: reunir duas ou três dessas funções, mesmo que antitéticas, sobre a cabeça de um mesmo personagem, ou separá-las atentamente entre vários;

tomar esta ou aquela função como célula geradora e centro perspectivo de toda a situação, etc., etc. Apenas, também, cinco ou seis dessas operações dramáticas elementares.

Chegado a este ponto, porém, ficamos curioso de saber se esse pequeníssimo número de elementos primordiais da arte fornecia um número mais ou menos elevado de combinações diferentes — daqueles dispositivos especiais que constituem “situações” nítida e artisticamente distintas. Fizemos o que o sultão de agora há pouco deveria ter feito, e passamos a palavra ao vizir matemático. Ele revelou-nos de imediato que um cálculo bem simples, que toda pessoa habituada a fórmulas combinatórias está apta a fazer, mostrava que seis fatores combinados de acordo com esses cinco princípios dão como resultado 210 141 dispositivos distintos. Um resultado categórico e brutal. Que é que se deve pensar a respeito?

Certamente não se deve confiar na precisão matemática do resultado. É evidente que, entre esses dispositivos-situações, há alguns cujo interesse talvez seja medíocre; outros, só diferirão entre si por nuances quase imperceptíveis. E fica entendido que estamos disposto a transigir de imediato para 200 mil, como em nosso título, ou 150 mil ou 100 mil. Pouco importa. *A ordem de grandeza* do resultado é que é surpreendente — e inegável. Quais são suas conseqüências?

Em primeiro lugar, uma conseqüência prática e perspectiva — é claro que, mesmo em 100 mil situações somente..., pode acontecer que algumas ainda não tenham sido usadas. Uma perspectiva tranquilizadora para dramaturgos de hoje e de amanhã.

Mas as conseqüências teóricas são sérias e indubitáveis. Antes de tudo porque esta concepção geral do problema é mais fecunda que a outra; porque ela se aplica melhor, apesar de à primeira vista parecer meio absurda e agressivamente matemática, à complexidade real, à flexibilidade e à vida vigorosa dos fatos. Ela convém aos caminhos da imaginação criadora, inovadora e combinatória melhor que a dolorosa verificação da impotência do espírito humano em sair de um círculo em que tudo está dito.

Ademais, confrontando-a cuidadosamente com os fatos, ela se presta a estudos, em si, produtivos. Fica claro por antecipação, dissemos, que, entre os dispositivos em número quase infinitamente variável, há alguns melhores que outros, mais artísticos ou mais poderosos, ou mais sutilmente adaptados às necessidades estéticas às quais responde a arte teatral. E a pesquisa (em cima de exemplos concretos) dessas diferenças de valor e de suas causas profundas só pode ser útil.

Em todo caso, esse caminho merece ser sondado.

E, em primeiro lugar, já que este é o ponto de partida, que é exatamente uma situação dramática?

*

A obra teatral, como toda obra artística, supõe um universo. Abrem-se as cortinas: tenho que aceitar, admitir como o único mundo real a partir desse instante e por 150 minutos: Roma no ano 667 a.C., o rei Marcus Tullius (sob o nome de Túlio); um velho cavaleiro romano, Horácio; um “fidalgo de Alba”, Curiácio; alguém chamado Sabina, mulher de Horácio e irmã de Curiácio; uma jovem chamada Camila, irmã de Horácio; as cidades de Roma e de Alba; dois exércitos, de cada um dos quais só veremos um soldado, Flaviano para Alba e Próculo para Roma (indivíduos imaginários); uma certa Júlia não menos imaginária; romanos e albanos que falam em francês e em versos alexandrinos... Tudo isso é orgânico, e está ligado numa rede de relações bem determinadas, mergulhando suas raízes num passado que se estende por vários anos. Tudo isso adquirirá vida diante de mim conforme a necessidade de suas forças internas (num paralelismo vago, porém, real, com aquilo que sei através da história romana), a partir do instante inicial em que me é proposto, e durante 24 horas, comprimidas em duas horas e meia. Eis o que significa: *Horácio* está sendo levado à representação.

Ou então encena-se *A tempestade*: o universo proposto não é mais o histórico. Tenho que aceitar uma ilha misteriosa, um príncipe deposto e hábil mágico, um usurpador, irmão do anterior... em suma, todo um passado também (embora imaginário), com suas genealogias e acontecimentos políticos complicados, supostamente ocorridos há muito tempo. E depois criaturas estranhas, Ariel, Calibã... Isto será o mundo real.

Repare-se que tal fato não ocorre exclusivamente com o teatro. Sou obrigado a aceitar idêntica substituição de universo, com um deslocamento hipotético da realidade, qualquer que seja a espécie de obra pertinente às artes ditas representativas. O caso das obras de arte não representativas é mais sutil, mas é absolutamente inútil que aqui nos preocupemos com isso.

Em pintura, por exemplo: *Os pastores da Arcádia*, de Nicolas Poussin³, me impõem por hipótese (no sentido lógico da expressão) uma planície, montanhas, toda uma possível cartografia dessa Arcádia fictícia e de aspecto mais italiano que grego; vários personagens de proveniência e idade diferentes (cada um com sua própria biogra-

fia, portanto, talvez mais precisa do que a princípio se poderia supor); o túmulo de um homem morto há muito tempo — logo, o tempo desse universo se estende por várias gerações humanas — e um vago pressentimento do futuro desses personagens, pois pelo menos somos advertidos de que todos estão condenados a morrer: *et in Arcadia ego* (subentendendo-se: *Mors*). Assim também o *Cavaleiro polonês* que Rembrandt⁴ nos mostra estava ainda há pouco no horizonte, nos bosques que devo imaginar e de onde ele vem; daqui a pouco terá ultrapassado os limites da moldura e continuará seu caminho no crepúsculo, pacientemente. O *Nu* que me mostram na frente de um panejamento é uma jovem que acaba de sair da banheira, que logo fará sua toailete. Universo menos amplo que aqueles dos quais falávamos há pouco, mas infinitamente mais extenso que o painel material que lhe serve de suporte e o encerra: alguns centímetros quadrados de tela coberta de pigmentos coloridos. Todas as artes têm que realizar igualmente um mundo, através do instrumento material de uma presença concreta, de um fato físico infinitamente mais estrito, mais limitado. É aqui, porém, que as artes divergem. Cada uma tem seus próprios meios. Para esta é a tela coberta de pigmentos coloridos, para aquela a pedra ou a madeira, talhadas nas três dimensões do espaço; para outra, o ar que vibra ritmicamente; e para outra, enfim, páginas impressas. Quais são os meios do teatro?

Em primeiro lugar, uma duração real e constringedora, empregada de certa maneira. A obra pictórica também tem sua duração: nenhum contato instantâneo da alma com um quadro. Mas, durante esse tempo, o jogo é quase livre. Contemplo a meu bel-prazer, e o pintor dirige sabiamente minha contemplação, mas sem forçá-la nem determinar-lhe uma duração exata. Não é assim no teatro: aí (como na música) tudo acontece sucessivamente de maneira inelutável, e o fato importante desfila processionalmente conforme a vontade do autor. A duração é organizada fatidicamente. Esta duração real (não confundir com a duração, por hipótese, da aventura representada, que pode estender-se por um tempo quase indefinido) tem limites muito rigorosos — cerca de 150 minutos, dissemos, nos quais irão se desenrolar quase sem interrupção (no total quatro intervalos de alguns minutos, para a tragédia clássica) cinco seqüências contínuas de palavras e movimentos.

Os limites do espaço concreto de realização também são estreitos. Uma caixinha, em suma, da qual um dos lados é retirado para que possamos enxergar dentro dela. O cubo limitado pelo assoalho do palco, pelos reguladores ou bastidores, pelo pano de fundo, pela

cortina: eis toda a extensão de que dispõe, de fato, o dramaturgo⁵. Ali se dirão todas as palavras audíveis e se farão todos os movimentos. Nessa caixa, tudo é real, válido e completamente materializado. Homens e mulheres de carne e osso realizam ali, realmente, todas as evoluções prescritas, pronunciam de fato as palavras do texto e vestem trajes apropriados. Móveis, telões, cenários pintados configuram realmente, para os olhos, o essencial dos aspectos locais. Tudo o que entra nessa caixa e depois dela sai faz parte, entre a entrada e a saída, do universo da obra, mas sob uma forma pesada e grosseiramente material e concreta. Além desse espaço, tudo é apenas imaginado. As entradas do palácio, a região circundante, as evoluções presumidas dos personagens quando não os vemos mais: tudo isto é sonho, espiritualidade, convenção sustentada pelo conteúdo da caixa. E, em compensação, o que existe realmente em torno da caixa — os bastidores, os camarins onde os atores descansam, conversam, maquilam-se, os maquinistas que preparam as mudanças de cenário — nada disso conta, nada disso existe.

Dissemos que tal situação não é, em princípio, absolutamente exclusiva do teatro. Também um quadro, como vimos, supõe um universo, com espaço e duração. Mas é preciso observar em primeiro lugar a imensidão e a complexidade do universo teatralmente suposto. Nenhuma arte plástica suscita problemas tão perfeitos, ricos, detalhados e demoradamente intensos quanto o teatro, com o qual só as outras artes literárias — o romance, por exemplo, e também o cinema, é claro — podem rivalizar. Mas, se comparamos os meios de realização, que contraste! O romancista só o faz através das palavras, dos sinais escritos, do texto. O autor teatral leva a realização até as encarnações humanas mais físicas, até a mais completa corporeidade: homens e mulheres se empenham em representar seus personagens e fazem-nos falar, mover-se e agir diante de nossos olhos como se fossem aqueles do universo suposto, tornados vivos. Eles são cobertos de trajes verdadeiros, cortados e costurados conforme o modelo dos que presumidamente teriam vestido. Se eles lutam, empunham espadas verdadeiras (ainda que sem corte), revólveres verdadeiros (embora carregados com pólvora seca). E, se não morrem, pelo menos deitam-se no chão e tratam de fingilo o melhor possível. Como tudo isso é ingenuamente grosseiro, se pensarmos bem! E é ao mesmo tempo o poder e a fraqueza, o lado magnífico e desprezível do teatro, essa ingenuidade, essa candura na reconstituição e na apresentação do real (sempre, é claro, dentro dos limites da caixinha onde o universo da obra e o universo da presença concreta coincidem)!

Alguém dirá: mas tudo é símbolo, aqui — mesmo na caixinha! —, tudo é espiritualidade! Esses cenários, estilizados, evocam sem imitar! Esses acessórios são muitas vezes pura convenção! Essas mortes fingidas são essencializações quase coreográficas, figurações estéticas da idéia da morte!

Não nos equivoquemos; rejeitemos qualquer hipocrisia. Reconheçamos os fatos em toda a sua grandeza. Mesmo que o teatro permaneça sempre (forçosamente!) bem aquém de uma realização integral; mesmo que o ator não esteja louco e não acredite ser realmente Orestes ou Otelo, mesmo que não mate realmente o ator Pirro ou a atriz Desdêmona, e mesmo que o espectador não esteja alucinado ou colocado diante de sangue verdadeiro e de cadáveres reais; contudo, nenhuma arte vai tão longe quanto esta no caminho das encarnações, das imitações concretas, das reconstituições materiais. A estilização dos cenários e dos gestos, a convenção visível das mortes naturais ou das torturas físicas ou morais, é apenas uma desculpa, um pedido sorridente de perdão porque não se pode fazer melhor e verter sangue verdadeiro. Eu gostaria de realmente sufocar Desdêmona sob o travesseiro e trespassar-me, em seguida, com esta espada — mas não dá, a polícia interviria; então desculpem-me, vou só fingir, vocês permitem? E perdoem que esta vista de Veneza ou de Chipre, pela janela, seja apenas uma imitação: eu gostaria de poder colocar a Veneza real diante de seus olhos, mas devo contentar-me com um simulacro.

Fala-se muito à vontade em símbolo. Mas, se o gesto é símbolo, mesmo assim é preciso fazer esse gesto, prática e concretamente, com estes músculos aqui, com este braço real, estendido para isto, e que se agita de fato. E essas palavras (para as quais o romancista só toma emprestadas as vozes interiores de quem lê em silêncio, *in angello cum libello*⁶) serão proferidas aqui em voz alta e vibrarão nesse mesmo ar que respiramos.

Por conseguinte, ataquemos os fatos em toda a importância de seu conteúdo. Tudo se passa como se o autor, qual demiurgo fraco demais, houvesse renunciado a concretizar a totalidade desse universo que ele quer colocar e se contentasse, por assim dizer, em recortar nela, com serra, um pequeno cubo, onde pelo menos tudo será real (tão real fisicamente que se poderá atingi-la praticamente). E este pequeno cubo, efetivamente concretizado e corporificado, é que, por amostragem, permitirá reconstituir espiritualmente todo o restante, e considerá-lo igual e devidamente formulado. Nenhuma outra arte procede assim — digo eu com idêntica candura e grosseiro realismo.

É claro que haverá ajustes, flexibilizações, concessões, transições. Esse pequeno cubo de realidade, que a tragédia clássica exigirá que seja constante e único (o vestibulo do palácio, a praça pública), seja-me permitido variá-lo um pouco. Recortarei no universo da obra três ou quatro cubos, talvez cinco, talvez mais, ainda (cinco atos e oito quadros!), que apresentarei “ao vivo”, cada um por sua vez. Para ampliar e ligar esse cubo ao restante, usarei ilusões de ótica; esforçar-me-ei para que se acredite que a caixa é muito maior e mais aberta para o exterior do que o é realmente; prolongarei seu espaço real para um espaço ilusório, que a visão aceitará como quase real, pelas perspectivas do cenário. Permita-se-me também que, dentro da caixa, certas coisas sejam apenas esboçadas, convencionalmente apresentadas — o homicídio, a união sexual... Pouco importa: o princípio é constante, seja ele apresentado “no duro” (as portas reais com fechaduras reais exigidas por Antoine⁷; os beijos ou contatos muito audaciosos) ou “no mole” (os acessórios e cenários muito estilizados que predominam no teatro contemporâneo, as convenções apresentadas claramente como tais, etc.); nuances interessantes estilisticamente, mas que não afetam a natureza das coisas nem o estatuto básico do teatro. Esse contraste entre as realizações físicas do microcosmo cênico e a espiritualidade do macrocosmo teatral, no qual o primeiro é recortado, permanece fundamental.

E o conteúdo do microcosmo cênico é que deve, por si só, sustentar e produzir a reconstituição do universo da obra — o macrocosmo teatral.

De que modo isso é possível? De que modo a arte teatral consegue cumprir essa função?

Naturalmente, ela a cumpre nem bem, nem mal, e às vezes mais mal do que bem. Por exemplo, todas as “narrativas de Terâmeneis”⁸ — sempre que os acontecimentos essenciais, ocorridos fora da caixa cênica, a ela são reconduzidos na forma de narração — são imperfeições graves do sistema.

Tampouco é necessário que todo acontecimento capital do macrocosmo seja sempre recebido e encerrado nos limites da caixa, isto é, do microcosmo cênico. Há casos em que o afastamento do fato, sua invisibilidade e a expectativa dramática daí resultante são teatralmente louváveis. Mas em que ocasião? Quando a situação de expectativa, o enigma do acontecimento ou a importância dos personagens presentes, diante daquilo que se passa do lado de fora (nos bastidores) e que deve afetar gravemente o destino deles, cria

por si só, no espaço cênico, uma enorme tensão moral, um intenso foco de interesse, suficientes para colocar e conservar no interior do cubo cênico uma espécie de pulsação do coração desse mundo, mais importante ainda do que é, em si mesmo, o acontecimento deixado do lado de fora. Por duas vezes Rodrigo se bate em duelo — no exterior. E, nos dois casos, ele deixa no interior do cubo cênico e para os personagens ali presentes uma situação de expectativa e de incerteza bastante dramática, para justificar a escolha, no macrocosmo da obra, desse corte que o exclui. Quem será vencedor, Rodrigo ou o conde? O fato por certo interessa a Rodrigo — e ao conde. Mas também interessa, e de maneira bem diversa, a dom Diego e a Ximena, para quem o resultado do duelo criará possíveis situações extremamente variadas e sempre gravíssimas. E, no segundo duelo (com dom Sancho), a expectativa de Ximena⁹, “prêmio” do combate, não é menos dramática, numa situação que sua confissão amorosa torna totalmente diferente daquela do primeiro duelo. É mais interessante dirigir o foco do cubo de realidade para Ximena que para o duelo. Poderíamos citar cem exemplos semelhantes, tal a frequência do expediente do duelo, até o século XIX, como motivação teatral. Há muitos deles na obra de Dumas Filho. Em *L'étrangère*, por exemplo, quando Clarkson se bate com o duque de Septmonts (fora de cena, é claro), os dois personagens são-nos relativamente indiferentes: o foco de tensão fica entre Mrs. Clarkson, a duquesa de Septmonts, sua rival, e o encantador e insuportável Gérard, amado por ambas. A duquesa só poderá desposar Gérard se o duque for morto, mas não por Gérard. Aí reside o centro do interesse dramático; o que ocorre nos bastidores só nos interessa pela modificação caleidoscópica que daí deve resultar, no sistema das relações desses três personagens. A morte do duque é também a derrota da Estrangeira e felicidade garantida para a duquesa e seu virtuoso amante: eis-nos satisfeitos diante de um desenlace feliz, que nos oferecem gentilmente, enfim, mas pelo qual nos fizeram esperar. E, esperando, sentimos calor — na medida em que “caminhamos”. Fazia mais calor no palco, aguardando o desenlace, do que poderia acontecer no terreno baldio em que o francês e o americano se batiam.

E aí está, de modo geral, a regra do jogo. O microcosmo cênico tem o poder de por si só representar e sustentar satisfatoriamente todo o macrocosmo teatral, sob condição de ser tão “focal” ou, se preferirem, a tal ponto *estelaramente central*, que seu foco seja o do mundo inteiro que nos é apresentado. Esta organização

estelar do universo da obra, organização tal que um certo ponto de tensão inter-humana lhe serve de centro e de núcleo, e, limitado e encerrado no cubo cênico, irradia em volta toda a cosmicidade da obra, tal é a condição fundamental do teatro.

Vejamos isso mais de perto.

*

Para que haja verdadeiramente teatro, é preciso que o universo da obra seja tão vasto, tão real quanto possível, e ultrapasse amplamente o universo cênico¹⁰. Isto parece evidente, se abordamos a questão pelo lado do teatro, pensando nas grandes obras das quais é sempre a lei. Mas também é preciso verificá-lo do ângulo inverso. Partamos da vida.

Alguém — Pedro, digamos — conhece outro alguém — Madalena, digamos. Nada do passado deles entra em questão no acontecimento real. Madalena agrada a Pedro. Ele faz-lhe a corte. Ela resiste, primeiro com indiferença, depois com interesse, em seguida torna-se faceira. Ele fala bem, é sedutor. Ela acaba caindo em seus braços. Pois seja.

Passemos ao teatro.

Que representem tudo isso para nós tão fielmente quanto possível, através de dois personagens que o interpretam ficcionalmente, mas suficientemente bem para que tenhamos a impressão de estar assistindo ao acontecimento real e ao vivo — isso certamente tem o poder de agradar-nos. Podemos elogiar os dois atores por terem interpretado tão bem; dizer: Como está bom! Como está bem reproduzido! Como está bem imitado! Isso é teatro? Não, porque não é arte. Pode constituir uma agradável diversão, uma cenazinha recreativa. E é tudo. Tivemos um agradável pedacinho de realidade, apresentado com fidelidade. Um jogo, um divertimento. Uma boa imitação do real. Nada mais. Mais uma vez, porém, isso é teatro? Algumas obras cênicas provavelmente se acercam um pouco disso, mas com certo cuidado.

Alguém dirá: mas veja Musset! *Um capricho*, por exemplo, ou melhor: *Uma porta deve estar aberta ou fechada*. Nada mais temos aí do que uma história apresentada diretamente, sobre dois personagens, homem e mulher, que após diversos rodeios acabam se entendendo.

Quanto falta para tanto! *Uma porta deve estar...* seria teatro, se não houvesse precisamente aquela porta?... Porta simbólica, é

claro, que significa tanto a incerteza da marquesa (se ela é ou não cortejada com intenção de casamento), quanto aquela porta real do salão onde tudo acontece, porta sempre pronta para se abrir. Observemos que nossos dois personagens possuem um passado, uma vida em comum, que tem grande importância aqui. A marquesa é viúva; há, na vida do conde, algumas histórias de chapéus cor-de-rosa... Eles são vizinhos... Tudo isso intervém. E, acima de tudo, existe a famosa porta, a porta que dá para o mundo exterior e que pode abrir-se a qualquer instante, com visitas entrando. Do lado de fora súbitos aguaceiros com ventania não só “castigam os canos das chaminés e as pernas das senhoras” mas também afastam possíveis visitantes, protegendo provisoriamente o *tête-à-tête* precário e sempre em perigo... Realmente, poderia dizer-se, é essencialmente por causa dessa porta, que não está aberta nem fechada mas se comunica com toda Paris, que tudo isso é arte e, portanto, teatro.

Tomemos ainda *Um capricho*. A maior parte da comédia se passa entre a Sr.^a de Léry e o Sr. de Chavigny, que conversam em particular e flertam. Que seria da imitação hábil desse flerte pelos dois atores, porém, se não houvesse, lá fora, durante todo o tempo da conversa, a Sr.^a de Chavigny, que saiu fingindo ir ao baile e cujo retorno é esperado? Contrariamente a nosso duelo de há pouco, lá fora é que está a expectativa meio ansiosa, porém sentimo-la sempre presente (como sabíamos presente o duelo), e é em função dela que se torna saboroso e picante o duelo moral de nossos dois personagens em cena, e a reviravolta preparada para a amiga pela Sr.^a de Léry, enquanto reconduz sabiamente, pela trilha do coquetismo, o Sr. de Chavigny à fidelidade conjugal. Todo o caráter dramático do que acontece em cena repousa na sua relação com o que está fora de cena.

Vamos repetir, pois, agora com mais segurança: por mais diminuto, estreito, limitado e fechado em si mesmo que seja o mundo apresentado, sem irrupção do microcosmo cênico pelo universo da obra não existe teatro. E precisamente esse fechar-se em si mesmo e essa limitação (por exemplo, pelo pequeno número de personagens) observada tão fortemente na estrutura das maiores como das menores obras dramáticas têm por função, antes de tudo, permitir a estelaridade sem a qual o microcosmo cênico não poderia instalar e comandar o macrocosmo teatral.

Consideremos uma grande tragédia — *Pompée*, por exemplo, de Corneille. Em cena, doze personagens ao todo, mas o universo da obra compreende milhares deles — três exércitos, três frotas.

Ao fundo, todo o delta do Nilo, até o deserto, reservatório de homens que ainda pode ter muita influência na guerra; na frente, o Mediterrâneo, a Grécia, a Tessália, com os “campos pestilentos” de Farsália, ainda coalhados de cadáveres; e Roma às voltas com as proscricções... À esquerda, a África, onde os destroços do partido de Pompeu resistirão por mais um instante a César. É nesse grupo, porém, de doze pessoas, das quais apenas oito ou nove são realmente importantes, que se concentram todas as forças cósmicas em jogo, bruscamente condensadas e jogadas umas contra as outras nesse cantinho do mundo. E o estatuto dramático da peça está mesmo nesse enfoque que nos permite ver nesse microcosmo o ponto luminoso, palpitante, engenhoso, em que vão se decidir ao mesmo tempo o destino de Cleópatra e o destino do mundo. Enfoque artificial, sem dúvida — ou, mais exatamente, efeito da *arte*. Porque, na realidade, a breve aventura egípcia não teve tanta importância histórica e não se intensificou numa crise tão rápida. Cabe à arte fazer-nos acreditar que assim é; ou melhor, dar-nos (no lugar do universo histórico, e sem demasiado conflito com ele) um universo onde assim seja; onde o foco estelar do mundo esteja nesse grupo, atuante e palpitante, de doze personagens, cujas relações, no interior desse sistema caleidoscopicamente cambiante, condicionarão o destino do mundo onde eles estão.

Conforme a época, o estilo, os gostos pessoais dos autores, essa “nucleação” do universo teatral sobre uma constelação limitada de personagens será mais ou menos favorecida. A arte do século XVII francês é sóbria. Ela reduz ao máximo o mundo cênico: o menor número possível de personagens e, num cenário vago, um local único, situando pontualmente (por assim dizer) o espaço cênico. Outros momentos da arte, outros temperamentos cênicos ampliarão muito mais o microcosmo das apresentações reais. O século XIX se deleitava com as grandes figurações, com inúmeras mudanças de panorama, com as perspectivas precisas e variadas do cenário. Poder-se-ia, aliás, encenar *Pompée* segundo este princípio, com uma rica exibição de forças militares, de estados-maiores romanos e orientais; de criadas em torno das rainhas e princesas; de vistas diversas do palácio, da cidade... De que servirá? Toda peça de teatro é suscetível de tais dilatações ou retrações. *Athalie* pode ser representada com imensas figurações ou por algumas meninhas num pequeno salão de festas de colégio. *Hamlet* pode exigir sete cenários, praticáveis sobre vários palcos, ou então ser representada de acordo com o famoso sistema de simples cartazes para substituir

o cenário (o que não passa, aliás, de lenda). Não pode deixar de ser assim. Esta flexibilidade, esta palpitação do real implícito, ora desdobrado numa parte de sua imensidão, ora sobriamente reduzido ao indispensável, é inerente, em sua essência, à condição do teatro. Mas o que, em todos os casos, continua a ser indispensável é a existência desse “núcleo”, dessa constelação central bem precisa, bem dura, bem luminosa para impor sempre uma estrutura nuclear ao universo exposto.

A partir de agora, já podemos compreender que esse dispositivo estelar — com as forças que organiza, que devem simbolizar ou comunicar-se com todo o conjunto do universo instalado e servir-lhe de centro e de tema estrutural (estrutura totalmente espiritual, é claro) — constitui um dado artístico de primordial importância: este já é um primeiro aspecto (embora ainda sem a precisão necessária) do que é uma situação.

Sob este ponto de vista, a operação demiúrgica pela qual o autor da obra realiza sua cosmogonia fica bem clara — e sempre a mesma, aliás. Uma lista com dois, três, quatro, cinco ou seis personagens principais — e que podem continuar a ser os únicos — estabelece esse corpo central, núcleo cênico da obra; esse sistema solar — sujeito a evoluções e revoluções, a diferentes combinações de aspectos e movimentos, de atrações e repulsões, de dispositivos de forças morais em distribuições variadas — determinará hegemonicamente todo o conjunto do universo oferecido.

De modo que, em vez de mostrar, como fizemos há pouco, um mundo imenso, colocado em espírito pelo autor, assumido pelo espectador e depois estelarizado e animado parcialmente em seu centro pelos atores, seria possível apresentar as mesmas coisas em sentido contrário. Podemos dizer: o autor pega (numa caixa de peças de xadrez) quatro ou cinco personagens, entidades isoladas que representarão, cada uma delas, um caráter, uma condição — um Rei, uma Rainha, um Cavalo, um Peão — e os dispõe em seu tabuleiro de xadrez como se construísse um problema enxadrístico. Ali está Hamlet, ali está Polônio, ali está o espectro, ali está Ofélia (pensemos ainda em *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello). Coloquemo-los numa situação inicial arbitrária e provisória, numa relação de forças em equilíbrio instável. E vejamos o que acontecerá. Acompanhemos o jogo das forças, a necessária modificação das relações, os dispositivos variados que daí resultarão, de situação em situação, até o momento em que tudo se imobilizará — talvez por autodestruição de todo o sistema (massacre geral!);

talvez por cessação do movimento num dispositivo estável e satisfatório; talvez por retorno à situação inicial, pressagiando um perpétuo recomeço cíclico — em suma, até o desenlace. Mas acrescentemos aquilo que assegura o êxito da operação: é preciso que esses quatro ou cinco personagens consigam (com o que os rodeia na caixa) fazer surgir em torno deles todo um mundo, em palpitação universal; mundo do qual eles são, por efeito da arte, o centro e o coração pulsante. Tudo isso é teatro, tudo isso realiza conveniente e autenticamente o fato teatral em sua essência, se esse mundo, de um lado, e essa pequena constelação humana central, do outro, estão tão ligados um ao outro, tão intimamente unidos por uma mesma existência, que nada acontece num que não tenha resposta no outro — e vice-versa. É preciso que César, Antônio e Cleópatra provoquem e resumam toda a aventura do mundo nos confins de Roma e do Oriente, nos tempos de Áccio, mas que também o resultado da batalha naval nos interesse profunda e vitalmente, por sua repercussão no destino de Cleópatra, viva e palpitante diante de nós¹¹.

Apresentei esta relação estelar e interestrutural do microcosmo e do macrocosmo teatral, sucessivamente em dois sentidos diferentes: primeiro, imaginando o macrocosmo em toda a sua amplitude e observando que ele se concentra e se focaliza nesse microcosmo cênico e depois numa situação dada; em seguida, olhando esse microcosmo colocado em situação, e observando que, pouco a pouco, ele gera e comanda todo um universo. Estas duas maneiras de apresentar a cosmogonia teatral são igualmente válidas, igualmente verdadeiras, porque recíprocas e correlatas. São os mesmos fatos apresentados em ordem inversa — seja decompondo o todo dado, seja reconstruindo-o. A última — a que faz surgir todo um mundo com seu destino, da presença inicial de uma pequena constelação de personagens numa determinada situação — tem a vantagem de parecer de certo modo mais milagrosa: pois é extraordinário que, apresentados Hamlet e sua mãe, e Ofélia e Polônio, etc., resultem daí, pelo jogo dos caracteres e dos acontecimentos, tantas situações comovidas e patéticas, tantas perspectivas surpreendentes sobre o coração humano ou o mistério metafísico; e que sejamos progressiva e necessariamente obrigados, escavando em profundidade ou erguendo os olhos para o alto, a descobrir paulatina e inelutavelmente que há algo de podre no reino da Dinamarca, que há mais coisas entre o céu e a terra do que sonha nossa vã filosofia, que ser ou não ser, eis a questão, até o momento em que tudo isso se autodestrói e nos deixa por herança um monte de cadáveres, logo reduzidos ao estado

das caveiras de que, de passagem, nos foi dada uma amostra. Naturalmente, entendemos melhor que tudo isso seja possível se primeiro nos apresentam todo esse universo — o universo shakespeariano ou hamletico — e se nos ensinam em seguida a centrá-lo, a reduzi-lo ao núcleo central, a enxergar em quatro ou cinco “situações” os momentos prerrogativos da evolução desse mundo, e em cinco ou seis aforismos as expressões admiráveis, disseminadas aqui e ali, do que esse mundo possui de essencial. No fundo, porém, tanto faz se esse cosmos é dado em seu conjunto e depois analiticamente reconduzido à célula geradora ou se é reconstruído sinteticamente a partir dessa célula.

Se, enfim, me perguntarem em que direção Shakespeare seguiu, responderei que nada sei e que, no fundo, isso pouco importa. Em termos de invenção artística, vale tudo. Entrar na obra por uma porta ou por outra, ou por ambas ao mesmo tempo, tanto faz: basta que se entre.

Está claro que o que vale é a relação fundamental entre o cosmos da obra e seu pequeno núcleo estelar de personagens. Mas se um autor dramático chega a estabelecer essa relação indo do centro para a periferia ou da periferia para o centro, ou por meios diversos e irregulares, repito que vale tudo: o corpo a corpo do artista com sua obra é *catch as can*. Ora tudo se arranja perfeitamente bem desde o começo, a partir de um ou dois caracteres de personagens que, construtivamente, bastam para fazer eclodir todo o resto; ora, ao contrário, a visão de conjunto aparece primeiro, e é o trabalho ulterior, muitas vezes bastante laborioso, que, esquadrinhando e esculpindo essa visão, nela situa em relevo central, pouco a pouco, os personagens mais representativos e as situações predominantes; ora, enfim (é o mais freqüente) um autor estabelece pouco a pouco, alternando bruscos arrancos de invenção e lentas incubações, arrebatamentos triunfantes de inspiração e agudas meditações críticas, um conjunto cujos bosquejos fragmentários exigem esforços de acomodação recíproca, retoques correlatos, transições ou encadeamentos mais ou menos difíceis e cuja idéia geral ora é dada inicialmente, ora se desprende, se aperfeiçoa e se constrói pouco a pouco e, às vezes, só no último momento¹² se cristaliza perfeitamente em sua forma definitiva e irresistível. Às vezes ele verá primeiro uma situação dramática, elaborará em seguida, aos poucos, isoladamente, os personagens necessários a ela, enriquecendo-os e aprofundando-os paulatinamente até que tomem vida por inteiro, e os remeterá em seguida, construtivamente, à obra, para reconduzi-los pouco a pouco

à situação-chave; correndo o risco de só decidir tardiamente o meio social ou histórico em que os estabelecerá definitivamente. Às vezes um caráter curioso de personagem é que o interessará primeiro. Às vezes será o ambiente a ser estudado, ou um ângulo pitoresco dos costumes humanos, que o obsedará inicialmente e onde procurará situar uma intriga, simples pretexto às vezes para a apresentação teatral desse ambiente. Pode ser, ainda (e isto acontece com frequência), que a idéia mude no caminho; que um autor, procurando uma intriga qualquer para aproveitar um ambiente social, caia por acaso numa situação a tal ponto dramática que se torne então essencial a seus olhos; e que para melhor aproveitá-la, para extrair dela todo o efeito patético de que é passível, seja levado a refazer tudo e, por exemplo, a mudar inteiramente o meio social onde a situava inicialmente, e que, embora sendo o ponto de partida da invenção, acaba sendo completamente eliminado da obra concluída. Resumindo: pouco importa por onde e por que caminhos o autor assumirá sua tarefa; de qualquer maneira, trata-se para ele de chegar a uma organização total do conjunto, que obedece a leis essenciais e necessárias de estrutura, porém suscetíveis de bastante variedade; e sobretudo que ele pode atingir por muitos caminhos. Esta estrutura essencial é que importa e constitui a obra de teatro.

O que acabamos de dizer sobre a variedade dos procedimentos inventivos tem, todavia, sua importância. Lembra-nos que o que constitui o *interesse artístico* de uma peça de teatro pode ser bastante diverso. Este interesse incidirá, às vezes, no conjunto do universo da obra, no ambiente histórico, geográfico ou moral. E, por exemplo, a peça valerá sobretudo como estudo de costumes: costumes jurídicos, como em *Os advogados* ou *La robe rouge*; costumes médicos, como em *Le caducée* ou *Le grand patron*; costumes de gente de negócios ou de finanças, como em *Turcaret* ou *Les affaires sont les affaires*. Às vezes, o que nos interessará será um caráter — *O avaro*, *Le glorieux*, *L'indiscret*, *L'enjôleuse*, *La menteuse (Doris)*; ou melhor, uma individualidade, seja Fedra ou Hamlet; Otelo (que não é apenas o Ciumento); ou Orestes (que não é apenas o Saturnino); ou Lorenzo; ou Kitty Bell. E às vezes será somente uma situação: Ximena obrigada a pedir a morte daquele a quem ama; Didier recusando-se a ser salvo pela intercessão daquela a quem ama; ou Fabienne (em *Thermidor*) recusando-se a se declarar grávida para ganhar o prazo de dois dias que salvaria sua cabeça; ou Labussière (na mesma peça) obrigado a escolher entre diversos processos de desconhecidas aquela que mandará para a morte no lugar de Fabienne.

É claro que se trata apenas de obras-primas, que valem por tudo isso ao mesmo tempo; que podem mostrar-nos uma obra em que um mundo imenso, patético, ao mesmo tempo pitoresco, cheio de possibilidades, profundamente humano ou que fala estranhamente à imaginação, cujo interesse se concentra em alguns personagens com surpreendente intensidade de vida ou importância existencial, os quais são colocados, pelo desígnio necessário das grandes leis morais, psicológicas ou cósmicas do qual participamos todos, em situações de tensão patética, em que têm que construir seu destino por entre as mais difíceis, dolorosas ou inelutáveis decisões, e caminham assim através de uma aventura estranha, cheia de possibilidades, pungente de significados profundos para todos os homens reunidos em sua presença. Coisas assim são raras. E não podendo ter tudo, já é muito obter uma parte qualquer disso. Aliás, a região das obras-primas — a atmosfera dos lugares elevados — é cansativa para a indolência de nossos corações ou de nossas almas; e às vezes ficamos aliviados e felizes com alimentos menos fortes, pratos preparados de acordo com uma arte menos formidável, que se limita a valorizar, entre todos os possíveis, um único aspecto, um único sabor bem escolhido da arte.

Eis por que existe teatro de caráter, ou teatro de situação, ou teatro de ambiente (social ou histórico), ou teatro de idéias, etc.; isto é, sempre teatro parcial. Ele procede, no fundo, não de uma necessidade da arte, mas de uma concessão à fraqueza humana e ao amor do público (e dos atores e autores) pelas altitudes médias, esforçando-se, todavia, pelo menos num ponto local, para atingir um valor bastante elevado. Não estamos dispostos, agora, a escalar os altos picos, a fazer surgir, pelo efeito de uma varinha mágica, algum Monte Branco ou Himalaia. Contentemo-nos com uma colina. Mas, pelo menos sob algum ponto de vista (um caráter, uma situação, e assim por diante), atinjamos um valor certo, um interesse bem superior. Fica entendido que as grandes obras-primas, os Himalaias da arte (*Prometeu acorrentado* ou *Hamlet*) são as obras em que, numa unidade ao mesmo tempo completa, gigantesca e harmoniosa, todos esses pontos de vista têm sua parte (são as diversas faces da montanha, seus penhascos ou geleiras, suas massas de neve congelada ou derretida); e que nossas peças mais humildes são apenas exemplares mais modestos (se me atrevo a empregar imagens que se encadeiam tão pouco: uma montanha média, mas onde há pelo menos uma bela cascata, ou então uma altaneira sucessão de penhascos...). Não podendo ter tudo, temos pelo menos alguma

coisa, e preciosa. Neste sentido é que o estudo das situações, como vamos tentá-lo aqui, aplica-se por um lado às obras dramáticas não de primeiríssimo plano, mas interessantes, contudo, em que as situações é que constituem o valor artístico predominante; e, por outro lado, a todas as grandes obras-primas em que a intensidade e a beleza das situações dramáticas estão longe de justificar totalmente o interesse da obra, mas são, no entanto, um dos fatores autênticos e importantes desse interesse.

Um tratado completo de teatro deveria examinar sucessivamente pelo menos todos esses fatores: o autor, o universo teatral, os personagens, o local, o espaço cênico, o cenário, a exposição do tema, a ação, as situações, o desenlace, a arte do ator, o espectador, as categorias teatrais: trágico, dramático, cômico; finalmente as sínteses: teatro e poesia, teatro e música, teatro e dança; e, para terminar, tudo o que se relaciona indiretamente ao teatro: espetáculos variados, circo, marionetes, etc. Sem esquecer a interferência em outras artes e, em particular (porque a questão é bastante atual), na nova arte do cinematógrafo¹³.

Só queremos tratar aqui de um único desses problemas. Mas o que escolhemos — o problema das situações — dá sobre a natureza da obra teatral uma percepção certamente ligada ao essencial.

Qualquer que seja o interesse despertado pelo universo teatral que nos é proposto — personagens, caracteres, ambiente, estrutura de conjunto, atmosfera moral, psicológica ou social — só haverá peça se, uma vez colocados esses elementos (particularmente o grupo dos personagens), chegar a estabelecer-se entre eles uma ação, e se esta ação, fio condutor que os leva desde que a cortina se abre até o desenlace, não se contentar em conduzir paralelamente os destinos dos personagens, mas sim escorá-los, por assim dizer, uns nos outros; colocá-los, em certos momentos exclusivos, intensos, patéticos, naqueles dispositivos ao mesmo tempo arquitetônicos e dinâmicos que constituem as situações; e fizer da apresentação intensa, brilhante, e da sucessão caleidoscópica dessas situações um dos recursos artísticos essenciais da obra.

Isto nos ajuda a fixar, através de novo caráter, o que é uma situação; é uma forma, mas uma forma-potência: é a forma intrínseca do sistema de forças encarnado pelos personagens, num dado momento, ficando bem claro que essas forças residem nos personagens, e estão neles; mas que, por outro lado, transcendem-nos, ultrapassam-nos, prevalecem ou pairam sobre eles, já que seu sis-

tema morfológico, que os cinge e por assim dizer está enovelado neles, preside progressivamente todo o universo teatral do qual esse centro vivo é o coração pulsante.

Isso é confirmado por um derradeiro caráter da situação; essas forças, por mais inerentes ou aderentes que sejam a cada personagem (estão ligadas a ele por seu caráter, por suas paixões, por toda a sua alma), são por outro lado solidárias com o universo inteiro onde estão mergulhados esses personagens e com todo o conjunto das condições de existência e de vida que esse universo produz para cada um e para todos juntos.

Explico-me.

Camille, em *Horácio*, ou então a “*femme nue*” de Henri Bataille (na peça que leva este título) são apenas mulheres: uma, forte, dura, ardente; a outra, meiga, simples, vulnerável; ambas, no entanto, tomadas pela paixão. Esta paixão, porém, poderia ficar esvanecida na quietação ou na intimidade se o mundo fosse diferente. Uma é apanhada e esmagada num conflito nacional, no qual é a irmã do vencedor, a amante do vencido; ligada a um e outro, assiste ofegante a toda a aventura dos dois e, no final, é transformada, pela vitória do irmão, em inimiga apaixonada e queixosa deste. Todas as forças da sua alma são como que multiplicadas, exasperadas, galvanizadas e fecundadas pelo lugar e pelo papel que lhe cabe neste mundo, que lhe são criados e impostos por este mundo, no qual é preciso que permaneça ou pelo menos viva, por alguns instantes — seus últimos. E para a jovem mulher de Bataille é inútil ser meiga, terna, apagada: acontece que ela é, igualmente por situação, obstáculo e vítima — obstáculo para as ambições do amante; vítima necessária das combinações (amorosas ou econômicas) da rica norte-americana e do velho príncipe seu marido. Ela deve — com gritos inúteis, revoltas impotentes, prantos vãos — viver o duplo papel de obstáculo e de vítima, que lhe é construído e atribuído pela estrutura deste mundo.

Amiga, Inimiga, Obstáculo, Vítima, não sabemos ainda se estas designações (por enquanto provisórias e que, à medida que forem mais bem entendidas, sem dúvida será preciso revisar) são visões justas e satisfatórias sobre os elementos dinâmicos e funcionais de toda a dramaturgia. Bastam, porém, como abordagem provisória, para pôr em evidência quanto os *personagens em situação* são apanhados, magoados, esmagados ou galvanizados por papéis, por designações, por inerências a um sistema de forças que lhes determina um destino, uma natureza (ainda que estranha e vinda

de fora) na qual todas as suas ações e reações são solidárias; e que lhes atribui, queiram ou não, um significado cósmico — relativo pelo menos, em todo caso, a seu estatuto funcional no círculo de forças que explode e opera no microcosmo central.

Um significado cósmico... Quer dizer que não temos nada com isso, que ele vem de fora, que ele é um ato do mundo pesando sobre o indivíduo? Sob certos aspectos, francamente sim.

Inimigo, Obstáculo, Vítima. Quem diz vítima pode ter que dizer Carrasco. É culpa de Robert se, na situação em que está, não consegue descobrir (nem nós para ele) um meio de não ser o carrasco de Jeanne? Não há escapatória (até para o mais genial inventor). Portanto, Robert é obrigado a endossar essa assinatura cósmica, e a *tornar-se* carrasco — a aprender a sê-lo, do modo como puder, e a desempenhar esse papel de qualquer jeito. Experiência curiosa — na vida como no teatro. É culpa de Raymonde se tem que existir, cheia de vida e de esperança, num pequeno mundo humano (inteiramente seu) do qual não pode sair nem alterar a seqüência dos fatos, onde não há lugar para aquilo que ela poderia e gostaria de ser? É culpa de Henri se aquela a quem amava ardentemente e cuja felicidade queria, mesmo que isso lhe custasse a vida, caiu em terrível desgraça, que a esmaga todos os dias, e se todos os esforços para estender-lhe a mão e reerguê-la são inúteis, um após o outro e necessariamente? É culpa de Patrice se o nobre e verdadeiro bem que desejou a vida inteira, ao qual sacrificou as mais humildes, sólidas e vulgares felicidades, desmorona no momento em que ia consegui-lo, e torna-se impossível, inacessível, inexistente, sem que nada possa fazer, e que só lhe reste... suportá-lo como puder?

Alguém me dirá: a vida é assim. E ela é difícil para todos. Sem dúvida. Mas também é drama — pelo menos enquanto eles ainda lutam, enquanto não estão acomodados, com calma desespero, na tranquilidade do cotidiano; ou, enfim, desobrigados de viver. É sua luta na camisa-de-força, que é o arabesco e a dimensão temporal do drama, do início ao fim. E sendo sempre drama, isso se torna teatro, oh! muito simplesmente:

1º) se isso não é real — se é um universo à parte;

2º) se isso pode ser mostrado;

3º) se isso ocorre, por uma limitação permitida pela arte, num pequeno mundo suficientemente restrito e que possa prática e eficientemente centrar esse universo e servir-lhe de chave (talvez porque não é o universo real; mas, por outro lado, parece-se terrivelmente com ele).

Sucedem pois no teatro como na vida, na qual cada um sempre tem de viver na situação de carregar um capote de bronze sobre os ombros ou em que a chama põe uma certa luz em sua frente.

E não venham me dizer: há fatalidade demais aqui (ou, se preferirem: constrangimentos demais ou tropeços ou obstinações terríveis). Por que alguém iria gostar que houvesse menos coisas desse tipo no teatro do que na vida? Mas, se assim mesmo deseja que no teatro, para sua diversão e alívio, haja menos do que na vida — então que não vá ver dramas e sim comédias leves.

*

Sabemos o bastante para começar um estudo frutífero das situações, pelo menos no que diz respeito a seus fatores elementares, isto é, as diversas “funções dramáticas” cuja idéia acabamos de esboçar: as diversas forças características, em relação funcional com determinada situação, e relativas ao conjunto dinâmico que constitui essa situação. Trataremos disso em outro capítulo. Antes de encerrar este, algumas indicações sobre a natureza geral das situações podem ser úteis.

Acabamos de dizer que os fatores elementares das situações são forças. Pode ser conveniente precisar que a situação inteira é um dado essencialmente dinâmico. Não só um sistema de forças com tensão interna, apoiadas umas nas outras, mas também um sistema que jamais é estático (exceto no desenlace — e nem sempre — por esgotamento ou obstrução das forças internas do microcosmo), o que mostraremos revelando suas relações com a ação.

Todos aqueles que têm o hábito da linguagem técnica da arte dramática sabem disso muito bem. Quem a conhece menos poderia ficar tentado a acreditar (simples erro de terminologia, mas é preciso prever tudo) que essa expressão designa forçosamente algo estático ou, em todo caso, uma espécie de simples inventário de um estado de coisas — moralmente análogo ao que é fisicamente a “posição dos atores”, lista detalhada que fornece, em nota, nas peças do repertório, o resultado de um trabalho de encenação¹⁴. Especificaremos, em seguida, que a expressão situação *dramática* (destinada a marcar bem esse caráter dinâmico) deve ser tomada em sentido teatralmente bem amplo e não em referência a um gênero teatral estreitamente definido, que se baseia numa distinção estrita do drama, da tragédia, da tragicomédia, do melodrama, etc.

Primeiro, algumas palavras sobre a ação.

O próprio nome drama, como todos sabem, e como lembra Molière, “vem da palavra grega que significa ação”. E ninguém duvida de que a ação seja essencial à coisa teatral. É a própria vida do universo da obra tanto quanto do microcosmo cênico; é sua dimensão temporal, o ato de sua duração. Mas o que é ação teatral?

Para haver ação no teatro, não basta movimentar os personagens, fazendo-os ir e vir fisicamente; nem acumular acontecimentos, peripécias, duelos, assassinios, estupros, equívocos ou confissões, e até mesmo cataclismas. É possível, como em *La muette de Portici* ou em *Terre d'épouvante*, que sejamos brindados com uma erupção vulcânica e lhe sejam acrescentadas inundações, revoluções, guerras, epidemias. Uma perpétua emergência de acontecimentos arbitrários não produz a ação teatral. Quando muito, a abundância de acontecimentos pode caracterizar o gênero melodramático. Tais acontecimentos só são teatralmente admissíveis na medida em que dizem respeito à verdadeira ação teatral, isto é, àquelas forças interiores que se concentram no microcosmo cênico e que empurram para a frente o devir da obra. É preciso, para que haja ação, que à pergunta: “Que aconteceu em seguida?”, a resposta resulte *forçosamente* (como Pirandello gostava de dizer) da própria situação e dos dinamismos interiores de cada momento cênico.

Chama-se tradicionalmente de “motivação ou mola dramática” — seja a fatalidade do teatro antigo, seja o *pundonor* do teatro espanhol, etc., etc. — toda força global inerente ao cosmos teatral e apropriada para caracterizar as razões gerais ou locais da tensão das situações e do progresso da ação. Fatalidade ou *pundonor*, porém, são casos particulares, em que a força em questão é de um gênero impessoal, inerente mais ao cosmos que aos personagens, e que só se torna realmente dramática se se revela no grupo dos personagens e jorra de sua constelação como uma centelha. Na verdade, a motivação dramática fundamental, universal, reside na própria situação, ou melhor, numa certa qualidade da situação. Geralmente, uma situação inicial é uma situação relativamente calma, apenas tensionada, existente há certo tempo sem mudança e suscetível de durar mais ainda; mas contendo, no entanto, o germe de uma próxima evolução, da aparição de uma “crise” (como Napoleão dizia a Goethe); crise esta que um único acontecimento, às vezes aparentemente ínfimo, bastará para desencadear¹⁵.

Por outro lado (já dissemos algo a respeito), o que caracteriza o desenlace é deixar-nos numa situação duradoura, relativamente estática. É entre essas duas — levando-nos da primeira à última

— que deve funcionar a motivação dramática, principalmente naqueles momentos de extrema tensão em que o microcosmo, o grupo dos personagens essenciais, parece escorar-se em si mesmo de maneira de certo modo tetânica, a ponto de constituir uma espécie de obstrução, de crispação local que pareceria parar tudo, se não houvesse precisamente na própria situação algo que a força a destacar-se vivamente, que obriga uns ou outros a agir, a romper a arquitetura para que outra sobrevenha posteriormente. Às vezes é permitido que um acontecimento fortuito, até certo ponto arbitrário, ao emergir do universo teatral em toda a sua amplitude rompa essa arquitetura e dispare a mola; isto só é aceitável, porém, se o próprio acontecimento é “preparado”, como se diz em estilo musical, dentro do microcosmo cênico (batem de repente, porém discretamente, à porta, e este pequeno ruído basta para interromper um grande dueto de ciúme ou de amor... mas é que está voltando um personagem esquecido, momentaneamente afastado, e cujo próprio retorno deve ter sua lógica). Ou então, quando ele surge arbitrariamente, de fora, isso só será admitido se o acontecimento, em si pouco importante, mesmo em sua repentinidade imprevista, tiver como alcance único romper, por um choque proveniente do exterior, uma coalescência das forças aparentemente definitiva, insolúvel; na realidade, instável, precária, liberável. Pouco importa, então, o acontecimento (declaração de guerra, como em *Jean de Pommeray* e muitas outras; queda das cotações da Bolsa, como em *Ceinture dorée*, *Le fils de Giboyer*, etc., etc.), já que admitimos, em princípio, a constante possibilidade de que o microcosmo tenha que receber um choque vindo do macrocosmo, do qual jamais fica isolado. Mas se o acontecimento, *deus ex machina*, visivelmente se destina a romper arbitrariamente uma situação insolúvel em si mesma e sem mola interna para que retome a ação, protestamos em nome da arte teatral. Assim, faz-se arbitrariamente com que a heroína adoeça, que o marido importuno morra de acidente ou que o amante perigoso seja chamado para algum outro lugar. Queremos ter, dentro do próprio sistema das forças em ação, em crispação, de punho cerrado, as razões de sua modificação. Do contrário, não haverá mais aquela organização estelar que, como vimos, é tão essencial ao teatro.

Isto posto, a noção de motivação dramática, embora vaga e cambiante (e talvez não muito importante em nosso estudo), pode ser indicada com exatidão harmonizando-se com o que precede.

Em certos casos — o da “honra castelhana”, mais talvez em *Hernani* que em Calderón ou Lope de Vega; e também, freqüentemente, o dos dramas de ambição ou de patriotismo — é simplesmente uma paixão entusiasmadora, poderosa, num dos personagens, e muito importante (ou porque o personagem é protagonista, ou porque vários a compartilham ou reconhecem seu valor ou legitimidade, mesmo que sejam contrários a ela) para que haja um caráter dominante e como que inicial e instaurador nas situações e na ação. Com mais freqüência ainda, é por sua grande difusão cósmica que este fator dinâmico assume o caráter especial que faz com que seja concebido como “mola” de todo o drama. O *pundonor* do teatro espanhol é notável pelo fato de não ser somente uma paixão ou convicção de um ou vários personagens; ele tem embasamento social, presença ambiente no macrocosmo originado e apresentado por essas obras. E, enfim, a fatalidade do teatro antigo é absoluta e totalmente cósmica — embora, é claro, aja causalmente sobre a própria situação em que estão os personagens. Poderíamos, se quiséssemos definir a “motivação dramática” de maneira que convenha sobretudo a este exemplo, reservar essa expressão para designar, na situação, o que procede essencial e diretamente do macrocosmo teatral, e age indiretamente apenas sobre as ações e gestos dos personagens. Mas não haveria casos, também, em que a motivação dramática é pura e totalmente inerente ao círculo dos personagens e à sua situação correlativa? Creio que poderíamos encontrar um exemplo disto — e particularmente importante — no teatro contemporâneo, no qual as antigas motivações cósmicas ou quase-cósmicas pouco espaço conseguem. A motivação, muito pura e íntegra, pode-se dizer, e muito poderosa, não seria senão a *intolerabilidade* da situação em que se encontram colocados os personagens — uma situação ao mesmo tempo real, que os obrigue a se adaptarem a ela, a aceitá-la, a vivê-la, mas a tal ponto impossível de viver que lhes seja impossível suportá-la, instalar-se nela, de tal modo que necessariamente façam todo o esforço de que são capazes para rompê-la, para escapar dela de uma maneira ou de outra... É, se quiserem, Jocasta e Édipo no momento em que tomam inelutavelmente consciência de que são mãe e filho, e de que Édipo matou o pai. Pouco importa, então, que Jocasta se mate e Édipo cegue a si mesmo e parta ao acaso para o exílio: o essencial é que façam alguma coisa, qualquer que seja, para escapar disso. Frente a frente, que podem dizer um ao outro? ¹⁶ Estamos aqui, evidente-

mente, nos limites do possível. Mas, quando procuramos em exemplos infinitamente menores em tragicidade, vemos que esta atmosfera do intolerável em situação é sempre a motivação íntima mais real e mais forte, e que as progressões dramáticas mais pungentes e poderosas são, efetivamente, as que levam paulatinamente os personagens àquela atroz antinomia metafísica do intolerável real, e a viver.

Que não se faça objeção, portanto, à idéia de uma espécie de antagonismo entre a ação e a situação; uma dinâmica, a outra estática; não passando a situação (falando como Bergson) de um momento artificialmente isolado na duração. No teatro, e no essencial do dramático, ação e situação são correlatas. A ação deve levar à situação, e a situação deve conduzir à ação.

*

Uma situação dramática, conforme vimos, é a forma particular de tensão inter-humana e microcósmica do momento cênico. Todo o teatro está nesse jogo alternativo das forças nucleares, ora caminhando paralelamente, ora apoiando-se umas nas outras, para depois ver jorrar do interior desse próprio apoio o impulso para a frente que as transporta para o futuro, quando readquirirão diferentes configurações, nas quais se iluminará, por assim dizer, a tensão nuclear dessas forças destinadas a inflectir-se de novo rumo ao futuro pela ação. Tudo é igualmente dinâmico aqui, dinamismo este que se exerce ou na progressão para outros momentos, ou na tensão interna do momento. Mas esses momentos prerrogativos que constituem as “situações” (nesse sentido forte) são indispensáveis à obra teatral. Sem elas, sem essas configurações, essas rosáceas ou dispositivos variados que reúnem arquetonicamente os personagens em relações dramáticas, a ação não passaria de um desvanecimento fluido e inorgânico de existências confusamente paralelas, como os fios de uma corda destorcida, ou então uma série de choques atômicos desordenados. Ou, se preferirem uma comparação musical, o arabesco de cada existência individual constitui uma melodia; mas a correlação dessas diversas vozes concertantes estrutura-se em cada momento sobre acordes (no sentido musical da palavra; entendemos que eles podem ser moralmente dissonâncias, e dramaticamente tão dissonantes quanto um acorde de sétima ou de nona que exige resolução). Estes acordes, que constituem o “fato harmônico” na música teatral, são as situações.

Esperemos que não se faça objeção ao fato de que, ao falarmos em situações dramáticas, coloquemo-nos somente na atmosfera do drama, que não é senão um dos gêneros do teatro, gênero este que nem sempre, nem atualmente, ocupa o primeiro plano na arte; e que especialmente as tensões extremas, as configurações pungentes ou violentas esboçadas pela combinação dinâmica das relações dos personagens, são apenas um caso excepcional ordinariamente negligenciado pelo teatro contemporâneo, e deixado para a tragédia clássica ou para o drama romântico¹⁷. Pedimos que a expressão situação dramática seja tomada, pelo menos por enquanto, em sentido bem geral, de nenhum modo enfeudado na distinção dessas formas do *ethos* estético: o belo, o sublime, o trágico, o dramático, o cômico, o gracioso, etc. Que se admita, em primeiro lugar, que se trata simplesmente, e de modo bastante geral, das situações teatrais.

Um problema, entretanto, surge aqui, sobre o qual é preciso dizer duas palavras: deve-se colocar à parte as situações essencialmente dramáticas, que só podem ser usadas no gênero drama (ou, a rigor, na tragédia), e outras que lhes são nitidamente opostas, como as situações cômicas?

Na realidade, todas as situações teatrais participam mais ou menos do gênero dramático, e até mesmo as situações cômicas (quero dizer: as usadas para fazer rir, na comédia) são muito difíceis de separar das situações dramáticas, com as quais mantêm tantas relações. Este problema merece nossa atenção.

O chefe de família reduzido socialmente a zero, em seu próprio lar (*George Dandin*); o pai rival amoroso do filho (*O avarento* ou *L'école des mères*); e, naturalmente, a infidelidade da mulher — dados assim podem ser oferecidos exclusivamente ao riso? Eles têm uma incontestável dimensão dramática (e às vezes até trágica).

É preciso que se diga: 1º) não existe situação cômica em si; 2º) toda situação cômica comporta necessariamente a possibilidade dramática — a dimensão dramática; 3º) obtém-se o caráter cômico por uma redução ativa, artisticamente desejada e dinâmica dessa dimensão.

Essa redução se obtém ou através da maneira pela qual o tema é tratado em suas minúcias (sugerindo oportunamente o riso, evitando, reduzindo de imediato todo possível desenvolvimento da situação do ponto de vista de sua dimensão trágica), ou, sobretudo, pelo pressuposto de conjunto que atenua o lado doloroso da natureza humana, que reduz a angústia garantindo-nos (o que é essen-

cial para a convenção cômica) que nada demasiado grave sobrevirá e que tudo se arranjará sem sangue, lágrimas e gritos da dor verdadeira e “participável”, sem esquecer aquela perpétua e atmosférica inverossimilhança (essencial à perfeita pureza do gênero) que tende também a minimizar a participação emocional no acontecimento, a impedir que se leve a sério — no real — situações dramáticas usadas pela comédia. Em suma, o dramático vem primeiro; o cômico é obtido pela anulação brutal ou pela inversão voluntária e ativa desse parâmetro trágico. E rimos porque o dramático está ali, virtual, por toda parte e porque é pisoteado, vencido, picado e tripudiado sob nossos olhos, para nosso alívio, redenção e felicidade. Assim que levanta a cabeça, tem que ser abatido de novo, imediatamente¹⁸.

Isto não quer dizer que não haja situações prerrogativamente cômicas, isto é, que sejam muito mais facilmente utilizáveis na atmosfera da comédia que na do drama; em particular, todas aquelas que o hábito nos acostumou a situar na atmosfera do *vaudeville*¹⁹, e cujos acessórios obrigatórios sugerem facilmente o riso. Isto não impede que elas continuem a ser originalmente e acima de tudo dramáticas. E, inversamente, todas as situações dramáticas, convenientemente profanadas, dessacralizadas e desangustiadas, podem tornar-se cômicas com um pouco de habilidade, como o prova, aliás, a possibilidade universal da paródia²⁰.

Conseqüência: oferecendo aqui 200 mil situações dramáticas (ou seus princípios), estamos dando também 200 mil situações cômicas. Mas antes de tudo elas são dramáticas, originalmente, essencialmente. Do mesmo modo, às vezes se permite extrair uma situação dramática de uma comédia, até mesmo de uma farsa. Se um homem for posto novamente em pé, em toda a sua estatura de homem, se for de novo arrancado do arquejo tenaz da dor (ou mesmo da alegria), se o choque das vontades retesar-lhe um pouco mais os músculos dos maxilares e endurecer o olhar debaixo de sobranceiras sombrias, se isto acontecer, enfim, num mundo mais perfeito, mais penoso, mais real, reencontraremos o dramático original.

E o trágico?

Tampouco existem situações trágicas: as situações das tragédias são pura e simplesmente situações dramáticas. Como o cômico, o trágico é atmosférico, pelo menos à primeira vista: ele leva ao extremo (ao contrário do cômico) a grandeza da realidade e da humanidade, especialmente por uma estilização que lhes dá um caráter monumental e também pela maior aderência dos personagens a

todo o seu entorno cósmico, igualmente simplificado e estilizado. Mas pode-se precisar: a grandeza sobretudo se exalta e atinge seu máximo na luta (inevitavelmente desigual) com a morte e o nada. Eis por que se pode fixar que a essência do trágico não está na situação, mas na ação. Torna-se trágica toda ação em que o encadeamento das situações apresenta a marcha fatal do microcosmo central para seu próprio aniquilamento. O dramático, em si e por si, é antes uma intensificação existencial. Até mesmo a insuportável, a intolerável tensão que força a viver o que é impossível viver, atesta a realidade do momento. E mesmo que exija mudança, esforço por evadir-se, mesmo que torne aceitável a idéia do suicídio ou do massacre geral para acabar com tudo, não é absolutamente trágica, a não ser que sob quaisquer circunstâncias essa destruição seja absolutamente inevitável e que a ação carregue seu germe letal desde o começo.

Aliás, o drama também pode, sem se tornar essencialmente trágico, acabar por um massacre universal: basta, para isso, que o massacre seja até certo ponto arbitrário ou, pelo menos, evitável. Aqui, aliás, a diferença entre dramático e trágico deixa de ser muito nítida. *Hamlet* é drama ou tragédia? É muito mais drama, porque o aniquilamento final não era inelutável nem interiormente obrigatório. Na verdade, o mais plausível é que aquilo tudo acabasse mal; e a matança geral do desenlace não é surpreendente. Mas, tudo bem considerado, a morte do príncipe rechonchudo e desvairado não passa de um acidente evitável, e nada se opõe em absoluto à idéia de que, mais tarde, pudesse reinar por muito tempo, soberano irresoluto, melancólico e caprichoso, numa Dinamarca tão podre como antes, mas conscienciosamente administrada segundo as regras usuais.

*

Façamos um resumo.

Que é uma situação dramática?

Uma situação dramática é a *figura estrutural* esboçada, num momento dado da ação, por um *sistema de forças* — pelo sistema das forças presentes no microcosmo, centro estelar do universo teatral; e encarnadas, experimentadas ou animadas pelos principais personagens daquele momento da ação. Sistema de oposições ou atrações, de convergências em choque moral ou de explosão destrutiva, de alianças ou divisões hostis, é o que teremos de ver, procurando bem determiná-las. Mas ainda assim essas forças são *funções*

dramáticas; isto é, cada uma delas, por um lado, existe em função do sistema de conjunto assim constituído e, por outro, nele trava lha funcionalmente conforme sua natureza, tal como esse sistema a define. E elas são também função do universo total da obra, do macrocosmo cujo microcosmo das pessoas é o centro e a possibilidade de presença.

As funções dramáticas, pois, têm de notável o fato de que, embora unidas intimamente a esses personagens, de outro ponto de vista elas os transcendem, dominando-os e mantendo-os unidos ao universo total da obra.

Em nome delas, cada personagem, pelo fato de estar ligado aos outros e unido à ação ao mesmo tempo que eles por essa forma dinâmica do momento, recebe uma *significação dramática*, chave de seus destinos no dinamismo desse universo em ação. Este personagem é como que “signado” ou marcado, a cada momento desse destino, pelo fator que ele representa nesse sistema estelar de forças.

Signado... De que gênero de assinatura se trata? Isto é o que iremos ver de perto. Mas já é permitido, a partir de agora, evocar essas “assinaturas” que outrora, segundo as idéias de um Giambattista della Porta²¹, de um Van Helmont²² ou de um Paracelso²³, indicavam dominações astrais, simpatias ou antipatias cósmicas, e ao mesmo tempo caracteres, destinos e correspondências do macrocosmo com o microcosmo.

Em seu caráter, sua natureza própria, seu ser íntimo, cada personagem é isolável: ele está emparedado em si, como estamos todos. Por causa da situação, deixa de estar isolado; recebe, para seu bem ou seu mal, uma força ao mesmo tempo sofrida e encarnada, que o transforma profundamente, atribui-lhe uma significação e um destino, obriga-o a viver, de tal modo que ele sonda a si mesmo e se descobre, na revelação de suas solidariedades, concentradas pelo “fato teatral” numa estreita e precisa constelação de pessoas, centro, expressão e modo privilegiado de presença de todo um universo com o qual está em correspondência estrutural, em simbiose de evolução dinâmica.

Um drama é a experiência de uma cessação de isolamento. É o fato coletivo de um pequeno grupo humano no interior do qual se chocam forças arquetonicamente estruturadas.

É a experiência, também, de solidariedades cósmicas.

De solidariedades cósmicas em choque estelar num ponto focal, fazendo inflamar-se espiritualmente quem ali se encontra.

Notas e referências bibliográficas

- ¹ Sabe-se também que ele foi ressuscitado no palco, recentemente, por Alexandre Arnoux (*O amor das três laranjas*). (N.A.)
- ² Que não nos oponham a autoridade de Goethe. Em primeiro lugar, trata-se de Goethe visto através de Eckermann; em seguida, de Goethe simplesmente comentando Gozzi. Finalmente, é preciso ter a coragem de confessar que Goethe, com todo o seu gênio, não era um grande autor *dramático*: em sua obra cênica, o que é válido (e grande parte do seu teatro em prosa, sobretudo, revela uma clara fragilidade), vale pela poesia e pelo espírito filosófico. Schiller, tão inferior a Goethe, era-lhe superior como homem de teatro. (N.A.)
- ³ Nicolas Poussin (1594-1665), pintor e desenhista francês. Assimilando as lições dos pintores italianos, apóia-se na observação da natureza e na Antiguidade, e revela sua fascinação pela luminosidade e sensualidade. (N.E.)
- ⁴ Rembrandt van Rijn (1606-1669), pintor, desenhista e gravador holandês. Evitando os contrastes abruptos do claro-escuro, apresenta seus personagens na penumbra e, fundindo a sombra e a luz, unifica e aprofunda o espaço, iluminando as partes sobre as quais se concentra o interesse. (N.E.)
- ⁵ Pode-se “abrir” mais o teatro; passar do princípio do cubo ao princípio de uma esfera amplamente irradiante. A natureza das coisas continua a mesma, no que diz respeito ao que se lê aqui. (N.A.)
- ⁶ Num canto com um livrinho. (N.E.)
- ⁷ André Antoine (1858-1943), diretor, ator, administrador e crítico francês de teatro. Fundador do Théâtre-Libre (1887) e do Théâtre-Antoine (1897), dedicou-se com minuciosa exatidão à encenação de obras de autores jovens, que retratavam a vida cotidiana. Assumindo a direção do teatro Odéon (1906), realizou, em estilo bem diferente, encenações faustosas de peças de Molière e Shakespeare. Dirigiu também vários filmes entre 1916 e 1922, nos quais aplicou suas teorias cênicas, anunciando o futuro do cinema e principalmente o neo-realismo italiano. (N.E.)
- ⁸ Personagem da *Fedra* de Racine, que narra a Teseu a morte do herói Hipólito no final da peça. (N.T.)
- ⁹ Rodrigo, o conde, dom Diego, Ximena e dom Sancho são personagens de *O Cid*, de Pierre Corneille. (N.T.)
- ¹⁰ Gaston Baty — num interessante “testemunho” que serve de introdução a *L'essence du théâtre* de H. Gouhier, intitulado “O teatro e o universo a ser expresso” — assinala o caráter cósmico da expressão teatral. Mas ele quer dizer também e sobretudo que o teatro pode e deve exprimir todo o universo; ou ainda, que “tudo é matéria dramática: os animais, as plantas, as coisas”. Ele tem toda razão. E isto torna ainda mais importante o problema da relação do microcosmo cênico com o macrocosmo do universo da obra, se lembramos que este último não é limitado por nada — que ele pode se igualar em amplitude ao universo real e até mesmo confundir-se com este. (N.A.)
- ¹¹ É claro que também não se pode esquecer os mundos interiores: aqueles que os personagens evocam ou trazem em si, o universo que os rodeia, e nós, espectadores incluídos nesse universo e contribuindo com nossas próprias paixões, nossos próprios conflitos. A aventura do Sr. e da Sr.^a de Chavigny só tem valor teatral porque evoca ou enfoca não só a vida mundana de um século atrás, mas também

muitas pequenas alegrias ou tristezas, forças ou fraquezas universal e perpetuamente humanas. Dois seres quase sucumbem a uma desordem moral de toda espécie de coisas que nos são preciosas, e cuja precariedade descobrimos por nós mesmos. Mas, reciprocamente, só é teatro porque o autor consegue fazer com que a história do Sr. e da Sr.^a de Chavigny, os perigos a que se expõem, o feliz desenlace, nos interessem por si sós; mais ainda: porque sentíamos que nossos próprios conflitos, nossos próprios riscos, nossas próprias aventuras têm momentaneamente seu foco de vida e de presença na história desse casal; e que a resolução dessa questão amorosa é importante, significativa e como que exemplar em relação a tudo o que existe em nós, neste gênero, em estado infinitamente mais confuso e movido. Por um instante, acha-se aqui, no palco, seu centro e foco ardente. (N.A.)

- ¹² Somos muito mal informado sobre os *reais* processos do pensamento na criação dramática. Aqui como alhures devemos desconfiar das pretensas confidências ou autobiografias de artistas (jamais contam seus verdadeiros segredos de invenção e raramente conseguem reprimir-se, assumindo a atitude que lhes pareça mais vantajosa). Todavia, uma investigação outrora célebre de Alfred Binet [Alfred Binet (1857-1911), fisiólogo e psicólogo francês. Autor de um *Questionnaire de psychologie adressé aux peintres* (1892) e *Psychologie des grands calculateurs et joueurs d'échecs* (1894)]. (N.E.)] sobre o tema ainda continua curiosa e interessante. Aponto também (na última hora) o extremo interesse documental das recentes *Confessions* de Henri-René Lenormand. (N.A.)
- ¹³ Este é o projeto para uma série de conferências, idealizado no inverno de 1945-1946. A obra que temos em mãos retoma, com desenvolvimentos muito mais amplos, uma única delas. (N.A.)
- ¹⁴ O cinema poderia se prestar a confusão. Como, conforme a decupagem e por razões práticas, “rodam-se” as cenas numa ordem diferente da do roteiro ou do filme, é necessário lembrar aos atores, no início de cada tomada, a “situação” inicial da seqüência, para que compreendam bem o espírito da cena. É uma lembrança sinalética do estado das coisas, em vista da ligação psicológica dos diversos fragmentos da ação. (Uma das funções da continuísta é anotar cuidadosamente todo o lado material desse estado de coisas, para evitar os disparates que, apesar disso, às vezes são chocantes.) O sentido teatral da palavra situação é, portanto, bem diferente. (N.A.)
- ¹⁵ É claro que essa relativa tranqüilidade da situação inicial, que é o caso comum, apresenta exceções. *Napoléonette*, de Gyp, ao subir a cortina já colocava o espectador no meio da batalha de Waterloo. Em *A carta*, de Somerset Maugham, com o abrir da cortina ouvimos o estampido de um revólver e assistimos à queda de um cadáver. Mesmo em tais casos, porém, percebemos que a verdadeira situação dramática inicial só se manifesta um pouco depois, quando tivemos tempo de nos informar, de discernir os personagens essenciais; e esta situação é a (muito mais tranqüila) que *resulta* do acontecimento melodramático que presenciamos. (N.A.)
- ¹⁶ Em Sófocles, a situação é a tal ponto intolerável que a “cena a ser feita” (diálogo de Édipo e Jocasta uma vez desvendado o crime) é impossível de ser realizada — exceto para o gênio. E o gênio de Sófocles mostra-se formidável: é a invenção de uma ligeira defasagem no tempo: Jocasta compreendeu alguns segundos antes de Édipo. Então ela pode — algumas palavras bastam para isso — ter uma palavra de piedade para o esposo parricida que se revela seu filho: “ó infeliz! infeliz! infeliz! é o único nome que agora posso te dar!” e ela sai — para ir morrer — enquanto Édipo, desvairado, ainda hesita em compreender. Relíamos em seguida o *Édipo* de Voltaire. Ele pensou estar fazendo melhor, o infeliz, porque “fez a cena”, e bem extensa! Uma longa fala, que “bife” de Jocasta! (N.A.)

¹⁷ Isto era mais verdadeiro há uns trinta anos. No início do século, cuidados com verossimilhança, com "cotidianidade" no dado, e também uma reação inevitável contra "o gênero Dumas Filho", e talvez às vezes uma leve falta de vigor por receio de temas com elevada tensão, faziam com que se evitassem os recursos dramáticos excepcionais ou muito violentos. Contudo, o gênero nitidamente dramático (*Marquis de Priola*, *Thermidor*, etc., etc.) jamais foi totalmente negligenciado. Atualmente, há um claro retorno ao gênero dramático. *Calígula*, *Les bouches inutiles*, e também *Mortos sem sepultura*, *La traîtresse*, *Le revolver de Venise*, *Mégaree*, *Maria*, etc., são dramas. É bastante notável até que o teatro que invoca o existencialismo esteja tão naturalmente voltado para o drama: filosoficamente poderíamos nos surpreender, discutir a questão. Isto é um problema. Mas o teatro, sem dúvida, ganha com isso o que podemos julgar que a verdadeira filosofia pode perder. (N.A.)

¹⁸ É desnecessário dizer que sentimos certo constrangimento quando a redução cômica não é completa nem eficaz, nem de muito boa qualidade. *A falecida senhora sua mãe*, de Feydeau (que foi remontada recentemente), faz rir, estamos certos disso, mas com um riso forçado. E mais de um espectador fica, no fundo, um pouco chocado por ter que rir desse drama: uma jovem é despertada à meia-noite para ser avisada de que sua mãe morreu. Quando, no final, explicado o quiproquó, Yvonne dá saltos de alegria, de camisola, dizendo: "Os vizinhos é que perderam a mãe! Os vizinhos é que perderam a mãe!". a frase ainda soa engraçada? É uma frase "cínica", como se dizia em 1890. E o riso é, quando muito, um riso de indulgência, porque admitimos que o alívio da heroína seja desculpa suficiente para justificar a frase cruel, da qual ela não percebe o alcance trágico. É preciso muita arte, concordo, para constantemente manter tal dado num nível cômico e forçar que provoque o riso. Também num filme de Sacha Guitry de antes da guerra ria-se com gosto do espetáculo de sete enterros simultâneos, na mesma família, porque a própria multiplicação dos caixões, a septualização dos ritos e de toda a cerimônia diminuía na mesma proporção o valor dramático de cada morte; e porque, enfim, o coeficiente de inverossimilhança, nessa supressão acidental e simultânea de toda uma família, parecia então suficiente. Talvez hoje ríssemos com menos desembaraço dessa *gag*. (N.A.)

¹⁹ *Vaudeville*, tipo de espetáculo que originariamente misturava danças, cantos, exercícios acrobáticos, textos humorísticos, monólogos, e que hoje consiste numa comédia ligeira fundamentada na intriga e no quiproquó, sem pretensão psicológica ou moral, em que a ação, de comicidade um tanto artificial e grosseira, ocupa mais espaço que o estudo dos caracteres. (N.E.)

²⁰ Nas incontáveis paródias de *Hernani*, a aparição de dom Ruy Gomez de Silva com um pequeno clarim em vez de uma trompa garantia inevitavelmente a gargalhada, pois basta pouca coisa para operar aqui a inversão em questão. Mas talvez isso ocorra porque a situação, no drama, tem um suporte material estreito demais. Basta uma casca de cebola na trompa, ou que o velho Silva não saiba tocar o instrumento entregue nobremente por *Hernani*, e pronto, tudo está perdido. Se *Hernani* lhe dissesse simplesmente: "Prometo morrer quando você quiser", a redução cômica ficaria mais difícil. No teatro, sempre há redução (logo, possibilidade de cômico) quando uma função dramática qualquer se inscreve num acessório material, e não num personagem. Voltaremos a isto. (N.A.)

²¹ Giambattista della Porta (1538?-1615), físico italiano, foi autor de importantes contribuições ao estudo da óptica e ao melhor conhecimento da luz. Muitas das suas observações foram feitas através da magia e da alquimia. Sua obra principal intitula-se *Magia Naturalis* (1569). (N.E.)

²² Jan Baptista van Helmont (1577?-1644?), físico, químico e médico belga, descobriu o gás carbônico, distinguiu os gases constituintes do ar e destacou o papel do suco gástrico na digestão. Inspirado nas teorias de Paracelso, foi partidário da iatroquímica, doutrina médica que pretendia explicar todos os fenômenos da economia animal pela química rudimentar de sua época. (N.E.)

²³ Paracelso, cognome de Philippus Aureolus Teophrastus Bombastus von Hohenheim (1493?-1541), médico e alquimista suíço-alemão. Estudou com o pai medicina, astrologia e alquimia. Sua teoria médica baseava-se na idéia alquimista das correspondências ou analogias entre as diferentes partes do corpo humano (microcosmo) e as do universo em sua totalidade (macrocosmo). O coração corresponderia ao Sol, o cérebro à Lua, etc. Contribuiu também para o desenvolvimento da química e, talvez, da homeopatia. (N.E.)

2

As funções dramatúrgicas

Nosso projeto, agora, é colocar no cadinho (se posso falar assim) o conjunto das situações para procurar, através da análise, seus principais componentes dinâmicos. Não podemos evitar de ser importunado, durante essa busca, pelo irritante enigma do *número*.

O número Gozzi-Goethe-Polti parecia-nos ínfimo, como avaliação das possibilidades dramáticas e dos recursos da invenção teatral. Se em todas as sonatas, em todas as sinfonias, na sucessão total dos tempos, passados, presentes e futuros, só se pudesse desenvolver ou fazer variações com 36 *leitmotive* no total, que músico não daria um grito de horror se se abatesse sobre sua arte semelhante maldição!

Mas, por uma súbita reviravolta, de repente o número parece elevado demais, quando se avaliam os elementos simples, as *notas da escala musical* de que são feitas essas sinfonias dramáticas em todos os seus acordes.

Se 36 temas, para um catálogo dos motivos musicais, é pouco, 36 notas numa oitava, para construir a escala musical, é muito (os dodecafonistas não pedem tantas!).

Mas, com efeito, quais são essas famosas 36 situações simples, que seriam as “categorias” supremas do pensamento dramático?

Tomemos por base o diligente inventário de Georges Polti.

Vejam a lista: 1. *Implorar*; 2. *o Salvador*; 3. *a Vingança que persegue o crime*; 4. *Vingar parente por parente*; 5. *Acuado*; 6. *Desastre*; 7. *Vítima de*; 8. *Revolta*; 9. *Tentativa audaciosa*; 10. *Rapto*; 11. *o Enigma*; 12. *Conseguir*; 13. *Ódio de parentes*; 14. *Rivalidades com parentes*; 15. *Adulterio mortal*; 16. *Loucura*; 17. *Imprudência fatal*; 18. *Crime de amor involuntário*; 19. *Matar um parente ignorado*; 20. *Sacrificar-se pelo Ideal*; 21. *Sacrificar-se pelos parentes*; 22. *Sacrificar tudo pela paixão*; 23. *Ter que sacrificar a família*; 24. *Rivalidade entre desiguais*; 25. *Adulterio*; 26. *Crimes de Amor*; 27. *Ser informado da desonra de um ser amado*; 28. *Amores proibidos*; 29. *Amar um inimigo*; 30. *a Ambição*; 31. *Luta contra Deus*; 32. *Ciúme equivocado*; 33. *Erro judiciário*; 34. *Remorso*; 35. *Reencontrar*; 36. *Perder a família*.

Lista estranha, ao mesmo tempo decepcionante, confusa, perspicaz, paradoxal. Ilustrada com numerosos exemplos, esboços de “nuanças” que são como que subespécies de cada espécie, ela rotula eficientemente, sem dúvida, grande número de temas efetivamente usados até mais não poder pela arte teatral de todas as épocas, da Antiguidade ao final do século XIX.

Mas são essas mesmo as situações dramáticas? São situações? São todas as situações?

O curioso é que nessa lista há um claro esforço para astuciosamente atingir o número 36 (apesar de não ser tão elevado) proposto pelos primeiros pesquisadores, porque *adulterio* e *adulterio mortal* afinal não são duas espécies, e sim o gênero e uma de suas espécies. *Sacrificar-se*, seja *pelo Ideal* ou *pelos parentes* (por que não também por Deus, pela honra, pelo preconceito?, etc.), continua sendo uma mesma situação. E por que separar o *adulterio* dos *crimes de amor*?

Por outro lado, com um pouco de espírito combinatório percebe-se que muitas dessas situações são formadas de dois fatores que poderiam gerar outros dispositivos. Se *rivalidade entre desiguais* merece ser separado de *rivalidade entre parentes*, por que não também *amores entre desiguais*? Se *ciúme equivocado*, *erro judiciário* são válidos à parte, por que não *remorsos equivocados* (dado muito freqüente); *rapto equivocado* (freqüente no romance, senão no drama). Se *crimes de amor*, por que não *crimes de ambição*? Etc., etc.

O mais grave, porém, é que muitas dessas entidades, dramáticas ou não, não são de nenhum modo *situações*. São ações, aventuras, mais exatamente *gêneros de acontecimentos*. O rapto, até mesmo o homicídio ou a imprudência fatal, são meios certamente úteis

para sustentar ou desenvolver a ação, para precisar e esboçar concretamente a trama prática de um drama. Mas nesse caso há muitos outros. Qualquer maníaco por recenseamento, por contagem, poderia reunir todo um catálogo de *acontecimentos dramáticos* usados no teatro: milagre, oráculo, sonho, aparição de um espectro, chegada de um mensageiro, assassinio, duelo, flagelo da natureza (inundação, avalanche, erupção, queda de raio, epidemia, seca prolongada, fome, calma, tempestade e naufrágio...), coroação, abdicação, morte do rei, sedição, comparecimento perante um tribunal, declaração de guerra, invasão ou irrupção súbita de inimigos, batalha (vitória, derrota), cerco, assalto repellido, captura de uma cidade, cativo, suplício, evasão, declaração de amor (bem recebida, mal recebida), afronta, imprecação, perdão, herança inesperada, privação de herança, exílio, acidente desfigurador (e, mais recentemente, intervenção de um cirurgião para refazer a beleza), cegueira súbita, mudez súbita, recuperação da visão ou da palavra, sermão, insinuação pérfida, etc., etc. Nessa lista caberiam muito naturalmente loucura, erro judiciário, reencontrar ou perder a família, etc., etc. Mais uma vez, não são situações. Para fixar com exatidão a linguagem a ser empregada, designaremos pelo nome de *temas dramáticos* esses gêneros de acontecimentos, esses aspectos genéricos da fábula enriquecidos e concretizados por uma situação: tema do duelo, tema do rapto, tema da cidade sitiada, etc., etc.¹

Outras entidades da lista Polti são, na realidade, *motivações, molas dramáticas*. A ambição não é uma situação! É simplesmente a especificação da força que promove a ação, que gera uma situação, que se investe num dos protagonistas e encontra obstáculo num outro. Luta de ambições, conflito da ambição com o amor ou com a honestidade ou com a busca da felicidade simples, etc., etc. constituem situações; mas cada uma das forças que aí se defrontam é incapaz, por si só, de constituir uma situação dramática.

E isso nos leva a uma última observação. Muitas dessas pretensas situações têm a estranha característica de implicar um único personagem e de poder exprimir-se perfeitamente pelo monólogo. O enigma? Monólogo de Hamlet. Remorso? Monólogo de Lady Macbeth. Vítima de? Monólogo de Orestes. — Alguém pode retrucar: estes monólogos não exprimem a situação em que o personagem se encontra na verdade? E essa situação não é dramática?

Isso é mero jogo de palavras. Se queremos exprimir, em verso ou prosa, o estado de alma de um personagem em determinada situação, temos diante de nós apenas um *tema lírico*. Só existe drama

realmente quando a situação reside no conjunto do microcosmo cênico, em toda a constelação de personagens que ela reúne e entre os quais estabelece uma tensão. E o que nos é mostrado em tais monólogos é simplesmente o trabalho particular dessa situação, colocada em germe na alma de um indivíduo provisoriamente tomado à parte. Aliás, observemos melhor: Lady Macbeth, sonâmbula, monologa *diante de testemunhas* e se trai; Orestes delira *em presença* de Pilades e de vários de seus soldados, no momento em que todos deveriam fugir... Mas voltaremos a tudo isso mais adiante.

Eu não gostaria de parecer excessivamente depreciador diante de uma obra engenhosa, diligente, que atesta um escrutínio notável e quase exaustivo da literatura teatral². Mas fica claro que a lista oferecida é inteiramente empírica, que não se arrisca a uma análise metódica, a uma busca das razões e dos fatores do primeiro resultado bruto dessa investigação.

Voltemos, por exemplo, à última crítica: o personagem único

Georges Polti acrescentou ao título de cada situação (um capítulo para cada uma) uma notável indicação em subtítulo. Por exemplo, “1: *Implorar*”. Subtítulo: “*o título técnico, formado pelos elementos indispensáveis, seria: um Perseguidor, um Suplicante e uma Potência indecisa*”. Está perfeito. Vemos surgir a constelação microcômica em sua figura essencial. Mas também é suficiente para reduzir a nada muitas das pretensas situações propostas, aquelas em que esse grupo estelar de personagens ligados e organizados pela situação cessa de existir ou só se manifesta por um artifício insustentável. Por exemplo, “8: *Revolta*”. Subtítulo: “*Tirano — Conspirador*”. Por quê, senão para conseguir utilizar dois personagens? Mas pode haver aí revolta contra Deus, contra o Destino... e eis-nos de volta, não mais ao dramático, mas ao lirismo puro. Aliás, em muitas revoltas dramáticas (revoltas populares ou massacres de todo tipo) a potência tirânica pode estar distante, invisível. Mostramos a revolta — como em *Pinto*, de Népomucène Lemerrier; em *Egmont*, de Goethe — deixando ao longe, fora de cena, no fundo invisível do universo da obra, o rei da Espanha. Às vezes, só há em cena representantes do tirano. Assim, em *Nicomède*, Roma, que preenche com sua invisível presença o drama inteiro, manda para a cena somente o embaixador Flaminius. Assim também, situação “7: *Vítima de*”. Elementos técnicos: “*Amo ou desgraça — Fraco*”. Como o destino, há pouco, a desgraça não é de modo algum personagem do drama; e o fraco que nos mostram atormentado pela desgraça está em situação mais lírica que dramática. Também

“16: *Loucura*”. Subtítulo: “o Louco, a Vítima”. Por que haveria vítima? Orestes, em sua crise de loucura, é ele próprio vítima, se existe uma. E Ofélia: sua loucura é homicida? Poderíamos fazer observações semelhantes a um bom terço das situações compiladas.

Última observação: várias dessas situações têm rigorosamente os mesmos elementos. Por exemplo, Implorar e Conseguir exigem igualmente o Solicitante e o Árbitro — e, episodicamente, o Adversário.

Continuemos neste caminho, que ele nos conduzirá à verdade.

No tema *Implorar* distinguem-se três personagens-chave: os peões do problema de xadrez, os portadores de dinamismos essenciais e os antagonistas: o Solicitante, o Árbitro e o Adversário. O Adversário não é absolutamente necessário ao ato de implorar ou de conseguir. Mas é evidentemente importante fator do dramático de situação. Eis-nos, portanto, em presença de três personagens-chave, cada um deles representando, em teoria, uma *função dramática* particular.

Ora, isto deve causar-nos grande admiração: desses três personagens-chave, pode ser que dois, no microcosmo cênico, se interpenetrem e formem apenas um. O adversário e o árbitro podem ser uma mesma pessoa. E obtenho: implorar ao rival, pedir a ou conseguir de um adversário misericórdia, favores ou sacrifício, invocar a justiça do inimigo... Salta aos olhos a importância dessas fusões de duas funções dramáticas num mesmo personagem. Ela é bem conhecida: aí nascem todos os conflitos interiores, sustento diário de um teatro um pouco psicológico ou apenas humano.

Se analiso do mesmo modo: “Sacrificar-se pelos parentes”, descubro que a chave da situação está num conflito de interesses, pelo qual se defrontam: Eu (chamo assim o herói da situação, sob o ponto de vista do qual me coloco para apresentá-lo), meu Adversário ou meu Rival (aquele cujos interesses são contrários aos meus), e um Amado — um amigo, um parente, como diz Georges Polti: não alguém que me ame, nem alguém que amo no sentido de desejar sua posse (o que é uma outra história), mas alguém a quem minha afeição deseja realmente todo o bem. Ora, pode acontecer que as duas funções, de rival e de objeto de verdadeira afeição, se encarnem num mesmo personagem. Daí a situação dramática: é assim que vemos no teatro tantos irmãos mais velhos, amigos devotados, pais generosos, rivais no amor do irmão, do amigo ou do filho, se sacrificarem e se eclipsarem mais ou menos dolorosamente pela felicidade do Amado. Encontrar um Rival no Amado (ou um

Amado no Rival) é encontrar duas funções, dois dinamismos dramáticos opostos, reunidos num mesmo personagem: esta é efetivamente a chave de uma situação.

Isto nos dá, enfim, o essencial.

É preciso distinguir profundamente, essencialmente, duas coisas: por um lado, *funções* dramáticas (ou, se quisermos — mas esta maneira de falar é bem perigosa — personagens essenciais, simples portadores dessas funções, como o Árbitro, o Rival, o Suplicante, etc. — em suma, entidades *funcionais*, elementos da *Dramaturgia pura*) e depois os *personagens concretos*, vivos, dados, peões reais no tabuleiro de xadrez teatral, elementos celulares do *microcosmo teatral*. E basta que um único dos personagens cênicos possa encarnar por si só um, dois ou três dos personagens funcionais (assim como, no xadrez, uma Rainha é ao mesmo tempo um Bispo e uma Torre, pelas eficiências dinâmicas que reúne), para que se veja aparecer esta verdade luminosa, fecunda: é possível uma enorme quantidade de combinações diversas, criando mil situações diferentes, a partir do momento em que certo número de funções dramáticas elementares, que esboçam as *linhas de força* da situação, podem reunir-se ou separar-se caleidoscopicamente, encarnando-se nessa ou naquela individualidade do microcosmo cênico. E o único caminho que se abre para uma análise e uma combinatória ao mesmo tempo penetrantes e eficazes, é inventariar primeiro as principais das grandes *funções dramáticas* e, em seguida, estudar que combinações podem produzir ao se distribuírem uma a uma, duas a duas, etc., por certo número (dois, pelo menos, e não muito mais de sete ou oito, no máximo) de personagens (isto é, seres concretos, dotados de um caráter e de um físico determinados — com corpo e alma suscetíveis de vida e de definição, independentemente da situação) que podem constituir um microcosmo cênico.

*

Sei bem que aqui se pode sentir escrupulos. Quê! O Rival absoluto, o Traidor puro, o objeto de amor que não é senão francamente adorável, o Rei, o Juiz, etc.: não estamos aí diante de uma porção de personagens-marionetes para um teatro primitivo, infantil, melodramático, sem profundidade, sem vida, sem alma, sem humanidade?

Pelo contrário, e é precisamente desse contrário que se trata. Longe de confundir a complexidade do personagem com a simplici-

dade (ou, se for o caso, a complexidade) de sua função dramaturgica, trata-se, isso sim, de distingui-las. É exatamente a confusão (ou a identificação) das funções dramáticas com os caracteres que define o teatro muito primitivo ou o melodrama.

Consideremos Hamlet. Todo mundo sabe que o dado básico, a alma da peça, é a função de Vingador que compete (através da situação) a um homem sonhador, indeciso, melancólico, que vive no mundo do sonho. Função ou missão de vingança claramente fortuita, no que diz respeito à psicologia do personagem. Nada na natureza de Hamlet o predispõe a isso, a crer que o pai tenha sido assassinado, não é mesmo? Isto é “puro efeito do seu Astro”, como dizia Benvenuto Cellini³ das pessoas em cuja cabeça cai uma telha. Entendamos: é um puro fato de situação. No máximo, pode-se dizer que o caráter de Hamlet o leva a aceitar, por uma espécie de sortilégio e de consentimento, o papel que lhe foi imposto pelo Astro, quando outro homem se esquivaria por muito tempo ou se rebelaria contra isso. Mas quem não sabe que uma das chaves da arte dramática é colocar determinado caráter em determinada situação e ver o que acontece?

Assim também, quando dom Sancho (em Corneille) é designado árbitro entre seus rivais, ele não é, em absoluto, o árbitro nato (um “juiz íntegro”, um “príncipe inimigo da fraude”). Esta é a situação criada por um truque teatral muito simples: a devolução do anel da Rainha; que lhe impõe, como prova, essa missão e esse poder, e faz luzir sobre ele, como ascendente, esse signo teatral. O papel de Árbitro (ou de atribuidor do bem — ou do mal), cuja importância já entrevimos, é um *fato de situação*, em si absolutamente independente do caráter e da natureza íntima do personagem. Que Ximena ou Augusto (em Corneille), Teseu ou Nero (em Racine), ou a princesa Georges (em Dumas Filho) ou Poliche ou o príncipe d'Aurec (em Henri Bataille) sejam num determinado momento designados, em nome da situação, árbitros dessa mesma situação; e que o acontecimento daí resultante seja devido à conjunção desse caráter e dessa potência em situação; que a decisão deles, por mais natural ou estranha que possa parecer, seja a expressão profunda de sua natureza íntima, porém fecundada, exteriorizada, abalada e galvanizada (ou rompida) por essa prova; pela recepção, assimilação, passagem à ação e choque da potência nascida da situação, essencialmente inerente a ela; e, aliás, pelo menos tão interessante por sua incidência sobre todos os outros personagens do drama e pelo impulso que dá a toda a ação, quanto por seu valor revela-

dor em relação ao próprio árbitro que declara sua decisão (através de um discurso e uma sentença, em Corneille; por uma presença dissimulada e uma aparição súbita, em Racine; por um grito, em Dumas; pelo desmoronamento de todo o ser e por prantos silenciosos, em Bataille): tudo isso não é essencialmente teatro? E essencialmente vida, também, pois o sentido aqui dado à palavra situação não é apenas teatral — é exatamente o mesmo que figura, por exemplo, na filosofia existencialista de Jaspers⁴ (inspirado, seguramente, nesta questão, no próprio sentido da palavra em dramaturgia).

Não se deve temer, porém (uma vez bem entendido seu princípio), esse aspecto de fatalidade, de dominação total do homem pela situação, de transformação íntima do personagem em razão da “signatura” (termo inspirado na astrologia) recebida por ele de sua função em situação, como de um Astro — como da posição de seu Astro em relação aos outros na conjuntura que informa a situação.

Teatralmente, a presença, o impacto e o trabalho, através dos seres vivos, de uma espécie de assinatura astral vinda de fora, ou de força funcional que, em sua fúria, meiguice ou exaltação, faz deles marionetes pensativas, frenéticas, magoadas, ferozes, nostálgicas, suavemente obstinadas ou atraídas como mariposas pela chama; e, apesar de seus esforços, por mais vigorosas e complexas que sejam, convertidas simplesmente, na ação, em força que vai, vecção, impulso dinamicamente orientado, isto é essencial à coisa dramática. Nós o confirmaremos com frequência; vamos deter-nos, porém, para entendê-lo bem, ou melhor, para mostrar como é belo que seja assim e de que modo essa beleza é inerente à beleza dramática em estado puro. Tranqüilizados quanto a esse escrúpulo, então poderemos continuar no mesmo caminho, dando prosseguimento a inventários e análises.

Uma das primeiras e mais nobres operações da demiurgia teatral é, certamente, dar existência — uma existência integral, profunda, brilhante, completa — a seres fictícios, Antígona ou Ofélia, Prometeu ou Isidore Lechat, Hamlet ou Mestre Guérin, Fedra ou a Louca de Chaillot⁵.

Mas não basta, vamos repetir, conceber e tornar verossímil o personagem, é preciso engajá-lo na ação, animá-lo, intensificá-lo, atualizá-lo por e na situação. E a dramaturgia completa só se realiza quando Fedra ou Hamlet, do seio de sua complexidade total e cambiante, fazem surgir como resultante uma força orientada, uma vecção (ou várias vecções divergentes, pouco importa) que, ao se chocar com outros personagens também excitados por um vetor

dinâmico, os obriga (talvez a contragosto) a ser, na aventura em que se comprometem, forçosamente, apaixonadamente, ativamente Amante ou Vingador; a assumir esse papel e sua função, a realizar os atos inerentes a eles, a desenvolver sua atividade. Prisioneiros de uma situação, por um lado (e desse modo obrigados a submeter-se a ela, mas também a realizá-la, a executar sua ação); e, por outro lado, agentes, promotores, executores, construtores e portadores da situação, pressionando com toda a força nessa sujeição, até que ela se rompa ou evolua no sentido exigido por eles, ou que os faça cair sem fôlego, sendo arrastados pelo chão, sob a canga.

E reafirmemos que isto não só é teatro, mas também vida. Que eu ame Ofélia, Hermione ou Maryvonne, se realmente amo, querendo ou não sou o Amante, tenho que viver sua aventura, padecer seus sofrimentos, saborear suas alegrias, realizar suas ações — marionete, se quiserem, mas no *grand-guignol*⁶ humano e cósmico em que forçosamente o outro, aquele que também ama Maryvonne, será o Rival. E Maryvonne, quando tiver que escolher (se a situação, não teatral, mas humana, vital e social, a põe contra a parede em relação a isso), forçosamente se tornará o Árbitro e terá que assumir seus atos, alternativas, incertezas e responsabilidades. Cosmicamente e realmente existem funções dramáticas, e elas são Potências terríveis, divindades exigentes e implacáveis, Astros cujo modo de ação, pesando sobre nós, influenciando diretamente sobre nossas existências e nossas pessoas, é a Situação. Há necessidade de lembrar que a Situação, em si, não é um fato teatral mas um fato de existência? E precisamente para que se torne dramática (à parte qualquer idéia de teatro), basta que os juro rotulados que ela nos prega na testa e aos quais nos liga sejam funções dinâmicas poderosas e correlatas, enredando-nos nas figuras de uma espécie de coreografia ou de dramaturgia, que é real, direta, cósmica, vivida. O teatro, aqui, apenas mostra, estilizada, purificada, exasperada ou despojada, essa grande Dramaturgia, em que o herói, o ator, é todo homem, e cuja mola é a vida e toda força que está no homem, pela qual e na qual ele se move e vai de encontro aos outros.

Prossigamos em nossa investigação.

*

Como acabamos de ver, chamo de Função Dramática o modo específico de *trabalho em situação* de um personagem: seu papel próprio enquanto força num sistema de forças. E, numa boa situação, cada personagem tem uma força específica.

Quais são as principais entidades dramáticas funcionais, os principais papéis puros (pois se trata de analisar até o elemento dinâmico e vetorial isolável) que constroem a arquitetônica⁷ normal das forças, fatores essenciais de toda situação dramática?

Antes de procurar inventariá-las exaustivamente, procedamos a algumas sondagens, que nos ajudarão a entender e a isolar essas funções.

Consideremos o dado tão simples, lembrado há pouco e base de mil e uma peças de teatro: a rivalidade amorosa.

Tanto Henrique como Roberto amam Simone, e cada um procura inspirar-lhe amor. Simone mantém-se indiferente.

Henrique, assim como Roberto, é Amante. Isto quer dizer que em cada um deles existe uma força, um desejo, o amor, que constitui um vetor dinâmico, chave da situação. O amor, porém, é o motivo, o tema, não a situação; é o gênero de trama em que se concretiza a rivalidade. Fossem eles rivais de ambição, a relação entre eles seria dinamicamente a mesma. É a presença de uma força de desejo no interior de cada um deles (mesmo quando considerado isoladamente) que constitui o fato principal, gerador dessa situação.

Ambos amam Simone: ela é o Bem desejado, o objeto cobijado. Esta é sua função dramática mais evidente (ela tem outras, como veremos, mas esta é a mais importante que se deve consignar).

Um em relação ao outro, Henrique e Roberto são rivais, reciprocamente. Relação que só tem sentido, certamente, no conjunto total e estrutural da situação. Ninguém é rival isoladamente, rival em si. Desse modo, cada um deles é ao mesmo tempo Amante e Rival. Se digo, simplificando, despojando cada um deles de metade do seu papel: Henrique é o Amante, Roberto é o Rival, isto corresponde a certa determinação da situação, muito curiosa e merecedora de atenção. Isto quer dizer que eu, espectador, autor, ator ou analista, pouco importa, coloco-me em pensamento primeiramente do lado de Henrique e não no de Roberto. Começo a partir dele, como protagonista, a inventariar a situação. É ele que tomo por origem, por termo de referência de todas as relações.

Isto é muito importante, esteticamente, pois está em correspondência com a questão do “ponto de vista”, categoria arquitetônica essencial. Voltaremos a ela. No momento, observemos apenas a importância do fato. Uma mesma rede de relações pode assumir aspectos muito diversos, conforme seja examinada, adotada, do ponto de vista desse ou daquele personagem. Se o tema, por exemplo, for Perseguição (Sbrigani procurando Pandolphe para matá-

lo ou Pandolphe correndo atrás de Zerline para possuí-la ou Génevefa correndo atrás de Zerline para revelar-lhe que é sua mãe, pouco importa), poderemos denotá-lo sob dois títulos: Perseguido! ou Perseguidor! Simples efeito de ponto de vista, sem dúvida, mas que afeta todo o caráter estético da situação⁸.

Voltemos a Simone entre Henrique e Roberto. Enquanto é apenas amada, sua função dramática é simples e clara: ela é o objeto cobiçado, o Bem desejado. Mas é dela também que depende a felicidade de um ou do outro. Seu coração escolherá. Enquanto ele não o faz, e até na escolha, ela é o Árbitro. Bem desejado e Árbitro que atribui o bem, esta é sua fórmula, sua dupla função. Observe-se que esta dupla função poderia ser efetivamente desdobrada, investida em dois personagens diferentes. “Eriphile, filha da princesa”, tem que ser conquistada, e “Iphicrate e Timoclès, amantes magníficos”, disputam-na; sem esquecer “Sostrate, general do exército, apaixonado por Eriphile”. Mas é “Aristione, princesa, mãe de Eriphile”, quem atribuirá a mão desta. Por isso é a ela que Iphicrate, homem hábil, faz a corte. Eriphile é o Bem, o Objeto cobiçado. Mas o Árbitro é Aristione. Num certo momento, porém, Aristione autoriza Eriphile a escolher livremente — entre Iphicrate e Timoclès. Eis a função de Árbitro atribuída a Eriphile e investida nela. Mas — *coup de théâtre*, mudança de situação — Eriphile confia essa escolha a Sostrate. Eis Sostrate ao mesmo tempo Amante e Árbitro de seus Rivais (situação muitas vezes explorada em outras peças; veja-se *Don Sanche* de Corneille e *Philiberte* de Augier!).

Mas por que Eriphile age assim? Para forçar Sostrate a se revelar, a declarar a paixão secreta que ela imagina existir e que ele se recusa a confessar-lhe. Pois o coração de Eriphile já se inclina secretamente para Sostrate. A partir desse momento, ela é Bem cobiçado e ao mesmo tempo Amante.

É inútil seguir em detalhe o caleidoscópio de *Les amants magnifiques* em suas revoluções meio irônicas (e não dramáticas demais, por causa de uma ligeira depreciação cômica, devida à irrealidade de uma fábula que dá vida com seu simples pretexto a um desfile de entretenimentos); mas em *Don Sanche*, “tragicomédia”, as mesmas situações chegarão ao dramático. Estendemo-nos bastante a este respeito para mostrar a divisão técnica das funções dramáticas de Amante (ou mais exatamente de portador da Força vetorial definida pelo tema; aqui, o desejo amoroso), de Rival, de Objeto amado (ou, mais geralmente, de Bem para o qual tende a força temá-

tica) e de Árbitro, assim como a diversidade de situações resultantes — por exemplo, para o quinteto Eriphile, Aristione, Sostrate, Iphicrate e Timoclès — do investimento cambiante dessas diversas funções nos diversos personagens.

Não abandonemos ainda nossos Amantes Magníficos. Na lista de personagens encontramos um Anaxarque, astrólogo, que se arroga em certos momentos, por truques religiosos, a função de Árbitro (ele o é por sua pouca vergonha). E também encontramos (é o que mais me interessa) “uma falsa Vênus, conluída com Anaxarque”. Leve pincelada sintomática que não deixa de ser interessante: é uma função dramática muito importante, a do personagem aparentemente neutro, não engajado na situação-chave, mas que por uma ou outra razão está “mancomunado” com um dos protagonistas. Este papel funcional de co-interessado, se me atrevo a dizer, ou de Cúmplice, ou de Socorro — de espelho que reflete, em outro personagem, a força vetorial temática —, pode assumir grande valor dramático, principalmente se é investido em conjunção com uma das outras funções essenciais. Enquanto Árbitro ocasional, o próprio Anaxarque é co-interessado de Timoclès, que o corrompeu a peso de ouro. O Árbitro co-interessado de uma das partes é fator dramático muito poderoso. Ainda em *La femme nue*, de Henri Bataille: quando a jovem traída pelo amante recorre ao marido daquela por quem o infiel a abandonou, e se apresenta como suplicante (para conseguir que ele faça a vadia de sua mulher voltar à razão), ela se surpreende ao descobrir nele um homem hostil, fechado, insensível, voluntariamente cego e surdo; porque seus interesses financeiros forçam-no a não contrariar sua rica mulher norte-americana. Suplicar a um Árbitro que é, mais ou menos secretamente, co-interessado do rival, constitui situação eminentemente dramática. E o papel funcional de co-interessado, ao estabelecer ligações secretas, paralelismos de forças ou comunicações em curto-circuito no círculo dramático, revela-se uma potência considerável.

Mais uma observação sobre *Les amants magnifiques* — este divertido esboço de uma dramaturgia essencial, reduzida ao cômico pelo marionetismo irônico que brinca com os fios e os mostra claramente, de modo intencional.

No fundo, em *Les amants*, o Árbitro essencial, decisivo, aquele que provoca o desenlace, é o acaso (ou, se preferirem, os Deuses — os verdadeiros; não a Falsa Vênus), graças ao qual surge oportunamente o “javali mal-educado”, desses “que sempre provo-

cam desordem” e por isso deveriam “ser banidos das florestas civilizadas”, mas que permite a Sostrate cumprir o oráculo e salvar Aristione.

Temos aí uma indicação curiosa: o Árbitro (ou qualquer outra função) investido fora do microcosmo cênico, no universo teatral implícito, não realizado (pois tudo o que ocorre aqui é narrado). Isto é freqüente nas peças de Molière, nas quais, quando é preciso encontrar um desfecho, surge do fundo do universo teatral a força funcionalmente necessária e até então quase ignorada (é assim que intervém Luís XIV, árbitro supremo em *Tartufo*, e o acaso, em muitas outras peças). Mas é o suficiente para nos indicar que certas entidades funcionais importantes podem ficar de fora da representação microcós mica, o que em si é um pecado contra a arte (e na verdade os desfechos molierescos são, como se sabe, de uma fraqueza geralmente incontestável⁹; ou então podem nele penetrar através do artifício de um co-interessado, único presente em cena, ou às vezes até mesmo de um personagem representativo, um Embaixador, um delegado (vimos, em relação ao tema “Revolta”, o papel do Tirano muitas vezes usado como tal). Vê-se imediatamente que a função de Representante de uma potência cósmica importante, mas que só figura no microcosmo por procuração ou delegação, pode ser dramaticamente muito valiosa. Assim, por exemplo, um bem cobiçado, um objeto de desejo, pode ser de natureza tal que não tenha encarnação humana, investimento numa pessoa. O caso do amor, que havia personificado em Simone o Bem desejado por dois Rivais, é na realidade excepcional: o único caso em que o bem desejado é concretamente uma pessoa. A ambição, essa poderosa mola dramática, se vincula geralmente a objetos imateriais — poder, riqueza, nobreza. Isto nos apresenta grandes possibilidades:

- No primeiro caso, uma das entidades funcionais é *dramaticamente inexistente*, pelo fato de não estar *humanamente encarnada*. O Bem é, por exemplo, uma coisa material — uma coroa, uma cidade por conquistar, um tesouro, um cofrezinho, um Zaimph¹⁰, o Fogo para Prometeu — e faz parte dos Invisíveis cósmicos ou, se está cenicamente presente, dos Acessórios materiais do drama. Não possui, então, nenhuma tendência, nenhuma força humana e viva; nenhuma outra força a não ser aquela, totalmente atrativa, de um Motor Imóvel;
- ou, no segundo caso, seu investimento cênico no microcosmo humano realiza-se simbolicamente, pelo papel, por exemplo, não de Bem, mas de Representante do bem.

Casar-se com dona Isabel, para dom Sancho, talvez seja conseguir o Objeto amado (útil concessão ao sentimentalismo do público), mas também é, talvez e principalmente, obter a coroa, galgar o supremo escalão oferecido à ambição. A mão de Isabel representa o Bem, ambição que abrasa, mais do que o Bem desejado pelo amor. Assim também em *Mithridate*, Monime, cobiçada amorosamente por Pharnace e Xipharès, e noiva (historicamente mulher, mas Racine foi obrigado, pelas conveniências do seu século, a alterar o fato) do pai deles, Mithridate, no fundo quase não passa de símbolo da herança do velho sultão. E ele próprio lhe diz isso, quando, ao morrer, a lega ao filho fiel:

*Mais vous me tenez lieu d'empire, de couronne;
Vous seule me restez: souffrez que je vous donne,
Madame, et tous ces voeux que j'exigeais de vous,
Mon coeur pour Xipharès vous les demande tous*¹¹.

Poderíamos afirmar que o privilégio teatral do amor está menos ligado à primazia do sentimento que a essa rara possibilidade de investimento direto do Bem desejado numa pessoa. Mas poderíamos afirmar também que, na verdade, até mesmo no amor teatral, assim como no humano e vivenciado, o ser amado não é, a bem dizer, o bem desejado (o que faria da mera posse a satisfação e o bem único do amor); mas que o amor o constitui Representante de todo Bem (o ideal, a felicidade, as satisfações do êxito, o orgulho, e assim por diante). Sejam quais forem essas teses, em nossas análises seremos levados a considerar dramaticamente geral essa função de Representante do bem desejado: até mesmo o papel de Objeto de amor será interpretado desse modo.

E, a propósito do amor, impõe-se uma última observação. Acabamos de encarar o amor, sob sua forma sexual, e mais geralmente sob as formas egoístas nas quais quem deseja um bem o deseja para si. Mas esta é apenas uma espécie de amor, não a única. O comum no amor é desejar, *para alguém*, um bem. Para mim, diz Eros; para ele, diz Ágape. “A felicidade para quem amo”, diz a célebre romança da filha de Alfred de Vigny. Portanto, em princípio, e para desenredar completamente o nó das forças, é preciso colocar em separado, perante esse bem, a vecção de amor orientada para ele, e aquele a quem esta força tende a se destinar. Um caso particular: esta força tende a destinar esse bem a si própria. O desejoso e o virtual Obtenedor são uma mesma pessoa. Este é o princípio do “amor concupiscente” (como dizem os teólogos). Mas princípio do amor puro: separação desses dois astros. Desejar esse bem para um outro.

Talvez agora já tenhamos material suficiente para uma lista das grandes funções dramaturgicas. Na verdade, já encontramos quase todas elas: 1.º) uma Força vetorial temática, vista sob uma forma apeteçível; 2.º) um Valor para o qual se orienta esta força; ou, mais exatamente, o Representante Pessoal desse Bem, desse Valor; sua encarnação no microcosmo; 3.º) um Árbitro, que eventualmente atribui esse bem; aquele que tem o poder, mesmo que momentaneamente (numa situação da qual isto é uma característica), de concedê-lo ou recusá-lo; 4.º) o Obtentor eventual desse bem; aquele a quem a força temática quer que o bem seja atribuído: sabe-se que ele não precisa estar necessariamente entre aqueles que já foram inventariados; 5.º) um Rival, ou melhor e mais geralmente, um Antagonista; aquele que se opõe à força vetorial temática. No tema considerado da rivalidade de amor (ou mesmo de ambição), o Rival fazia oposição porque estava competindo com o portador da força temática, estando ele próprio possuído, animado, por uma força semelhante. Mas é claro que ele pode ser movido por uma força diferente, e, por exemplo, opor-se ao amor do protagonista por ambição, por interesse pecuniário, por inveja de sua felicidade ou por ódio pessoal e direto, independente do ciúme ou da rivalidade temática, etc., etc. Finalmente, 6.º) um Cúmplice, um Co-interessado, um personagem em princípio alheio à relação temática dominante, mas que por alguma razão age de maneira a reforçar uma qualquer das potências do conflito, modificando o equilíbrio ou a dinâmica do sistema. Embora alheio à temática geral, ele afeta profundamente a situação, visto que modifica a resultante do conjunto de forças.

*

Retomemos em detalhe e a fundo, sucessivamente, cada uma dessas funções. Nós as apresentaremos, em seu conjunto e para maior clareza, de maneira um tanto melhorada e como que apriorística; mas tudo isso é o resultado, é bom lembrar, do estudo e da análise das situações dramáticas que assim poderão ser recompostas, e que o verificarão.

Vamos introduzir, a partir de agora, para designá-las, um simbolismo cujas razões, eu o asseguro, foram cuidadosamente ponderadas.

Nós o tomaremos emprestado à Astronomia ou, mais exatamente, à Astrologia, como os fatos já nos sugeriram por diversas vezes.

Seguramente poderíamos designá-las bastante comodamente por letras convencionadas e, suas combinações, por fórmulas literais. Mas isto teria mais de um inconveniente

O primeiro deles seria exigir maior esforço de atenção por parte do leitor. Temos a esperança de que esses signos falantes se gravem melhor na memória, em razão de seu valor concretamente figurativo.

Em seguida, o uso de fórmulas literais causaria um aspecto algébrico que não chega a nos desagradar. Existe mesmo uma espécie de álgebra do teatro, nas combinações cujo estudo teremos que fazer. Mas não se deve exagerar tal aspecto. As fórmulas "horoscópicas" obtidas com nossos signos talvez expressem melhor o que tem de ser entendido.

E, realmente, elas permitirão que evitemos a confusão dos caracteres e das funções dramaturgicas que já identificamos como prova do "primitivismo" teatral. Lembro que ser "Árbitro da situação" ou "Obtentor virtual do Bem desejado" não são em absoluto fatos de caráter ou de personalidade: são fatos de situação. Consideremos (retomando este exemplo claríssimo, embora um pouco "exagerado" em seu teor dramático) o último ato da *Princesse Georges*, de Dumas Filho. Uma mulher ultrajada fica sabendo que o marido, que se dirige a um encontro adúltero, corre o risco de cair numa emboscada preparada pelo esposo enganado. Ela se calará, deixando-o ir para a morte, por desprezo, por vingança, por ódio? Lançará ela no último momento um grito de angústia, de advertência, de amor? A maneira pela qual ela arbitraré depende do seu caráter, de sua natureza, de todo o seu ser. Mas seu poder, por esse grito, por uma simples atitude, de arbitrar a vida e a morte é um poder enorme, fatalmente conferido a ela pela conjuntura, e do qual não pode eximir-se, usando-o de uma maneira ou de outra¹².

Finalmente, não nos esqueçamos de que poderes e dinamis-mos funcionais desse tipo são provisórios e inconstantes. Luzem, por assim dizer, sobre a cabeça de um ou de outro personagem, como que por efeito de um astro dominador, mas precariamente e conforme o estado da conjuntura. E a inconstância desses horóscopos de um "instante teatral" produz todo esse jogo de mudanças de situação, do qual vive o arabesco temporal do drama, e pelo qual toda a ação é estimulada. É claro que os deslocamentos dessa potência arbitral, da qual falávamos há pouco, ou por *coup de théâtre*, ou por sutil inflexão do arabesco dramático, são recursos maiores da arte. Dois exemplos. *Coup de théâtre* com reviravolta brusca

e meio pueril (como acontece freqüentemente no teatro de Victor Hugo): em *Mangeront-ils?*, o rei de Man mantém cercados, no jardim do convento que lhes dá asilo, dois amantes fugitivos: neste caso é o rei o árbitro da situação. Mas quando, por artimanha da feiticeira Zineb, o mendigo Airolo é provido de poderoso instrumento de chantagem contra o rei, é o mendigo que, inesperadamente, se torna o árbitro da situação e salva facilmente os dois amantes. Exemplo de um deslocamento ao mesmo tempo lento, engenhoso, sutil e genial: a cena de *Britannicus* em que Nero está atrás da cortina. Sucessivamente a potência astral da Balança (para designar assim a Arbitragem) passa de Nero escondido e que reservou sua decisão para o final da prova, a Júnia, que, sabendo-o escondido, tenta avisar Britannicus e sair ilesa dos dois perigos. Depois, enfim, quando Júnia, impotente, é obrigada a deixar que Britannicus (ele não sabe que Nero está ali) fale com assustadora liberdade, essa potência passa ao próprio Britannicus, que se tornará, sem o saber, por suas palavras, o árbitro da sorte de ambos. É como se víssemos o raio do astro, como um refletor, acariciar sucessivamente aquelas três cabeças, deslizar de Nero para Júnia para se fixar, finalmente e com atroz intensidade dramática, em Britannicus, que pode assinar ele próprio, com uma palavra, sua sentença de morte.

Não nos esqueçamos, portanto, de que aí não se trata, em absoluto, de designação ou caracterização de personagens, mas apenas de funções, que são, para esses personagens, como que uma "signatura" atual e provisória. Conforme as revoluções do céu dramático, ora um personagem, ora outro, pode estar sob o ascendente desse Astro, dessa força dramaturgica, e depois ser abandonado pelo astro para receber influência de outro signo. Estes são, na verdade e tão-somente, os fatores de força de um conjunto que aparecerá então sob a forma de tema de horóscopo, dando *o estado do Céu dramático em determinado momento*.



O Leão, ou a Força temática

Toda situação dramática é gerada por uma força orientada, força esta da qual um dos personagens é sede ou presa, como quiserem. Ela reside nele¹³. Ele a encarna, ela o impele, ele arde nela, e através dele ela galvaniza e orienta dinamicamente todo o microcosmo

teatral. Sua presença no macrocosmo, no universo da obra, é focal: é ela que esboça e situa nele esse microcosmo, seu centro estelar.

Uma força orientada, isto é, uma tendência ou, se preferirmos, uma paixão, mas no sentido em que a paixão é eminentemente dinâmica e tendencial, pouco importa que seja o amor, a ambição, a honra. Se quisermos aprofundar mais, poderemos dizer que são apenas duas as grandes paixões que estão no âmago das situações dramáticas: o desejo e o temor¹⁴. E pode-se distinguir duas grandes direções da vecção dinâmica geradora, conforme seja atrativa ou repulsiva — um tropismo positivo ou negativo, se quisermos. Mas visto que neste momento estamos buscando o essencial de uma espécie de dramaturgia absoluta, podemos, para simplificar, ignorar essa diversidade dualista, e considerar esta tendência em toda a sua generalidade. Seja a ambição: Macbeth deseja a coroa; ela é o objeto da tendência, o bem cobiçado. Seja o temor de uma catástrofe: Andrômaca teme que lhe tirem o filho. Pode-se inverter a vecção (artifício que não apreciamos, mas usado aqui apenas para não nos perdermos nas diversas variedades dessa dinâmica, para apreender a operação dramaturgica em sua essência) e formular a situação dizendo que Andrômaca deseja a salvação do filho, que deseja conservá-lo nos braços. Astianax são e salvo nos braços de Andrômaca é o bem cobiçado, o objeto da tendência apaixonada. É claro que todo temor supõe um desejo contrário, assim como todo desejo supõe um temor recíproco. Macbeth deseja a coroa, e receia por conseguinte, como se isso fosse a catástrofe suprema, a longevidade do rei da Escócia, Duncan, ou a coroação de Malcolm, filho de Duncan, ou o próprio fato de continuar *thane*¹⁵ pelo resto da vida. Adotemos, para a unidade da expressão, o sentido do desejo. Eis nosso primeiro personagem funcional, original na dramaturgia: o ser humano, sede da Tendência-chave. Por convenção, na notação dessa dinâmica dramaturgica, designemos pelo signo do Leão (♌) a Força que gera ou orienta todo o restante da situação.

O personagem colocado sob a "signatura" do Leão, sob o ascendente desse astro, é aquele que, em determinada situação, encarna, representa e põe em jogo a força que gera toda a tensão dramática presente.

Observe-se que este personagem é primordial, exclusivamente porque nele reside a tendência da qual se deve partir para explicar dinamicamente o núcleo estelar do universo teatral. Mas sabemos que não é necessariamente o herói do drama e, por exemplo, o personagem simpático, aquele pelo qual o autor procura interessar o

público (voltaremos a este ponto delicado mais adiante); nem necessariamente o protagonista portador do interesse principal e humano: o caráter dominante. Muitos dispositivos são possíveis, como veremos detalhadamente daqui a pouco. Por exemplo, em *Tartufo*, sem dúvida Tartufo é ao mesmo tempo o condutor da ação e o caráter dominante. Por outro lado, porém, a avidez de Tartufo, que cobiça tanto os bens como a mulher de Orgon, é-nos extremamente antipática, e Molière quer, nesse drama (pois se trata disso), que aplaudamos a aflição final de Tartufo. Por isso tomamos globalmente o partido de todos aqueles que ele explora ou despoja — tanto o partido de Orgon, por mais ridículo e inicialmente tão imprudente que ele seja, quanto o partido de Elmira, de seus filhos Damis e Mariana e de Valério, o apaixonado por Mariana, que (apesar de inconsistente) é teatralmente aquele em cujo favor uma intriga amorosa quase convencional insiste do ponto de vista de simpatia.

Mas lembremos somente a dupla face, há pouco indicada, da Perseguição. Temos Perseguidor! e Perseguido! A paixão do Perseguidor é a chave dinâmica da situação, em todos os casos ele é que é \mathfrak{L} . Mas, se a simpatia e até mesmo o enfoque se dirigem para o fugitivo (como no exemplo que não é teatral mas permanece dramático: na perseguição de Angus por Tiphaine, em *L'aigle du casque*), a situação é: Perseguido!, mas a dinâmica geradora ainda reside no Perseguidor.

Formularemos mais tarde e acompanharemos no momento oportuno todas as variações do dinamismo dramaturgico conforme a posição desse acento de simpatia ou, mais geralmente, conforme o *ponto de vista teatral* desejado. No momento, estamos considerando dinâmicas neutralizadas, por assim dizer, quanto às escolhas de ponto de vista e aos investimentos da simpatia.



O Sol (ou o Representante do Valor,
do Bem cobiçado por \mathfrak{L})

A tendência, situada em \mathfrak{L} , implica necessariamente um bem desejado (ou um mal que se receia, mas sabe-se que para maior simplicidade reduzimos tudo, genericamente, ao desejo). Esse bem não é necessariamente investido em algum personagem do microcosmo teatral. Pode estar, dramaturgicamente, dissipado ou esvanecido, pelo fato de não estar encarnado numa pessoa presente no micro-

cosmo estelar e focal. Dois casos, sabemos: o investimento é pessoal, mas somente macrocósmico; o investimento é impessoal e, por exemplo, físico, “esqueulógico” (ele se realiza num objeto material). Polyeucte deseja a salvação. Deus, objeto do amor de Polyeucte e agente de sua salvação, está eminentemente presente no universo de *Polyeucte*. Mas ele fica fora de cena, é claro¹⁶. Lorenzaccio deseja a liberdade de Florença. Édipo (em Colono) deseja um asilo para morrer em paz. Parsifal procura o Graal. Muitos ambiciosos teatrais desejam uma coroa e um cetro, que podem ser-nos mostrados em cena (mesmo que a coroa seja de papelão, e o cetro, de bambu). A possibilidade de mostrar concretamente, em algum acessório, o símbolo do bem cobiçado é sem dúvida feliz cenicamente, porque o bem, objeto do desejo apaixonado, está ali presente. Mas esta queda na matéria, esta encarnação inanimada no acessório teatral físico não é dramaturgica. Dai a utilidade dramaturgica do Representante do bem, como o definimos anteriormente. Denominemo-lo ☉ (o Sol, representativo do Bem: veja-se Platão).

Roma está eminentemente presente em todo *Nicomède* (que se passa na Ásia); mas o favor de Roma, que Arsinoé deseja apaixonadamente para Attale, não permanece puramente macrocósmico. Roma tem um embaixador presente no microcosmo cênico. Flaminus é ☉.

Observe-se que Polyeucte (para voltar a ele) tem dois amores: Deus e Pauline. O Soberano Bem teórico deste dado é conciliar esses dois amores; eis por que a conversão de Pauline realiza a unificação do bem. Pauline pagã representa parcialmente o bem de Polyeucte, mas em conflito com sua paixão principal, chave de toda a tragédia. É na Pauline cristã que se encarna autêntica e absolutamente a função dramaturgica de representação do bem cobiçado. A encarnação é incompleta ou virtual no início. Pauline não deixa de ser ☉, mas de uma maneira que só se declara e se completa no final.

Notemos ainda que às vezes (por modificação de situação) ☉ se encarna sucessivamente em dois personagens; temos então o tema da mudança de amor, da consoladora que se torna pouco a pouco o objeto amado, para a solução feliz de um drama de amor infeliz. Quando abordarmos o jogo dos Erros (tão importante na combinação das situações e de nenhum modo artifício tragicômico), teremos que assinalar a importância dos investimentos equivocados de ☉. Assim Rosalina, em Shakespeare, objeto provisório da paixão de Romeu, primeira encarnação equivocada de seu sobe-

rano bem; ou madame Lecoutellier, objeto equivocado da paixão do coronel Guérin (em Augier), o qual, desiludido, percebe que a senhorita Desroncerets era a única que realmente se ajusta ao seu ideal, etc., etc.



O Astro Receptor (a Terra),
ou: o *Obtentor* (de ☉) *desejado* (por ♀)

Lembre-mo-nos de que a paixão-chave, o impetuoso desejo que arde no cerne da situação, não é necessariamente um “desejo-para-si”. Existe aí um desdobramento possível, extremamente importante.

Eros deseja para si o bem que é ou representa o objeto amado. Ele é desejo, concupiscência. Mas Ágape pode desejar para outrem. Dois amores, dos quais o segundo é o mais puro.

De maneira geral, quando consideramos esta paixão-chave, devemos admitir que ela deseja um bem (ou recebe um mal) para alguém. Este alguém — o eventual *Obtentor* do bem, o *Impetrante* virtual (falando em estilo jurídico ou administrativo) — encarna uma função dramaturgicamente essencial.

Designemo-la por ☉, símbolo da Terra, o Astro Receptor por excelência (num dos grandes textos da astrologia simpática, os *Diálogos platônicos* de Leão Hebreu¹⁷, a Terra é muitas vezes designada pelo nome de Astro Receptor)¹⁸. É preciso compreender, na verdade, que, se ☉ se investe freqüentemente no mesmo personagem que ♀, pode perfeitamente ser separado dele. Em Racine, *Andrômaca* teme por Astianax, em Corneille, Arsinoé deseja para Attale, em Hugo, Marion de Lorme quer salvar Didier. E todos os dados de sacrifício são assim: em Augier, Diane de Mirmande quer salvar o irmão Paul (condenado por Richelieu como Didier) e sacrifica o amor que tem pelo marquês de Pienne. O amor fraterno é a paixão-chave desta situação, mas não estamos no domínio de Eros, estamos em presença de Ágape¹⁹.

Dramaturgicamente, portanto, ♀ e ☉ são duas funções diferentes. O caso do desejo para si (com toda a dialética estrutural do pronome reflexivo) representa a fusão, num mesmo personagem, de ♀ e de ☉. Dizíamos que no amor sexual o objeto é, normalmente, ao mesmo tempo o objeto ou o representante do bem e o árbitro que o atribui (☉ ≃; estudaremos um pouco adiante a função ≃). Nesse mesmo amor, o amante é ao mesmo tempo a

sede da tendência e o obtentor eventual para o qual este bem é desejado: ♀ ☉.

Vimos que concentrar num mesmo personagem duas funções dramaturgicamente distintas é muitas vezes um poderoso dispositivo dramático. Mas acontece que também é um dispositivo dramático investir em dois personagens distintos duas funções que estamos acostumados a ver reunidas. A banalidade do dado amoroso, em que o desejo para si, o desejo refletido sobre si mesmo, identifica ♀ e ☉, torna mais rara (na vida como no teatro) essa separação, essa pureza do amor que deseja o soberano bem, não para si mas para outrem. Estatisticamente, se podemos falar assim, é sob a forma do amor materno que esse amor de devotamento ocorre mais freqüentemente no teatro. Esse amor, porém, está presente em toda parte onde figura o tema do sacrifício. Vê-se quão importante é distinguir dramaturgicamente as duas funções denominadas aqui ♀ e ☉. Sua união ou separação é uma das grandes potências teatrais.

Quando a função ☉ é investida isoladamente num personagem cujo único papel é receber eventualmente o bem desejado, o personagem tem o inconveniente de não ser, nesse papel, muito dinâmico. Ele é com certeza meio importante de tornar o jogo interessante, se sentimos simpatia por ele. Receamos e torcemos por ele. Regozijamo-nos ou nos afligimos ao vê-lo obter ou não perder o soberano bem do universo teatral. Mas em tudo isso ele é passivo, não age. Por isso pode ser cenicamente escamoteado e pertencer apenas ao universo da obra. Astianax, em *Andrômaca*, está sempre moralmente presente, objeto de temor e de amor, meio útil de chantagem. Mas ele nunca aparece²⁰.

Existe aí, todavia, um importante problema de estética teatral. Até que ponto a simpatia, o interesse que sentimos pelo personagem por quem tememos (no universo teatral) um mal ou desejamos um bem é uma força dramaturgicamente? Até que ponto se investe ela nesse personagem para agir e conferir-lhe um dinamismo de ação? É uma questão bem delicada.

Não há dúvida de que o personagem assim apoiado pelo amor do espectador, pelo interesse da sala, tem direito a esse amor. E esse direito situa nele pelo menos certa potência atrativa, que pode agir sobre o bem desejado, fazendo com que este vá até ele. Sob certos aspectos, o mérito (válido ou não e baseado num valor moral, em pura aparência espetacular ou simples encanto, na sedução física, por exemplo) constitui um direito, sendo plausível julgar (pelo menos segundo certa concepção filosófica e cosmológica que

não pode ser absolutamente excluída do drama) que é uma força. É possível recusar ao dramaturgo o direito de afirmar que existe uma justiça imanente? E sob esse aspecto, segundo essa concepção, é justo que o órfão seja salvo, que o herdeiro legítimo recupere a coroa usurpada. Esse direito é em si uma força, portanto. E Rosina é tão tocante que ela bem merece o direito de ser feliz! Tal espécie de atração descamba facilmente para a insipidez, exigindo muitas vezes a vulgar cumplicidade sentimental do espectador. Mesmo que não inspire confiança, entretanto, essa força atrativa não é nula.

Finalmente, não nos esqueçamos de que, por simplificação, só consideramos o caso positivo do bem; no caso do mal, porém, não se deve desprezar a força repulsiva (moral ou até metafísica) do personagem em questão no concernente ao mal imerecido que o ameaça. Este é o caso, sobretudo, quando (por um dispositivo bem freqüente) o êxito da paixão tem como contrapartida o mal infligido a uma vítima. Ver a princesa Georges (em Dumas Filho) sofrer, sentir medo e perder os sentidos, à medida que seu marido lhe inflige sofrimentos com sua infidelidade e o crescente ardor de sua paixão pela *vamp* Silvanie, não é talvez, a bem dizer, dramático, mas é no mínimo patético, e captura nossa simpatia, horror e piedade. Séverine irradia assim, à medida que os sofrimentos e traições se abatem sobre ela, uma espécie de dinamismo moral do gênero que estamos considerando. Repito que ele não é puramente dramaturgico, em razão desse desvio do espectador, em razão dessa intervenção de uma força em si alheia ao universo dramático visto que se encontra na sala! Mas não se deve torcer o nariz e recusar tais efeitos, que são parcialmente legítimos. É uma questão de apreciação razoável. Aliás, a questão do ponto de vista (essa sim autenticamente dramaturgica) confunde-se facilmente com ela. O personagem de cujo ponto de vista nos pedem para viver a situação é também, freqüentemente, um personagem "simpático" (voltaremos adiante, mais uma vez, a esse delicado ponto), sobre quem a ênfase de protagonista é colocada ao mesmo tempo por nosso interesse, nossa afeição especial e pelo intrínseco da situação. Repito que exprimimos estes fatos de maneira pura e autenticamente dramaturgica (quero dizer, sem desvio dos espectadores, e considerando somente o universo da obra) ao admitir que o direito é uma força, dizendo que nesta metafísica o privilégio de simpatia é ontologicamente dinâmico. Mais uma vez, porém, a questão é esteticamente delicada e até mesmo grave; e os melhores artistas recusam-se muitas vezes a reconhecer essa idéia como válida — e, por exemplo, a

modificar o desenlace que foge da natureza das coisas, exigido intrinsecamente pelo universo teatral, para poupar o público de um acontecimento penoso demais, para perdoar a heroína que o microcosmo cênico designa *pollice verso*²¹ como vítima, mas diante de cuja morte ou derrota moral a sala, muito compassiva, se revolta²².

Acrescentemos finalmente que um dinamismo particular às vezes intervém para reforçar dramaturgicamente o personagem: é o caso do Impetrante a contragosto, se podemos falar assim. Tere-mos que voltar ao papel de Attale em *Nicomède* (em que Ô, ao recusar o bem que lhe concedem, provoca o desenlace). Portanto, citemos apenas *Mustapha et Zéangir*, de Chamfort. É também o papel do coronel em *Maître Guérin*, de Augier, de que tratamos há pouco. Ele é *deus ex machina* em sua ação para desfazer o acordo, desonroso para ele, pelo qual o pai quer garantir-lhe a posse do castelo e do título de Valtaneuse, através da rica madame Lecoutellier.

Resumindo, a função de Obtentor eventual, sempre necessária dramaturgicamente, muitas vezes é um papel um pouco fraco esteticamente (sobretudo quando não encarna outra função), devendo ser artisticamente enriquecido e ajudado. Mas não deixa de ser uma função essencial.



Marte ou o Oponente

Não haveria drama, entretanto, se a tendência não se chocasse com algum obstáculo. O bolo está ali, em cima da mesa. Totor anseia por ele: ele o pega e come. Isto é tudo. A coroa de ferro acha-se sobre uma almofada. Bonaparte agarra-a e a põe na cabeça, dizendo: *Guai a chi la tocca!*²³ E acabou. Só existe drama se, à gulodice de Totor, se opuser a proibição maternal. Só existe drama se, pegando a coroa, o imperioso conquistador a arrebatava de outro pretendente ou faz retornar ao pó "os 100 mil homens que morreram para impedi-lo". A força da tendência só é dramaturgica quando encontra resistência.

Também aí a força antagonica, o obstáculo, pode permanecer mais ou menos cósmica; ou só ter investimentos físicos. Não são apenas Duncan ou Malcolm que se opõem à coroação de Macbeth, é o fato de que ele não passa de um simples *thane*. O que se opõe à ambição de dom Sancho é que ele é filho de um pescador (ou é

considerado como tal). O que se opõe à felicidade do senhor Brotonneau em *Tristan Bernard* (como à de Titus em *Corneille* ou *Racine*) é a opinião pública. O que se opõe ao triunfo de Solness, o Construtor, é a atração da gravidade. O que se opõe à felicidade de Riquet é seu topete — mais genericamente sua feiúra — e à felicidade de Cyrano, seu nariz: aí está o obstáculo.

Mas também só há dramaturgia integral, intensiva, quando o obstáculo é uma força viva, humana, encarnada num personagem do microcosmo: é o papel do Oponente, do obstáculo ativo e voluntarioso, representado naturalmente por Marte (♂), o astro gerador de lutas e conflitos. O caso especificamente dominante da Rivalidade é apenas seu tema definido mais óbvio, mais habitual. Ele tem as vantagens e os inconvenientes da simetria e da homogeneidade: coloca em ♂ uma força análoga à que existe em ♀. O ambicioso tem diante de si outro ambicioso, que deseja o mesmo bem. O amoroso tem diante de si outro amoroso, apaixonado pelo mesmo objeto. Quase sempre é o ponto de vista que então produz a assimetria. O cavaleiro e o marquês em *Le legs* de Marivaux; Cléante e Harpagon; Britannicus e Nero; são rivais no amor. Mas fica convençãoado que é pelo cavaleiro, por Cléante, por Britannicus que devemos nos interessar, e que a situação está colocada do ponto de vista deles. Voluntária ou involuntariamente, entretanto, acontece que não temos claramente, em cena, um amigo ou inimigo. Pode ser engenhoso, para fazer-nos sentir melhor as forças antagônicas em todo o seu valor humano, levar-nos a simpatizar, pelo menos momentaneamente e até certo ponto, com uma e outra das forças antagônicas. Em *Le fils naturel*²⁴, Henriette diz: “Não estou entendendo nada; quem tem razão neste caso?” E o marquês d’Orgebac lhe responde: “Todo mundo; aí é que está a dificuldade!” Dumas, porém, dá um jeito para fazer a balança pender rapidamente: “essa gente é egoísta demais!”, diz o marquês, que é, um tanto artificialmente e até certo ponto, o árbitro da situação; e toma o partido (e nos convida a fazê-lo) de Jacques, o filho natural. Em *Escola de mulheres*, está entendido que tomamos o partido de Horácio, do amor jovem. Mas Agnès²⁵ é bem astuciosa, apesar do seu aspecto ingênuo; Horácio deseja apenas fazer-lhe a corte; e de vez em quando Arnolfo nos comove um pouco (momentos em que a comédia esboça confusamente o drama latente). O desagradável é quando não chegamos a tomar o partido que o autor deseja. Em *Le legs*, de Marivaux, entende-se que somos pró cavaleiro con-

tra marquês, mas a história de dinheiro e o esforço do par amoroso para não ter que pagar 100 000 francos chocam-nos um pouco; o obstáculo não é tanto o amor do marquês mas o desgosto de pagar a soma, embora o papel de Oponente do marquês seja bem pálido: o verdadeiro investimento do obstáculo só está vivo e encarnado por um artifício bem pouco sensível e incompleto.

Isto nos lembra que, a rigor, poderíamos tentar aqui divisões análogas às anteriores, distinguindo o Oponente e um Representante do Obstáculo, que não teria ação direta e dinâmica. Mas este caso (teatralmente representado, como acabamos de ver, principalmente em *Le legs*) não é dramaturgico. Pouco importa que o bem desejado esteja presente ou representado: ele age por atração, como motor imóvel. A força de ☉ está em ♀ — como é natural (♀ é a Casa do Sol no solstício de verão). Mas, para equilibrar esta força ♀, precisamos de uma força viva, atuante, em condição de detê-la, pelo menos provisoriamente. Pode ser teatralmente legítimo que essa força seja impessoal e cósmica — a opinião pública, por exemplo. Mas este dado do universo teatral só se torna dramático no caso de o confronto das forças ocorrer em cena e de o representante do obstáculo, o delegado da opinião pública, por exemplo, exercer uma ação concreta presenciada por nós. Que ele busque forças num pano de fundo cósmico: por exemplo, Roma e Aníbal se enfrentam em *Nicomède*, mas através de embaixadores, de representantes. Flaminius detém nas pregas de sua toga o favor ou a cólera de Roma, Nicomède é o herdeiro moral e o discípulo de Aníbal. É preciso que as pontas dessas duas espadas penetrem no microcosmo cênico e nele se toquem. O dinamismo dramaturgico do obstáculo é necessário; toda dualidade por demais evidente do obstáculo e de seu representante, toda transformação do Oponente em simples imagem cênica do obstáculo é antidramática. Esta é a fraqueza de *Bérénice*. Se temos que assistir apenas aos amores (embora infelizes) de Titus e da rainha da Palestina, trata-se de um idílio, nada mais. Paulin, porta-voz da opinião pública em cena, não passa de um confidente fácil de ser calado:

PAULIN

*Quoi! vous pourriez, Seigneur, par cette indignité,
De l'empire à vos pieds fouler la majesté?
Rome...*

TITUS

*Il suffit, Paulin!*²⁶

Em resumo, o obstáculo está muito insatisfatoriamente representado em cena, sem nenhum dinamismo. É a grande fragilidade dramática dessa semi-elegia. O drama talvez ficasse mais forte se a frase fosse comunicada à opinião pública através de um senador, uma alta autoridade política ou moral ou até mesmo por um chefe da guarda cuja fidelidade vacilante manifestaria em cena, com um aviso concreto, a oposição sob o aspecto de um perigo. Sei bem que Racine pode ter pensado que a vontade de Roma seria mais formidável e mais grandiosa se permanecesse atmosférica, cercado misteriosamente o par amoroso sem parecer. Mas isto, que é benéfico esteticamente no universo teatral, implica uma distensão do microcosmo cênico, uma carência de estelarização do macrocosmo pelo microcosmo, o que certamente debilita o valor dramático e explica a vaga fragrância de idílio que de vez em quando nos incomoda em *Bérénice*. Se fosse feito um drama histórico, ao estilo de Shakespeare, do caso George VI (o dado é igual ao de *Bérénice*), Churchill²⁷ estaria em cena, como porta-voz do obstáculo. E com que força!

O que ainda falta observar é que o papel do Oponente pode ser desdobrado ou dividido em três (σ^1 , σ^2 , σ^3) sem grande inconveniente dramaturgico. Sob certos aspectos, a função, ao se dispersar e se dividir assim, perde um pouco de vigor e se adelgaça. Mas pode ganhar em força aritmética o que perde em unidade dinâmica. Se é humano, o obstáculo aumenta ao se multiplicar. Primeiro, a luta de um só contra dois, contra três, contra todos, torna-se mais dramática. Depois essa multiplicidade esboça ciladas, dilemas com dupla conclusão igualmente funesta. Se Iphicrate desagrada a Eriphile (em *Les amants magnifiques*), Timoclès não lhe inspirará amor? Dom Lope, dom Manrique ou o marquês Alvar talvez não sejam, isoladamente, rivais temíveis para dom Sancho (a rivalidade entre eles é-lhe conveniente, porque os embaraça em seu dinamismo); mas eles se aliam contra o intruso, por espírito de casta. Sua multiplicidade produz o efeito de uma multidão, e lhes permite encarnar uma Oposição que não é apenas a do amor (já dissemos que *Don Sanche* não é, no fundo, um drama de amor, mas um drama de ambição, como boa parte do teatro de Corneille): é também a da sociedade.

Às vezes acontece (mas isto acaba por se tornar comédia, porque, como vimos, a multiplicação excessiva fica comicamente redutora) de o obstáculo transformar-se numa multidão de oponentes, só se exigindo de cada um destes uma força pouco intensa: caso

dos de *Les fâcheux*. De um lado Eraste, namorado de Orphise, que procura simplesmente reencontrá-la (tema da perseguição) para se justificar por um mal-entendido. De outro lado, obstáculos à sua trajetória, tudo isso na lista dos Personagens para encarnar a função σ :

ALCIDOR	}	Importunos
LYSANDRE		
ALCANDRE		
ALCIPPE		
ORANTE		
CLYMENE		
DORANTE		
CARITIDES		
ORMIN		
FILINTE		

Isto é cômico, sem dúvida. Mas estejam certos de que, para Eraste, se está mesmo apaixonado, a situação pouco a pouco atinge o drama.

(...) *Sous quel astre, Bon Dieu, faut-il que je sois né!*
 (...) *Mais voyez quels malheurs suivent ma destinée!*
 (...) *Parbleu, puisque tu veux que j'aie une querelle*
Je consens à l'avoir pour contenter ton zèle;
*Ce sera contre toi, qui me fais enrager...*²⁸

Estão a ponto de puxar as espadas! Não, Filinte não é mais hostil que os outros:

*C'est fort mal d'un ami recevoir le service!*²⁹

é que ele é o décimo a se apresentar, e isso vira um pesadelo!



A Balança ou o Árbitro da Situação (o Atribuidor do Bem)

Agora estamos em condições de compreender melhor o papel de Árbitro. Ele não é necessariamente árbitro entre dois rivais, entre a força dramaturgica e sua oposição. Sua verdadeira função é a de Atribuidor do bem, à qual chamamos \simeq , o investimento. (Ele faz pender a balança, mas antes recebe sua assinatura astral.)

Como sabemos, é possível que o bem, ou seu representante \odot , seja uma personalidade autônoma, capaz do sacrifício dos próprios

interesses. Temos então um personagem único, $\odot \simeq$, fórmula-tipo do objeto de amor, ao qual é preciso agradar para conseguir sua posse. Mas esse papel de atribuidor assume seu maior valor dramático em suas relações com a oposição dinâmica de \mathcal{A} e de \mathcal{O} , da tendência-chave e da força que se lhe opõe. É então que sua função de atribuidor se torna essencialmente arbitral. Haveria drama, do contrário? Retornamos ao caso de Totor e seu bolo, com a diferença agora que Totor não serve a si próprio. Ele pede delicadamente o bolo: “por favor, mamãe”. Mamãe, enternecida, põe-lhe o bolo na boca e acabou. A especificação do Atribuidor como Árbitro atesta a presença de \mathcal{O} , a dupla correlação de \simeq com \mathcal{O} e \mathcal{A} no conjunto da situação.

Pedi, e dar-se-vos-á, batei, e abrir-se-vos-á³⁰: isto é o que dá certo. Sem drama. Mas, e se somos dois a pedir, e o bem é indivisível? No famoso romance chinês das *Duas primas*, as duas mocinhas são rivais, estando enamoradas do mesmo homem. Mas a sociedade chinesa tem grandes recursos para que casos assim não virem drama: o belo objeto da paixão delas acaba se casando com as duas (ao mesmo tempo).

“Porventura não se vendem dois pardais”, diz o Evangelho, “por um vintém? e nenhum deles cairá em terra sem a vontade de vosso Pai.”³¹ Isto parece bem tranquilizador para os pardais, mas o fato é, como Conrad³² gostava de dizer, que freqüentemente Deus permite que o pardal caia. E enquanto está voando, sob a mira do caçador, pode chilrear apaixonadamente sua oraçãozinha: “Não permiti, Senhor! Não permiti!” — “Dai-o para mim, Senhor!”, pede ao mesmo tempo o caçador. O tiro é disparado. Terá Deus permitido? Terá ele dado o pardal? E só o terá dado a um caçador devoto, arrimo de família, paupérrimo e muito necessitado de uns tostões?

Assim, o papel de atribuidor do bem assume todo o valor dramático do poder de distribuir a seu bel-prazer, no microcosmo, a felicidade ou a infelicidade, de recusar Diane a de Pienne, embora se amem; de permitir a morte de Didier, Paul ou Athalie, de escolher entre duas orações opostas, de considerar agradável a oferta de Abel e de não ligar absolutamente à de Caim; de atribuir Simone a Albert ou a Henri. Eis por que é no tema da Rivalidade (a oposição de duas tendências semelhantes, que desejam o mesmo bem indivisível) que seu papel dramático é mais intenso. Mas mesmo que só mantenha em suspenso por alguns instantes a atribuição do bem desejado, ele age como freio, quase instantanea-

mente como obstáculo; se então não é conivente com o obstáculo, pelo menos está em harmonia com ele.

Ele pode, sem dúvida, permanecer atmosférico e macrocósmico, como todas as outras forças. Muitas vezes é tão-só o acaso, o destino, a fatalidade, o imprevisto, Deus ou os deuses, quem decide atribuir ou recusar à paixão aquilo que ela deseja. Mas, se ele figurar pessoalmente no microcosmo, então teremos uma grande potência dramática. Às vezes o objeto, indiferente, é para ser tomado e não recebido. O homem forte é ao mesmo tempo aquele que deseja, atribui e recebe: ele se atribui o bem cobiçado por outro. Enfim, lembremo-nos de que se trata de situações, não de dados constitutivos e invariantes de uma tragédia, e que os diversos investimentos cambiantes dessa função tão importante são pequenos giros no caleidoscópio dramático que engendram muitas situações sucessivas num mesmo universo teatral. Ver sucessivamente vários personagens assumirem o domínio da situação (por exemplo, no V ato, o perseguido que se torna árbitro, bela revanche) constitui um meio extraordinário de renová-la. Quando estudarmos em detalhe as diversas concentrações de forças dramáticas, voltaremos a assinalar a importância de $\mathcal{O} \simeq$, em conjunção: o Oponente-Árbitro. Tema ou motivo: “ter que suplicar ao rival”, no caso de se assumir o ponto de vista \mathcal{A} ; “julgar o inimigo”, no caso de se assumir o ponto de vista \mathcal{O} (caso de Auguste em *Cinna*).



A Lua ou o Espelho de Força (o Adjutor)

Resta, para ter dito tudo, o papel de co-interessado, cúmplice ou auxílio e salvador, que age no mesmo sentido que uma das forças dramáticas já apresentadas e que a reforça no microcosmo. Podemos chamá-lo \mathcal{C} (o Satélite por excelência, e também o Espelho astral). Mas é preciso especificar de qual personagem funcional é o cúmplice ou adjutor. Como pode sê-lo igualmente de todos, denominemo-lo então, conforme o caso, $\mathcal{C}(\mathcal{A})$ se é o paralelo dinâmico de \mathcal{A} ; $\mathcal{C}(\mathcal{O})$ se é o de \mathcal{O} , etc., etc.

Claro, poderíamos ter todos os cinco aspectos de \mathcal{C} , isto é, a duplicação de cada uma das funções já anotadas, num microcosmo com dez personagens, que serão \mathcal{A} , \mathcal{O} , \odot , \simeq , \mathcal{O} , $\mathcal{C}(\mathcal{A})$, $\mathcal{C}(\mathcal{O})$, $\mathcal{C}(\simeq)$ e $\mathcal{C}(\mathcal{O})$! Podemos também ter identidades $\mathcal{A} \mathcal{C}(\mathcal{O})$, $\mathcal{O} \mathcal{C}(\simeq)$, etc., conservando as dez funções mas cer-

rando-as em torno de cinco personagens. Mas não nos esqueçamos de que nosso drama será tanto mais intenso e concentrado quanto mais for delineado num pequeno número de protagonistas, formando assim um número facilmente apreensível de relações.

Vejam a seguinte trama, inventada sem motivo e ironicamente, para comportar o maior número possível de circuitos secretos de cumplicidades e de relações de interesse: Stênio, fidalgo de fortuna, Apaixonado por Rosalinde, mas preocupado em não ocasionar a queda do ministro Arrighi, cuja ação patriótica ele aprova; Rosalinde, jovem órfã amada por Stênio, mas secretamente decidida, acima de tudo, a salvar o irmão Octave, prisioneiro; Rodolphe, chefe de salteadores, rival de Stênio e apesar disso, por saber que é o irmão mais velho, secretamente interessado nele; Octave, irmão de Rosalinde, jovem devasso, preso por um pecadilho mas secretamente cúmplice de Rodolphe num crime cometido no passado; finalmente, Arrighi, ministro, juiz de Octave e tutor de Rosalinde, secretamente decidido a favorecer Rosalinde para compensá-la por haver outrora condenado injustamente o pai dela. Porventura é necessário dizer que estamos em pleno imbróglio, ou melodrama, ou comédia de intriga, e que a esta urdidura complicada falta, por isso mesmo, potência dramática ao mesmo tempo que clareza?

Artisticamente, não há dúvida de que a duplicação de uma função dramática, mas de uma única, é um recurso poderoso que completa a arquitetura da situação, ligando-a consigo mesma, ciclicamente; se for multiplicado excessivamente, porém, complicando a situação, só poderá debilitar-se³³.

Desse modo, na dramaturgia pura, a função \mathbb{C} aparece como uma força teatral específica e única, suscetível de apresentar-se sob uma das formas (\mathcal{A}), (\mathcal{B}), (\mathcal{C}), etc. E se, às vezes, aparece sob duas dessas formas, isso se deve a um desses enriquecimentos de complexidade, como já tivemos ocasião de ver (por exemplo, a multiplicação dos rivais ou dos obstáculos), que não modificam o dado dramático essencial. Mas existem outras razões estéticas para temer, de fato, a multiplicação da função de duplicação, de cumplicidade ou de adjuvância.

Dois contendores, \mathcal{A} e \mathcal{B} , defrontam-se. Equilíbrio provisório. Duelo. Quem será o vencedor? Quem conseguirá o que pretendia?

Se colocarmos ao lado de cada combatente, como numa pintura de vaso grego, um deus que combata por ele, ou um escudeiro que o auxilie, o equilíbrio subsistirá. O enriquecimento aritmético

do dado deixa intacta a situação. Mas, se apenas um dos combatentes receber ajuda, esse fato será nitidamente dinâmico, porque se modificou a dinâmica do sistema de forças³⁴. Sob sua forma mais patética, a súbita intervenção ou a declaração aberta da força adjuvante, até então ausente ou secreta, é o tema do Salvador que aparece bruscamente, tema freqüente no melodrama, mas muito utilizado também no drama ou na tragédia³⁵.

Finalmente, uma observação muito importante: entre uma força e seu adjutor, seja \mathcal{A} e \mathbb{C} (\mathcal{A}), pode haver não digo *incerteza* de distribuição (toda incerteza, em arte dramática, é um erro grave), mas, por mudança de situação (fato artisticamente fértil), uma *interversão*. Exemplo de primeira ordem: em *Macbeth*, drama de ambição, Macbeth é a força leonina em estado de pureza perfeita: *I have no spur/ To prick the sides of my intent, but only/ Vaulting ambition...*³⁶, e Lady Macbeth, sua cúmplice, por amor, por solidariedade conjugal, é seu Adjutor lunar. Mas, no grande momento de combinar o assassinio do rei, quando Macbeth hesita, ou, mais tarde, quando vai deixar a tarefa inacabada, bruscamente Lady Macbeth, “alma poderosa no crime”, como diz Baudelaire³⁷, torna-se não só protagonista, mas força leonina: menos por ambição que por amor ao marido e por feroz fidelidade às resoluções que ele tomou (*had I so sworn, / as you have done to this*³⁸). A partir desse momento e em toda a situação do segundo ato, Lady Macbeth torna-se \mathcal{A} e Macbeth é apenas seu reflexo lunar; até que finalmente Macbeth retoma a potência temática (nos assassinios seguintes) e Lady Macbeth recai apenas na cumplicidade — cujo peso ela não consegue suportar quando não é mais sustentada pela ação.

O que nos leva à seguinte questão: todas as funções dramáticas já recensadas são igualmente propícias a esta duplicação em \mathbb{C} ?

Para isso certamente as duas funções mais favoráveis são \mathcal{A} e \mathcal{B} — o agente dinâmico primordial e seu oponente (de certo modo a tônica e a dominante do acorde). E a situação dramática torna-se mais aguda, como acabamos de ver, naturalmente pelo fato de que uma dessas duas forças dispõe de um adjutor, de uma cumplicidade ou de um auxílio. As outras funções são menos propícias a isso, embora encontremos facilmente exemplos em obras célebres.

Na verdade, em *Fedra*, Oenone impele a filha de Pasiphaé na direção em que sua paixão a arrasta, tendência dramática essencial. Fedra é \mathcal{A} , Oenone, \mathbb{C} (\mathcal{A}). Em *Athalie*, Joad, \mathcal{A} , quer a

coroa para Joas, \odot , e Mathan, que empurra Athalie, \odot , na direção de sua tendência homicida, é o adjutor da oposição: \mathbb{C} (\odot). Mas, em *Bérénice*, a rainha da Judéia é Sol, \odot (o bem cobiçado pelo amor de Titus, \mathfrak{A}), e o bom Antiochus, que ama a rainha com amor tão cheio de abnegação que hesita até em participar-lhe a renúncia do rival (*L'aimable Bérénice entendrait de ma bouche/ Qu'on la abandonne! Ah! Reine, et qui l'aurait pensé,/ Que ce mot dût jamais vous être prononcé!*³⁹), é pura e simplesmente seu adjutor dinâmico, e mostra-nos a duplicação solar \mathbb{C} (\odot), que é, contudo, uma das mais difíceis de realizar. Finalmente, é muito natural que \odot (aquele para quem se deseja o bem ou se receia o mal) encontre apoios. Mas, como estes serão ao mesmo tempo e mais precisamente duplicações de Leão ao agirem em seu favor, Lua será mais (\mathfrak{A}) que (\odot). Basta, porém, que \mathfrak{A} encontre um personagem solidário com \odot por situação, e passivamente, para que a duplicação lunar de \odot seja importante, sobretudo se, por exemplo, é o Oponente que duplica o Obtentor; se \odot se torna $\odot \mathbb{C}$ (\odot). Exemplo já citado: em *Mangeront-ils?* o tirano é convencido por um artifício de Zineb de que sua vida acabará no mesmo momento que a de Aiolo. E o rei de Man, que é \odot , o opositor violento, o perseguidor, está, embora a contragosto, solidário com Aiolo, objeto da gratidão de Zineb. Não ousa mandar matá-lo: teme perecer no mesmo instante. Assim, a contragosto, ele é ao mesmo tempo \odot e \mathbb{C} (\odot); é o grande artifício do drama (artifício que Victor Hugo usa habilmente e com frequência)⁴⁰. Em *Henrique IV* (de Shakespeare), *segunda parte*, Falstaff é protegido do começo ao fim (desde seu comparecimento inicial diante do Lorde Grande Juiz até seu exílio final, mas com compensações pecuniárias) por seu papel de companheiro de farras do futuro Henrique IV. Não se pode condenar um sem condenar o outro, e o amor do rei pelo filho obriga-o (e obriga o Lorde Juiz) a ser indulgente com Falstaff. Portanto, Falstaff é duplicação de \odot , o príncipe herdeiro, objeto da solicitude do rei.

A pior duplicação é a do árbitro ou atribuidor, porque sua função, na maioria das vezes, só é positivamente dinâmica como desenlace de situação, e porque, antes, ela se exerce num sentido principalmente de refreamento, de inibição estática porém provisória cuja duplicação não é muito útil dramaticamente, ou confunde-se com uma duplicação da oposição. Ela só é pura, por exemplo, no papel de um sábio conselheiro, que simpatiza com o árbitro-atribuidor

buidor por afeição, por desejo de apoiá-lo moralmente, de adquirir ou conservar para ele fama de justo, e não por comunhão de interesses com uma das duas partes entre as quais tem que decidir. A sombra de Carlos Magno representa o papel de conselheiro em *Henricani*, mas, embora faça parte do universo da obra (na qual, aliás, é apenas episódica), não tem investimento dramaturgico (o espectro não se mostra: só vemos o túmulo). No drama vivido da morte do duque de Enghien, todos os que intercederam junto a Napoleão em favor do príncipe apenas para evitar que o imperador cometa um erro e fique manchado de sangue compartilharam esse papel. E teatralmente também, o tema da intervenção inútil em favor do inocente em perigo é bem freqüente, mas geralmente episódico. Em *Britannicus* há um dispositivo curioso. Nero aí é $\odot \simeq$, ao mesmo tempo inimigo de Britannicus e senhor e árbitro da situação. Pois bem, Narciso o duplica na função \odot , e Burrhus na função \simeq . Temos desdobramento de \mathbb{C} : \mathbb{C}^1 (Narciso) = (\odot) e \mathbb{C}^2 (Burrhus) = (\simeq). Fato dinamicamente importantíssimo, pois reprime por bastante tempo e na medida do possível o lado criminoso da alma de Nero; e puríssimo, visto que Burrhus assim age não porque simpatiza com Britannicus, mas porque se preocupa com a grandeza de Nero:

*Qu'importe que César continue à nous croire
Pourvu que nos conseils ne tendent qu'à sa gloire?*⁴¹

Assim, pois, todas as funções dramáticas são efetivamente suscetíveis de duplicação, todos os personagens que as encarnam são suscetíveis de encontrar, no universo cênico, um adjutor dinâmico. Mas convém que uma só dentre elas, ou duas no máximo, sejam duplicadas.

*

Pararemos por aqui a enumeração das grandes funções dramáticas. Julgamos que a exposição detalhada das forças dramaturgicas específicas e correlatas assim fica completa. Nas obras mais complexas, aquelas em que os protagonistas característicos (sem contar os confidentes ou os comparsas) são muito numerosos e ultrapassam o número de seis, os papéis auxiliares podem ser convertidos em desdobramentos dessas grandes funções, pelo menos nas situações teatralmente importantes⁴².

Pode-se justificar artisticamente esse número de seis funções onde pára nosso cálculo?⁴³ Talvez esta seja uma empreitada inútil, mas não inexequível. Está claro que uma boa situação dramática sempre se estrutura sobre o eixo do grande antagonismo dinâmico ♄, ☉; que o papel de árbitro ou de atribuidor, ♃, coloca aí uma espécie de mediante⁴⁴; e que as duas funções ☊ e ☋ completam por assim dizer a quadratura⁴⁵, equilibrando-se à direita e à esquerda desse eixo; que, enfim, a duplicação dinâmica de uma dessas funções desequilibra ou torna assimétrico o conjunto, fornecendo-lhe uma torção, um meio de evasão rumo a uma saída provisória ou definitiva, a fim de impedir o emperramento do sistema, ou sua precipitação rápida demais para a resultante-desenlace; que de qualquer maneira ela o anima com uma espécie de circulação interior das forças, útil também para manter a vida e o movimento, sem os quais a situação dramática poderia parar a ação (como os atletas miguelangelescos têm de certo modo a impotência da força sobre-tensionada, em seus antagonismos musculares tetânicos e titânicos). Acrescentemos que o investimento freqüente e importante de várias funções num mesmo personagem faz dessa complexidade das forças um máximo; que a situação concreta e cênica estreita essas forças num jogo mais simples de personagens. Pode-se dizer que esse máximo quase não poderia ser ultrapassado sem dano artístico, e que ele resulta de uma análise tão extensa quanto possível das forças em questão.

Mas não esqueçamos que a verdadeira justificação dessas seis funções é simplesmente a observação dos fatos teatrais. Mas não é hora de pensar agora numa justificativa em profundidade, extraída da vida, e filosófica se possível, dessas grandes entidades dinâmicas (ela será encontrada no cap. 5). Basta-nos por ora haver atingido empiricamente essas forças essenciais, cuja enumeração tínhamos que fazer.

*

Isto posto, só nos restaria buscar as diversas combinações que estas forças podem formar, principalmente por suas diferentes concentrações, suas reuniões duas a duas (ou três a três) em diversos personagens. É possível, todavia, levantar mais uma questão. Poderá acontecer e será normal e freqüente que um dado teatral concreto apresente essas seis forças ou funções integralmente em estado de separação analítica inteira, em suma, reinando cada uma num personagem separado e distinto?

É fácil encontrar exemplos. Já citamos por várias vezes neste capítulo uma peça notável sob este aspecto, que justamente por isso nos forneceu exemplos: *Nicomède*, de Corneille. Examinando-a em sua arquitetura dramaturgica total, faremos uma interessante verificação do que vimos tratando.

É preciso tomar como linha inicial de força a paixão de Arsinoé. Ela é que está sob o signo do Leão (♌). Ela quer, não para si, mas para o filho Attale, que é portanto signado pelo Astro Receptor (☉), a aliança do trono de Bitínia e o favor de Roma. A única função de Attale é ser objeto do amor de Arsinoé e eventual obtentor do bem que ela deseja apaixonadamente para ele. Por isso lhe falta incrivelmente dinamismo (visto que não nos interessa muito por si mesmo), exceto, contudo, no desenlace, onde ele resolve a questão recusando-se a suplantar Nicomède. É o obtentor a contragosto, já apontado⁴⁶. Nicomède é o grande obstáculo à ambição de Arsinoé. Ele está, sob todos os pontos de vista, sob o signo da Oposição (☉). E é assim, antes de mais nada, que age, exceto no desenlace, quando toma o lugar de Attale na obtenção do Soberano Bem teatral (um pouco diminuído, pois em relação a ele Roma mostra apenas uma neutralidade que não deixa de ser um bem positivo: ela aceita o fato consumado; e o respeito que Flaminius comprova no final a Nicomède quase equivale ao favor desejado). Prusias, que deve designar no final seu sucessor, é o atribuidor-árbitro e está seguramente, por muitas razões — até mesmo irônicas —, sob o signo da Balança, ♎. Ele só tem esse papel, assim mesmo um tanto diminuído pelo fato de que não dispõe diretamente do favor de Roma (importante elemento do soberano bem teatral complexo); e deve limitar-se a evitar seu desfavor (*Ah! ne me brouillez pas avec la République!*⁴⁷) ou a pedir aos deuses *Pour comble de bonheur l'amitié des Romains*⁴⁸ (que belo tipo de colaboracionista!). Daí a mudança superficial mas nitidamente cômica que ele assume com freqüência, esse soberano tímido e sem dignidade, cercado por forças opostas e preocupado em exercer sem muito trabalho e o mais tarde possível seu papel e suas responsabilidades de árbitro. Para Flaminius, enfim, seu papel é apenas o de Representante do Bem. Colocado sob o Sol, ☉, ele é o intérprete de Roma, da qual expressa o favor ou desfavor e, no final, o consentimento à ordem de sucessão no trono; eis por que ele concentra em si toda a veccão ☉; mas nunca ou quase nunca toma a responsabilidade de intervir diferentemente do que prevêem suas instruções, e sem-

pre se limita cuidadosamente a seu papel, mesmo quando tem motivo para sentir-se pessoalmente ultrajado. Ele é, primeiro e antes de tudo, embaixador (concreta e dramaturgicamente), e apesar de sua animosidade em relação a Nicomède e da preferência por Attale, “não ousa responder-lhe” (a Attale) com um apoio e um favor que são prerrogativas do Senado romano. Finalmente, o adjutor dinâmico de outra função — o Signo lunar — reduz-se ao papel de Laodice, rainha da Armênia, apaixonada por Nicomède. Ela é o espeelho de Marte, ☿ (♄), já que Nicomède está sob este signo. Sua simpatia secreta por Nicomède revela-se ao dar-lhe informações úteis (ato I, cena I; ato III, cena IV) ou recusando-as a Attale. Bastante pálida dinamicamente por isso (ela não aparece em todo o ato IV), exceto no último ato, quando dispõe por um instante, graças a uma sedição, de fugidio poder arbitral, ela tem pelo menos a importante função, na arquitetura do drama, de ser o único apoio de que dispõe Nicomède, tragicamente solitário (o pai também o ama, mas recusa-se absolutamente a se comprometer por ele). E estes são todos os personagens do drama (Araspe, capitão da guarda, e Cléone, confidente de Arsinoé, são simples comparsas). Nessa peça tão típica temos, portanto, a presença e a separação analítica completa das seis funções dramaturgicas.

Mas a peça nos ensina mais uma coisa. A separação completa das funções é, ao mesmo tempo, sua força (cada vecção se exerce muito nitidamente de acordo com sua natureza essencial, numa arquitetura bem proporcionada) e também sua fraqueza (cada função anima um personagem dinamicamente simples, totalmente adequado caracterologicamente a seu papel; e a situação quase não muda, na verdade nem pode mudar muito nessas condições). Não existem reviravoltas, paradas e arrancos patéticos: a lenta evolução de uma única situação, ou de uma única vecção, aparentemente fraca mas constante (a “firmeza dos nobres corações”, como diz o próprio Corneille, bem consciente do fato, em seu Exame da peça), modifica aos poucos o equilíbrio de forças até que a situação única, que de início parece muito desfavorável ao herói, se rompa e se volte para seu triunfo final.

*

Temos então todos os elementos, todos os fatores essenciais das situações?

Recapitulemos: Temos — e no total não é muito — seis funções essenciais características, seis dados distintos:

- ♄ : a Força temática orientada;
- ☉ : o Representante do bem cobijado, do Valor que orienta;
- ♁ : o Obtentor virtual desse bem (aquele para quem ♄ trabalha);
- ♂ : o Oponente;
- ♃ : o Árbitro atribuidor do bem;
- ☾ : o Auxílio, Duplicação de uma das forças anteriores (a especificar conforme o caso).

Receio que o leitor ache isto, assim apresentado, muito genérico, muito abstrato, muito teórico ou muito esquelético. Ao refletir, verá, tenho certeza, que não é verdade. Em primeiro lugar, estes dados resultam de uma observação concreta do fato dramático. Em seguida, não esqueçamos que estamos justamente buscando algo inteiramente imaterial e espiritual: forças puras, direções de tensão, vecções. E estas não são mais abstratas do que, num terreno e com a bússola na mão, os quatro pontos cardeais, mais o zênite ou o nadir; ou então, num átomo (algo real e turbilhonário), as enormes forças desenvolvidas entre elétrons, prótons, nêutrons, etc. Se sofremos um pouco com esse isolamento das forças puras e com o caráter extremamente genérico do que encontramos então, basta reconstituir em pensamento toda a variedade dos temas ou assuntos concretos em que se exercem essas forças, para ver a carne viva que é animada por essas correntes vitais. Para confirmá-lo, façamos desfilar alguns deles ao acaso. Falamos do tema rivalidade amorosa: logo amantes, corações expostos e palpitantes são percorridos por essas correntes. “Todo aquele que amou, uma vez na vida” (como alguém disse), sabe o que é — como experiência íntima e viva — essa força transcendente e suprapessoal que, no entanto, atravessa um ser humano e o orienta em direção a um outro com uma constância e uma instância quase estafantes, e transforma imediatamente em obstáculo, em inimigo, quem quer que passe pela trajetória, e possa afastar dele o “astro perturbador”. Mas até mesmo dados temáticos realmente abstratos (metafísicos ou filosóficos, por exemplo) tornam-se vivos e pungentes assim que são atravessados por essas correntes, geradoras de um aspecto dramático dos fatos. Consideremos este dado existencialista: um ser humano que quer conquistar seu verdadeiro Eu, com sua liberdade metafísica. Na mesma categoria, imagine-se Nora, em *Casa de bonecas* de Ibsen, trespassada pela necessidade apaixonada, ardente e ativa

de conquistar a si mesma, o que faz dela ao mesmo tempo a força que deseja e o bem cobijado; e veja-se quão vital, concreta e dolorosa se torna a situação de obstáculo a esse desejo, atribuída forçosamente, por situação, ao jovem marido que a ama. Calcule-se ainda o que é, concreta e vitalmente, para Nora, carregar em si mesma uma força real de amor que a transforma intimamente em cúmplice e auxílio do marido amado, em seu papel de obstáculo. Então se verá que aí — nesse jogo de forças relativamente simples, desenvolvidas em situações — é que está toda a *vida* do drama. Caso se prefira um dado menos filosófico — e mais escabroso —, imagine-se ainda a situação quase semelhante, num tema puramente sexual, que figura em *La prisonnière*.

Aliás, para que insistir, já que a seqüência nos dará abundantes exemplos de quanto essas forças simples são princípio de vida mutável, calorosa e diversificada? E, para voltar à analogia musical, quem ousaria dizer que essas entidades harmônicas: a Tônica, a Subdominante, a Dominante, a Mediante, a Sensível, etc., não passam de visões abstratas e absurdamente logicistas, intoleráveis quando comparadas à quente angústia da trompa, à terna ou heróica pureza da flauta, ao fervor apaixonado do violino, etc.? Isto não impede que, enquanto a trompa fala assim, a flauta se queixa e o violino canta, um esteja dando a Subdominante, outro a Dominante, o terceiro a Sensível, e que qualquer músico diga: acorde de segunda, terceira inversão da sétima de dominante, sem que por isso a arte seja diminuída ou ignorada. Estes são, para todo músico, conhecimentos técnicos tão elementares quanto obrigatórios, os quais não impedem em absoluto que a música “fale diretamente à alma através da alma”, como alguém já disse⁴⁹.

Assim notemos essas forças elementares (primeiro ponto). Depois notemos (segundo ponto) que elas podem combinar-se das mais diversas maneiras, uma das quais já conhecemos bem: a conjunção de dois astros (ou mais) — e às vezes são dois astros de poderes contrários! — em ascendente comum para fazer o horóscopo dramático de um mesmo personagem. Acabamos de ver Nora, por exemplo, ser crucificada durante muito tempo por sua dupla estrela: \mathfrak{A} e $\mathbb{C}(\sigma)$ (ela deseja um bem e no entanto não pode impedir-se de cumplicidade amorosa com aquele que se opõe a seu desejo); até o momento em que a influência lunar empalidece, se apaga, e ela, diretamente sob o signo \mathfrak{A} , torna-se finalmente árbitro do seu destino e conquista (sob a constelação $\mathfrak{A} \mathfrak{A}$) o bem desejado. Mas existem várias outras conjunturas ou determinações do cosmos que animam

muitas outras variações. Ainda não é o momento de procurá-las. Contentemo-nos em fixar ainda um simbolismo para este gênero de fatos. Assinalaremos tais situações por temas estelares nos quais certos astros estão em conjunção (aqueles que influem no mesmo personagem) e outros, separados por um traço, indicam as assinaturas dos outros personagens. Por exemplo, para o caso-limite e típico de *Nicomède* (separação de todos os poderes):

$$\mathfrak{A} - \odot - \dot{\sigma} - \sigma - \mathfrak{A} - \mathbb{C}(\sigma)$$

E para as situações notadas na peça de Ibsen (só considerando dois de seus protagonistas, mas bastantes para o essencial do drama):

- 1) $\mathfrak{A} \odot \mathbb{C}(\sigma) - \sigma - \mathfrak{A}$
- 2) $\mathfrak{A} \odot \mathfrak{A} - \sigma$

Como se vê, o desaparecimento da influência lunar e o deslocamento do astro arbitral é que fazem este destino dramático.

(Peço-lhe, amigo leitor, mesmo que tudo isso o choque, que se preste voluntariamente ao jogo e espere pelo resultado para julgá-lo.)

Isto basta?

Falta ainda determinar uma terceira notação, para ter pelo menos em mãos nosso instrumento: a importante e delicada questão do *ponto de vista*.

*

Voltemos a *Nicomède*, tão cômodo como exemplo.

Uma coisa pode ter, por um instante, provocado espanto no leitor.

Nicomède é, com toda a certeza, o herói da peça. No entanto, encontramos a tendência geradora da situação na ambição de Arsinoé, para a qual Nicomède é simplesmente obstáculo. Significa isto que escolhemos Arsinoé (o que é insustentável) como personagem fundamental e apoio de toda a peça, Arsinoé, a qual, por mais ativa que seja em suas intrigas, não é contudo o principal papel nem um caráter dominante?

Falta muito para isso. E se o leitor pensasse assim, estaria esquecendo o que dissemos a respeito do “ponto de vista”.

Nicomède — esse “resistente” — está inteiramente caracterizado em situação como em ação pelo papel de Oponente, de obstáculo, que exprime por inteiro sua tarefa⁵⁰. Manter-se intacto (em sua vida como em sua fidelidade) através das intrigas e das insídias de Arsinoé; manter intacta sua união com Laodice, apesar das contínuas investidas de Attale; defender a honra nacional perante Flaminus, apesar da fraqueza de Prusias, sempre pronto a pegar o caminho de Montoire⁵¹, nisso reside o ato constante de sua “firmeza”. E este é todo o drama. Sem as forças que investem contra ele não existe drama. Ele é que está exposto à força \mathfrak{L} , à corrida desta em direção a seu bem. Ele apenas interpõe-se, escudo, pilar de bronze, porém moralmente é ele o centro desse mundo varrido por um vento impetuoso. Desse modo, o gênio de Corneille está em ter renovado uma situação em si mesma banal (o jogo de marionetes temido anteriormente, no qual cada ser só tem uma função dentro do mais comum dos temas: a ambição que busca uma coroa); em tê-la renovado, não por qualquer peripécia melodramática, mas por uma inusual situação do ponto de vista. Em vez de reter nosso interesse pelo cometimento da tendência passional (como é o caso comum) e de fazer dela o ângulo de visão da peça, fez com que nos interessássemos pela oposição com que esta tendência se depara, convidou-nos a que nos colocássemos em pensamento do lado do obstáculo, e que sentíssemos de seu ponto de vista toda a situação. O tema não é: Ser bem-sucedido! É: Impedir; Tornar-se um Obstáculo; Resistir! E Corneille teve razão ao afirmar, com sua soberba costumeira, que a peça era, por essa inversão do ponto de vista, “de uma constituição bastante extraordinária”⁵².

É muito importante o fato que acabamos de comprovar aqui. Vemos que até a situação aparentemente mais incapaz de variar: muito simplesmente a situação-tipo, completa em suas funções e, analiticamente, totalmente desenvolvida e partilhada, é capaz ainda de admitir combinações e invenções diversas, conforme a mobilidade do ponto de vista.

Fixemos desde já uma escritura para fato tão importante.

Devemos fazer dele uma função à parte? Inicialmente tínhamos pensado nisso. Como às outras funções, poderíamos dar-lhe notação astral (a flecha de Sagitário...) e assim fazê-lo figurar entre os signos do horóscopo. Isto seria conveniente para completar o número sete de “notas” da escala, as “sete cordas da lira” dramática. (Ver nota 33.) Os fatos nos dispensaram desta deferência a um desígnio supersticioso.

Percebemos, através do exame detalhado dos exemplos, que esse signo sempre designava um personagem já provido de outras forças, e jamais podia ser isolado. Quando muito, signando um protagonista de ponto de vista, que é apenas isto, convinha a esses *speakers* das peças de tese (*L'ami des femmes*, *Le demi-monde*, etc.) que permanecem realmente exteriores à ação e não fornecem ou encarnam nenhum impulso dinâmico, nenhum trabalho de força no círculo do microcosmo dramático (a menos que lhes seja conferida episódica e um pouco arbitrariamente alguma outra função, para inseri-los na ação). Basta dizer que não se trata, nessa determinação de ponto de vista, de uma força dramaturgica elementar, mas de certo *gênero de dispositivo* dessas forças. Mais exatamente, é a porta de entrada por onde o espectador vê em perspectiva o interior da situação.

Notaremos pois este fato, muito simplesmente, ordenando o círculo estelar, o “estado do céu” da situação, segundo esta perspectiva — isto é, pois só isto importa e basta na notação, inscrevendo primeiro, no horóscopo, o protagonista de ponto de vista. A ordem dos outros elementos nada tem de significativo.

Assim, para a situação-tipo *Nicomède*, escrevemos definitivamente (marcando o Oponente com esta prerrogativa de ponto de vista):

$$\sigma - \mathfrak{L} - \odot - \dot{\circ} - \simeq - \mathbb{C}(\sigma)$$

Para *Casa de bonecas*, nosso primeiro tema de horóscopo permanece intacto; é sempre:

$$1) \mathfrak{L} \odot \mathbb{C}(\sigma) - \sigma \simeq$$

Pois Nora é sempre o protagonista de ponto de vista, pelo menos a partir do momento em que a situação está francamente constituída.

Mas a segunda fórmula dada (que é a do desenlace) é realmente instrutiva: devemos desdobrá-la em duas situações sucessivas. Quando a situação final se esboça, temos, por desaparecimento da convivência e deslocamento da potência arbitral:

$$2) \mathfrak{L} \odot \simeq - \sigma$$

pois Nora continua a ser protagonista. Mas então se produz um fato artístico absolutamente notável. A última cena apresenta uma patética mudança de ponto de vista: a partida de Nora é realizada, essencialmente, do ponto de vista do marido, que assiste com estuor e horror à catástrofe e, ao final, fica sozinho em cena, enquanto

Nora desce a escada, abre a porta... É aí que ele espera "o grande Milagre!"... E ele ouve a porta fechar-se inexoravelmente. Acabou-se. Desde que esta transposição de ponto de vista começa a se esboçar, pelas indicações que nos obrigam a prestar atenção particularmente no marido, a viver mais especialmente sua aventura, a ver o que se seguirá sobretudo pelos olhos dele, moralmente falando, então a transposição dá esta fórmula:

3) $\odot - \cup \ominus \approx$

*

Temos em mãos todos os elementos necessários para passar ao estudo das diversas combinações desses elementos e pôr em evidência o significado estético de suas diferenças morfológicas.

Antes de abrir um novo capítulo a este respeito, gostaria de completar este com algumas considerações de estética um pouco mais geral.

Voltemos à questão do ponto de vista: eu não gostaria de perder esta oportunidade de lembrar que sua ordenação estética é, na arte literária inteira, um fato arquitetônico importantíssimo, que diz respeito tanto ao romance quanto ao teatro (e, no entanto, quantos romancistas de segunda categoria nem suspeitam do que se trata!). Este é um dos segredos dos grandes. Lembremo-nos ainda de que, no romance, não se trata de saber qual é o personagem que dirá Eu (pode não haver; e se existe um, esta não é senão a maneira mais brutal, mais estrepitosa de resolver o problema); nem, no teatro, qual é na peça — se existir — o personagem "simpático" (no sentido mais horrivelmente vulgar dessa palavra; no sentido em que se diz: Fulano é bem simpático!).

Ele é simpático, não necessariamente no sentido de que nós (nós espectador ou nós autor) nos tomamos de simpatia por ele, de afeição, de preferência, mas no sentido de que, queiramos ou não, é através dos seus olhos — em simpatia, isto é, em correspondência privilegiada com ele — que vemos o universo cênico, é em relação a ele que somos impressionados pela situação; é nele que — mesmo com horror — colocamos o centro perceptivo e apreciativo. Existe, se quisermos, simpatia, mas no sentido de uma correspondência privilegiada, de uma participação por assimilação.

Assim, num romance, toda a história pode ser contada do ponto de vista de um ser vil e violentamente "antipático": temos

obrigatoriamente que entrar na pele do personagem, e dele participar por pouco que seja (por um feitiço irresistível). Em *L'aventure de Ladislas Bolski* de Cherbuliez, por exemplo, o herói da história, que fala na primeira pessoa, é covarde e fanfarrão, de sorte que não fechamos o livro sem ter uma vaga e desagradável sensação de que também fomos covardes, por ter vivido sua aventura. É preciso observar que o romancista tem, sob esse aspecto, meios de ação muito mais simples e eficientes do que o dramaturgo. Basta-lhe por exemplo, como sabemos, escrever o romance na primeira pessoa; foi observado (G. Reynier, *Le roman réaliste au XVII^e siècle*⁵³, p. 17) que a grande invenção do autor anônimo do *Lazarillo de Tormes*⁵⁴ foi ter dado ao romance picaresco a forma de autobiografia fictícia, que é a chave de seu sabor. Já é mais sutil (e no entanto é o caso da maioria dos romances; mas os hábitos literários, os exemplos conhecidos, a técnica usual tornam-no fácil) expor a narrativa na terceira pessoa, mas de maneira a nos fazer entrar, pelo tratamento artístico dessa narrativa, na pele de um personagem que é como que a testemunha principal, o ordenador desse universo, o centro essencial de referência — o Eu fenomenológico⁵⁵.

Mas no caso do teatro — em que todos os personagens em cena estão presentes à nossa frente, do outro lado da ribalta — quais são os recursos do autor? Estando excluída, é claro, toda questão de "primeira pessoa" (gramatical), como se pode, contudo (e freqüentemente com grande efeito e para cumprir uma exigência às vezes essencial da arte e da situação), estabelecer essa perspectiva moral, essa participação no microcosmo conforme o ponto de vista prerrogativo?

Considere-se, como primeiro exemplo fácil, um drama, enfim, do gênero policial: *A carta* (de Somerset Maugham). Ver-se-á, desde o início, que a heroína assassina sabe de tudo. Mas ela *tem que permanecer* enigmática; portanto está *forçosamente* (como Pirandello gostava de dizer), moralmente, sempre na terceira pessoa. Mas o que faz todo o encaminhamento do drama é a maneira pela qual todos os acontecimentos são descobertos e explicados paulatinamente ao marido dela. Por mais importante, mais interessante que seja a heroína, o ponto de vista está inelutável e fortemente situado em seu marido — sem o que não haveria mais drama. Ele é que está moralmente, esteticamente, estruturalmente na primeira pessoa. É preciso que, queiramos ou não, enxerguemos o universo da obra através dos olhos dele. E a maneira pela qual esse universo se esclarece pouco a pouco é solidária de tal ponto de vista e o supõe ao

mesmo tempo que ela o exige. A apresentação do universo segundo esse ponto de vista é que organiza a ação, e, por conseguinte, a série de situações, pondo de lado toda simpatia simplesmente afetiva.

E agora, assim esclarecidos por este exemplo simplesmente policial, tomemos um dos pináculos da arte: *Édipo rei*. Não se trata mais de interesse de intriga, aqui, mas de potência dramática e trágica. Os fatos, porém, num plano artístico infinitamente mais elevado, são os mesmos. Toda a ação está na maneira pela qual os acontecimentos passados e ainda misteriosos se revelam pouco a pouco a um certo personagem: o próprio Édipo. A ação é solidária do ponto de vista dele e o impõe. As modificações paulatinas de seu conhecimento do universo da obra (o desvendamento paulatino do passado) é que fazem o drama. É Édipo que está, *forçosamente*, moralmente na primeira pessoa. Explico moralmente: não existe é claro nenhuma tradução verbal e gramatical do fato. Mas o *tratamento* artístico da obra é dado por essa necessidade-chave, sentida pelo poeta e admiravelmente utilizada: são as etapas da investigação de Édipo, das revelações feitas a Édipo (e também parcialmente, mas em segundo plano, a Jocasta) que regem a progressão dramática; e nós, que não temos necessidade de discernir claramente os procedimentos do dramaturgo, sentimos profunda e pateticamente seus efeitos, conseqüências desse sábio tratamento técnico, dessa sucessão de situações encadeadas por modificações inerentes ao ponto de vista de Édipo⁵⁶.

Vê-se que a simples simpatia afetiva nada é aqui (quem diria que Édipo é “o personagem simpático” da história?), mas que é unicamente uma questão de boa situação de ponto de vista, no círculo microcômico.

E, repisemos, tanto no teatro quanto no romance o protagonista de ponto de vista pode, ocasionalmente, ser até francamente antipático ou, pelo menos, tal que nossa participação nele não se produz sem temor, tremor, provação penosa. Exemplo: os dramas em que a ambição (que busca a coroa) é a força temática organizadora; em que seu portador recebe a intensidade do ponto de vista. Isto pode ser auxiliado pela afeição especial (dom Sancho, na peça de Corneille, é personagem simpático em todos os sentidos da palavra). Mas, se o ambicioso, chave dinâmica do drama, apresenta facetas criminosas ou revoltantes, basta, contudo, que a organização da obra nos force a adotar seu ponto de vista, para que, não sem secreto horror, participemos de sua intenção criminosa e a acompanhemos um pouco como se fosse nossa aventura: é o caso de Macbeth.

Quais são os principais procedimentos técnicos que ajudam, na execução, essa polarização do ponto de vista? Citaremos, sem dificuldade, vários deles. Um, o de Macbeth: a disposição das testemunhas. Sabemos que Lady Macbeth é a força dramaturgicamente leonina, durante grande parte da obra; e acabamos de ver que, no entanto, o ponto de vista está em Macbeth (nem que seja apenas para manter o fator de mistério inerente à “tigresa”). Um dos meios técnicos que definem assim a perspectiva é quase brutal: o espectro de Banquo, alucinação de Macbeth. Deve o espectro ser cenicamente representado? Caso afirmativo, o público, que o enxerga, vê a cena pelos olhos de Macbeth: a alucinação está ali. Se o assento supostamente ocupado pelo espectro permanece vazio, ao contrário, coloca-se o espectador do ponto de vista das testemunhas — de Lennox: “*Here is a place reserved, Sir*”⁵⁷; de Ross: “*What sights, my Lord?*”⁵⁸ Mas as indicações cênicas não deixam dúvida: o espectro está ali, encarnado por um ator — para nós como para Macbeth, o único em cena a vê-lo. E na cena do sonambulismo, em que Lady Macbeth absolutamente deve ficar na terceira pessoa (senão é rompido todo o efeito), é a “preparação” da cena pelas duas testemunhas (o médico e a dama de companhia), é o anúncio prévio da entrada da sonâmbula, é a presença constante das duas testemunhas, não vistas por Lady Macbeth e cujo diálogo não se interrompe por um instante sequer, durante toda a cena, e entrecorta o monólogo (“*Lo you, here she comes!*” — “*Do you mark that?*”⁵⁹, etc., etc.), que nos situa e nos obriga a enxergar tudo isso essencialmente pela perspectiva deles.

Vê-se que a encenação é capaz de muito aqui — para reforçar, precisar o que o texto implica. E estou muito propenso a crer até que é por esta razão que os grandes efeitos de ponto de vista figuram sobretudo nas obras dos autores-atores (não hesitamos em atribuir a Shakespeare a paternidade das obras que levam seu nome, apesar da controvérsia em que isso mesmo oferece um argumento estético e moral; e atribuímos também a Molière e não a Corneille, apesar de Pierre Louys e da senhorita Fraser, a paternidade das obras de Molière). Ao inventarem, ao pensarem geralmente suas obras junto com a encenação, eles tomam partido franco e forte a este respeito, e prevêm os recursos técnicos, como homens que *conhecem* seu ofício ou que o *sentem* intensamente.

Por essa razão Molière dá-nos também grandes exemplos técnicos. O mais surpreendente é *Tartufo* (que é mesmo drama apesar de todo o elemento cômico). Tartufo é realmente o protagonista

principal; mas ele também, forçosamente, está na terceira pessoa. Seu mistério lhe é solidário. É preciso que hesitemos constantemente se devemos enxergá-lo com os olhos de seus partidários ou de seus adversários, segundo Orgon, segundo Dorine, segundo a senhora Pernelle, etc. Jamais entrar nele, porém, apenas vê-lo descobrir-se pouco a pouco diante de nós.

E a escolha de Molière, seu procedimento técnico a esse respeito, é admirável: não o mostra durante os dois primeiros atos. Ele ali está, presente poderosamente no universo da obra, no macrocosmo. Mas apenas se fala nele, até sua formidável entrada de efeito retardado. Imagine-se que estivesse ali desde o início: iria revelar-se demasiadamente, e poderíamos até, sentindo seu jogo e suas intrigas, interessar-nos (sem simpatia, mas com uma espécie de prazer de curioso) por ele, ver demais através dos seus olhos o que se passa. A genial decisão artística e técnica de Molière impõe-nos forçosamente enxergar sua ação, um pouco como Shakespeare nos faz assistir à ação sonâmbula de Lady Macbeth.

Observe-se que, apesar de todo o seu gênio e engenho, Molière uma vez cometeu grave erro técnico a esse respeito. E *O misantropo*, em toda a sua história, desde sua criação até hoje, ressentese disso.

Em *O misantropo*, o ponto de vista *deve* ser o de Philinte. Esta foi incontestavelmente a idéia de Molière. E ele certamente pensou até que uma simpatia afetiva nos ajudaria a isso. Mas aí está, a simpatia afetiva age obliquamente. Devido a um real erro artístico de Molière, Philinte, que deveria nos agradar e levar-nos a julgar Alceste segundo seu ponto de vista, não consegue centrar nossa visão, determiná-la. Ele não nos agrada muito. E ele, o homem das fitas verdes, agrada-nos demais, apesar de seus furores, exageros e erros. Daí o constrangimento experimentado tão claramente pelos primeiros espectadores.

Veja-se a cena do soneto. É cômica, mas sabemos que o cômico é o trágico às avessas.

É visível, quando refletimos, que Philinte “abusa da credulidade de Alceste”. Ele se diverte, pelos cumprimentos cada vez mais exagerados que faz a uma obra simplesmente banal, e mediana, a conduzir Alceste para fora desse meio-termo, e a fazê-lo ficar pouco a pouco fora de si, até o momento da canção: “*Si le roi m'avait donné...*”⁶⁰ quando, exasperado, ele se torna (e esta é a intenção de Molière) completamente ridículo — como Arnolfo arrancando “um tufo de cabelos”. E de fato, se conseguimos sentir toda a cena

do ponto de vista de Philinte, ela é engraçada, engraçadíssima. Quem a reler com esse espírito se divertirá muito, esforçando-se para *ser* Philinte e para abusar da credulidade de Alceste. Mas só se fizer algum esforço. O autor não conseguiu arranjar-se de modo que isso fosse espontâneo e inevitável. Eis por que Jean-Jacques⁶¹ se enfureceu⁶².

Para continuar o estudo dos meios técnicos, muitas vezes se deve à habilidade da “exposição”, nas primeiras cenas do drama, fazer-nos entrar no universo da obra sob o ângulo desejado. Veja-se, em *Les innocentes* (de Lillian Hellman, na adaptação de A. Bernheim, que é muito engenhoso)⁶³, como a cena inicial — em que a tia ridícula está às voltas com as alunas e enganada pela falsa inocente, força geradora de todo o drama devido a sua mitomania — é seguida de um retorno ao equilíbrio e ao bom senso pelo aparecimento de Karen, que será a heroína e a sede do ponto de vista dramático; isto basta para sugerir-nos o ângulo de visão que deverá ser adotado na peça. É recurso bem simples e comum, mas muito eficaz. Veja-se em *La couronne de carton* (de Jean Sarment) o alcance do Prólogo. Em si é perfeitamente inútil (os acontecimentos aí incluídos poderiam ser facilmente narrados posteriormente ou nem sequer isso). Mas é indispensável que esteja ali para obrigar os espectadores a que se situem, no restante da peça, do ponto de vista do príncipe. Suprimi-lo pode significar um equívoco que arruína a obra inteira: o príncipe, que se tornou Villiers (e bem antipático, nem que seja por seu caráter pedante), não se imporá em absoluto (pelo contrário) como a pessoa que vê a ação; e corremos o risco de orientar o drama para a pista e o eixo de um dos bons meninos ou dos gentis canastrões que o rodeiam. Finalmente, compare-se *Anfitrião 38* de Giraudoux com o *Anfitrião* de Molière. Giraudoux, desde a primeira cena, força-nos (e esta era a principal dificuldade de execução como idéia nova da peça) a assumir o ponto de vista de Júpiter. Em Molière, o verdadeiro ponto de vista é o de Anfitrião. E por isso é que a peça é cômica; é *preciso* que a aventura de Anfitrião, anulada pelos direitos jupiterianos, constitua o verdadeiro assunto da peça. E o prólogo nos obriga a evitar o ponto de vista de Júpiter: Mercúrio e a Noite estão ali para fazer com que o vejamos apenas como terceira pessoa (de perfil, por assim dizer), embora sua vontade deva ser exposta. E a chegada então de Sósia (dublê grotesco de Anfitrião em seu papel dramatúrgico e co-interessado paralelo a ele na similaridade das aventuras) começará a expor-nos o desenrolar das aventuras do ponto de vista dos personagens que os tornam risíveis.

Sósia *não sabe* (o que nós, espectadores, ficamos sabendo pelo prólogo) que o lugar está ocupado. É indispensável acompanhar sua ação (e mais tarde, paralelamente, a de Anfitrião) como fio condutor da situação. Supondo-se que Molière tivesse feito Anfitrião chegar primeiro, teríamos hesitado quanto ao ponto de vista que torna tudo isso cômico e talvez tivéssemos optado pelo eixo do marido (que não deve ser totalmente antipático), a quem acontece uma aventura, afinal de contas, do pior trágico... se pudéssemos acreditar nisso⁶⁴.

Vemos então o que é, no fundo, esse personagem, sob cujo ângulo de conhecimento e de sensibilidade o universo da obra é, numa dada situação, apreendido e caracterizado. É o Eu fenomenológico implicado por determinado mundo; a mônada à qual se correlaciona uma presença concreta do cosmos; a Testemunha arquetonicamente inerente à obra, tal como se manifesta em sua patuidade — só restando ao espectador comunicar-se com essa Testemunha predeterminada (não é o espectador, como se vê, que a determina). Nisto consiste toda a arte teatral (e, sob esse aspecto, até mesmo a arte literária em geral): descobrir sob que ângulo de visão o mundo a ser apresentado é o mais interessante, o mais pitoresco, o mais estranho, o mais vibrante, ou o mais significativo. É exatamente — a analogia é esclarecedora — fazer no moral o que o cineasta faz no físico com sua câmera, procurando o melhor ângulo de tomada. Mas a literatura fez isso em espírito muito antes de os cineastas terem deparado tecnicamente com esse problema (cuja universalidade estética nem sempre compreendem).

A analogia musical também pode ser esclarecedora, no que diz respeito ao aspecto combinatório das variações sobre determinada situação, que pode criar a variedade do ponto de vista. Para todo aquele que conhece um pouco música, nada é mais luminoso que a seguinte correspondência: cada posição diferente do ponto de vista, num grupo organizado, constitui uma “inversão” do acorde dramático — no sentido que o termo inversão tem em música, em harmonia. A função original \mathfrak{A} mantém-se sempre baixo fundamental⁶⁵, mas todas as outras funções, nas diversas posições desse acorde, podem tornar-se baixo real (se interpretarmos assim o protagonismo do personagem cujo ponto de vista adotamos).

*

Uma última palavra (quase que puramente filosófica, peço-me).

Talvez alguém se pergunte: e que acontece com a liberdade humana, nessa astrologia?

Sabemos que muitas vezes (e não é culpa da nossa teoria, e sim fato) a arte dramática, em vez de mostrar-nos de preferência o homem livre, no-lo mostra sobretudo vítima de fatalidades, colocado à força em situações inelutáveis, e obrigado a obedecer a uma terrível lógica ao mesmo tempo externa e interna, cósmica e psíquica.

Não deixa de ser verdade que ela também pode valorizar — e através dos mesmos meios — essa liberdade ou pelo menos o poder pessoal de criar seu destino, em vez de sujeitar-se a ele; e, ou revoltar-se e repelir, ou assumir livremente a “signatura astral” e suas conseqüências.

Consideremos um único exemplo — a intensa cena dramática central de *Espoir*, de Henry Bernstein. A mãe ciumenta, exasperada e quase louca, em seu desejo apaixonado de garantir a mão do jovem Thierry para a filha Solange e não para a filha Catherine, insulta esta última e procura fazer-lhe o maior mal possível com suas palavras rancorosas. Enquanto isso Emile, o chefe de família tímido, extenuado, cheio de boa vontade e de impotência, em vez de cumprir seu papel normal de árbitro, limita-se a intervenções confusas e pouco eficazes, quando, de súbito, o jovem Thierry, longe de isolar-se em sua função de “Obtentor a contragosto” de um bem que não deseja, bruscamente, com algumas palavras simples e firmes, assume a função de árbitro ao mesmo tempo que toma Catherine sob sua proteção. De O , para falar sempre essa linguagem, ele se torna de repente \simeq e C (O), por sua própria e súbita vontade. Ele agarra essa função sem herdeiros, quase prescrita, mal exercida pelo velho, fraco e bom Emile, apossa-se dela, dá-lhe forma, inflama-se nela ao mesmo tempo que a enobrece. Mas é também porque ela estava lá, presente e implicada na situação, mas virtual e disponível.

Não seria preciso crer, em contrapartida, que \simeq (o Árbitro) representa necessariamente ou mesmo de modo privilegiado um “livre-arbítrio” inserido na situação. Quando muito é a *possibilidade cósmica* desse livre-arbítrio. O astro do árbitro indica um *poder de situação*, do qual pode perfeitamente ser incapaz de fazer livre uso quem está provido dele, por efeito de uma paixão, ou de uma convicção, ou de uma carência de vontade ou de inteligência, que nele produz um automatismo absoluto no sentido em

que vai orientar os fatos. É mesmo um efeito dramático maior, a súplica ou a imploração (ou a exposição argumentativa) ao árbitro inflexível (“*Nada de misericórdia!*”, diz “*o Homem Vermelho*”). Em *Les innocentes*, de Lillian Hellman, há uma ótima cena dramática em que o noivo de uma das duas jovens caluniadas e proscritas pela opinião pública vai implorar a uma velha senhora que teria o poder de remediar tudo. Mas ele tem a sua frente uma alma absolutamente impermeável a tudo o que pode dizer, uma puritana que lhe opõe uma rejeição categórica e absoluta, uma instintiva recusa a admitir quaisquer argumentos ou alegações favoráveis a uma pessoa que “vive em pecado”. — É curioso que Georges Polti, para quem “Implorar” é a primeira das supostas situações, a caracterize como comportando essencialmente: um suplicante — uma Potência indecisa. — E em todos os casos em que a Potência em questão não está indecisa, temos, segundo ele, o tema do Perseguidor. — Nada mostra melhor, creio eu, o erro no qual se baseia toda a teoria. Em todos os casos análogos (numerosíssimos) a situação é que ainda está indecisa; e se a pessoa que tem a potência de fazê-la modificar-se desta ou daquela maneira não está indecisa, se está obstinada, inabalável e irredutivelmente contra todos os esforços tentados (e isto sem a menor idéia de “perseguição”), temos aí um efeito dramático (com até mesmo uma nuance nitidamente trágica) de primeira ordem. Vimos que “o árbitro sem o saber” era um fato importante. “O árbitro sem o poder” — o árbitro moralmente incapaz de realizar todas as possibilidades de sua potência de situação — é também um dado importante (no teatro e na vida).

O que quer dizer que a vontade humana está ali, em toda parte onde, de maneira semelhante, poderia ser encontrada na realidade da condição humana; ora de acordo, ora em desacordo com as forças dramáticas às quais pode dar aprovação ou negação, retratações ora fortes ou fracas, ora eficazes ou ineficazes. Aí não está o drama, apesar do que se pode imaginar: ele emana da presença dos dinamismos funcionais colocados pela situação, e com os quais é preciso que as pessoas, queiram ou não, se ponham ou se achem numa relação qualquer.

Não há nenhuma dúvida, porém, de que existe um motivo, um tema dramático da liberdade, da livre vontade como motivação dramática. Esta liberdade pode até mesmo, como vimos, ser o Soberano Bem para o qual tende uma vecção passional, como pode, ao contrário, transformar-se em cúmplice e auxílio de outra tendên-

cia, e até das piores paixões. Assim ela própria está incluída no círculo dramático, onde palpita de emoção, se exaspera ou se rompe, e ao qual, às vezes, consegue romper. Mas essa mesma situação proporciona-lhe a ocasião e o meio de exercer-se, ou de perecer e extinguir-se, permitindo o triunfo de forças mais cósmicas que ela. E é exatamente assim que acontece na experiência humana, aqui iluminada e ao mesmo tempo estilizada pelo teatro. *Inclinant, non necessitant*⁶⁶.

Notas e referências bibliográficas

¹ É claro que uma mesma situação pode ser tramada com temas diversos. Ter que sacrificar a família pode ser encontrado no tema “cidade sitiada” (*Les bouches inutiles*) tanto quanto no tema “comparecimento perante um tribunal”, ou no tema “naufrágio”, etc., etc. Também é claro que um mesmo tema pode convir a situações diversas: o tema “comparecer perante um tribunal” pode servir para realizar o encontro de dois rivais (um dos quais, por exemplo, será o juiz do outro); ou o risco da inocência perseguida e não reconhecida; ou então a realização da vingança justa e a confusão do perseguidor, que são efetivamente situações dramáticas (situações criadas por encontros e conflitos de forças estruturadas). Finalmente, às vezes acontece que determinada situação dramática só pode ser praticada no interior de um tema único, privilegiado, o que facilita a confusão entre tema e situação. O “bem desejado que se arroga o papel de árbitro”, que é uma situação fundamental, quase só é praticável no tema “sucesso amoroso” (todavia: abdicação em favor do herói do drama, ou ainda, adoção deste pelo detentor de um título ou fortuna, são temas conexos). Observar-se-á que um tema muito conhecido e repetido facilmente degenera em “artifício dramático”. O tema duelo, por exemplo, tão cômodo para desembaraçar-se do opressor, para alarmar a amante diante do perigo que o amante corre, para arbitrar uma rivalidade, etc., etc., transforma-se no teatro de meados do século XIX em artimanha insuportável. (N.A.)

² Um autor deve ser imparcial para com seus antecessores. Embora combatamos a fundo a doutrina Gozzi-Goethe-Polti (o próprio título que escolhemos foi claramente calculado para ressaltar essa oposição doutrinária), é indispensável dizer que, para escrever este livro, relemos com certo prazer e algum proveito o de Polti; e que até mesmo (como se verá adiante) certos princípios que defendemos ali estão em germe, infelizmente esterilizados por uma falsa colocação do conjunto do problema todo. (N.A.)

³ Benvenuto Cellini (1500-1571), ourives e escultor italiano. Natural de Florença, sua vida agitada, pródiga em rixas e escândalos, fê-lo vagar de cidade em cidade, por mais de 30 anos. Considerado um dos grandes artistas de sua época — é autor da *Ninfa de Fontainebleau* e de *Perseu com a cabeça de Medusa* —, possuía uma personalidade exuberante que confinava na violência e demonstrava uma insatisfação reveladora de orgulho insaciável. No final da vida ditou uma *Autobiografia* em forma de romance, só publicada em 1722. (N.E.)

⁴ Karl Jaspers (1883-1969), psicólogo e filósofo alemão. Espiritualmente próximo de Nietzsche e sobretudo de Kierkegaard, seu existencialismo parte da análise crí-

tica do saber objetivo, da verificação de seus limites e da impossibilidade de uma ontologia racional. É autor, entre outras, das seguintes obras: *Psicopatologia geral* (1913), *Situação espiritual de nossa época* (1931), *Origem e sentido da história* (1957). (N.E.)

⁵ Esta é a dificuldade encontrada atualmente pelo teatro “existencialista”. Todo o teatro — estou falando do verdadeiro teatro, o de sempre e das obras-primas — é existencial. Dar existência a personagens imaginados é seu triunfo e seu ato heróico. Otelo, Lear, Andrômaca, Fedra, Chatterton ou Lorenzaccio são estudos existenciais — estudos, atos e demiurgias. *As moscas* ou *Les bouches inutiles* são apenas existencialistas. Retrocesso. Estamos mais distanciados da existência. Vemola através do sistema, da idéia filosófica. Estamos no gênero do teatro de idéias, da peça de tese (um dos gêneros *parciais* dos quais falamos anteriormente). Todavia, não falemos mal dele. Em si, é um gênero nobre, digno de estima e, apesar do que possa ter sido dito dele, muito teatral. Porém *Otelo* existe mais — mais intensamente, mais profundamente e, sobretudo, mais diretamente. (N.A.)

⁶ *Grand-guignol*, teatro em Montmartre (Paris), fundado sob o nome de Théâtre Salon (1895), que a partir de 1897 passou a apresentar espetáculos compostos de uma série de peças curtas em que se alternam a alegria excessiva e o horror terrificante. Após a II Guerra Mundial tentou renovar-se, adaptando romances policiais. (N.E.)

⁷ Arquitetônica. Ciência da classificação sistemática do conhecimento. Diz-se que uma ciência é arquitetônica em relação a outras quando estas são apenas meios, enquanto ela constitui o fim (Aristóteles). A política é arquitetônica em relação à estratégia, à economia, à retórica; os fins destas ciências dependem da política ao mesmo tempo que lhe servem de meio de ação. Arte de construir sistemas (Kant). (N.E.)

⁸ Digo que o *tema* começa a se tornar *situação*. O tema é “a Perseguição”, um gênero de acontecimento. Mas, se eu especificar: Perseguido! ou Perseguidor!, isto significa que levo em consideração a dinâmica dos personagens, o círculo das forças e seu sentido recíproco de veicção; e que, ao indicar de modo preciso um protagonista (pela escolha do ponto de vista), já procuro as características morfológicas dessa constelação com dois astros. (N.A.)

⁹ Seria interessante, mas demorado, tentar descobrir por que Molière se desinteressa do desenlace — e isto é essencial à sua arte (em suma, o jogo das forças o interessa mais que o arabesco resultante para o conjunto da peça). Sua técnica do desenlace, porém, é interessante, porque evita, precisamente, um verdadeiro desenlace das forças. Quando é tempo de acabar, ele não invoca uma *situação* em si mesma finalizante, mas, como uma cláusula ou “cadência” (estilo musical) que indica o próximo descer da cortina, um *tema*, um *gênero de acontecimento* ligado pelo uso à idéia de desenlace: com bastante frequência um “reconhecimento”. Ver também o gracejo dramaturgico que encerra *Crítica da escola de mulheres*. (N.A.)

¹⁰ Zaimph. Veu de Tanit, deusa cartaginesa, identificada com a deusa fenícia Astarté ou Istar. Os gregos a identificaram com Afrodite, e os romanos a confundiam com Juno. (N.E.)

¹¹ Em tradução literal:

*Mas fazeis às vezes para mim, de império, de coroa;
Só vós me restais: permiti que eu vos dê,
Senhora, e todas as promessas que eu exigia de vós,
Meu coração vo-las pede todas para Xipharès.* (N.T.)

¹² E que não se diga que isso é um fato artificial de teatro. Na ciência obstétrica, durante muitíssimo tempo a famosa pergunta do obstetra ao marido: “a mãe ou

a criança?” foi dessa ordem. Pode-se crer, sem pôr em jogo vida ou morte, que alguém, ao simplesmente escolher entre dois candidatos a um cargo, não sabe que, às vezes, dispõe assim da curva total de dois destinos humanos? E pode-se crer que uma jovem, ao responder a um pedido de casamento, não sente de algum modo que tem que arbitrar nesse momento, pelo sim ou pelo não, toda a curva do seu destino (sem contar o de um e às vezes de dois outros)? Não deixa de ser verdade que a arte dramática, sobretudo quando nos leva a considerar e a compreender essas espécies de situação do ponto de vista de outrem, é um bom treinamento para apreender o dramático vital — pelo qual deslizamos não raramente sem prestar atenção. (N.A.)

¹³ Ela pode residir nele, é claro, temporariamente e em situação precária. Em geral, porém, o investimento dessa força temática é estável, por causa de seu caráter geralmente passional, e próprio a constituir duradoura motivação ou mola dramática. Eis por que, para sua expressão, escolhemos, em vez de um signo planetário, um signo zodiacal (uma Casa). Mas pode acontecer, por exemplo, que no curso do drama uma paixão episódica (um capricho, um desejo amoroso não fundamental) cria uma situação em si mesma episódica e não duradoura. Lembramos que essas forças temáticas são sempre *relativas a uma determinada situação*, e não absolutas e constantes no dado total da obra. (N.A.)

¹⁴ Entretanto, damos mais adiante (p. 198, n. 3) um inventário (que, aliás, não tem a pretensão de ser completo) das outras forças temáticas mais usuais. (N.A.)

¹⁵ *Thane*: Na história da Escócia, senhor ou barão, principalmente chefe de clã, que prestava serviços militares ao rei. (N.E.)

¹⁶ Estudem o caso de *Anfitrião* — de todos os Anfitriões. Em Molière, Júpiter é simplesmente um personagem do microcosmo. Em Giraudoux, é também deus cósmico, e uma das preocupações estéticas do dramaturgo é manter ininterruptamente a comunicação entre o Júpiter cênico e o Júpiter cósmico. (N.A.)

¹⁷ Leão Hebreu, cognome de Judá Leão Abrabanel, ou Abravanel (1460?-1535), médico, poeta e filósofo espanhol. De uma família de financistas e estadistas judeus espanhóis, viveu em Castela até 1492 (quando os judeus foram expulsos da Espanha) e depois em Lisboa, Nápoles e Gênova. É autor de *Dialoghi di amore* (em italiano, 1535). (N.E.)

¹⁸ A propósito dessa referência, o autor destas páginas declara formalmente e repete que *não acredita na astrologia!* Pelo menos, não acredita nela no que concerne às ciências da natureza. Em estética, não ocorre totalmente o mesmo, no sentido de que os Mundos Artísticos comportam fatos (tais como os que estamos analisando) que não deixam de ter analogia estrutural com os fatos supersticiosamente supostos pela Astrologia simpática no domínio da natureza. E é isto mesmo que nosso simbolismo exprime. Mais uma vez, trata-se de símbolos cômodos e falantes, tomados de uma crença errônea mas que fornecem um quadro válido para a expressão de fatos exatos e verdadeiros (não poderíamos ser meticulosos demais). É, portanto, sabendo bem o que fazemos, que aplicamos a Astrologia à teoria da arte teatral, apesar de não acreditarmos na Astrologia. (N.A.)

¹⁹ Voltaremos um pouco mais adiante ao interesse do tema da afeição fraterna como motivação teatral. (N.A.)

²⁰ De Sève, autor, para a edição da Compagnie des Libraires (1767), de gravuras reproduzidas frequentemente, representou, para ilustrar *Andrômaca* (ato III, cena VI: *Vamos aos gregos libertar o filho de Heitor*), o bebê Astianax arrebatado por um guerreiro feroz (talvez Fênix). Mas isso é pura imaginação do artista, e não creio que esse acessório vivo jamais tenha sido produzido no palco. (N.A.)

²¹ *Pollice verso*, expressão latina que significa virar o polegar para o peito ou para o chão, gesto pelo qual se exigia a morte do gladiador vencido. (N.E.)

²² Dumas Filho às vezes confiou a seus prefácios o cuidado de nos informar — é precisamente o caso em *La princesse Georges* — que havia edulcorado ou evitado um desenlace mais dramático, forçosamente resultante da situação levada a sua tensão extrema, a fim de evitar a revolta do público. Pouco importa. Era sem sombra de dúvida um homem hábil, mas não um autor corajoso e, se é possível dizê-lo, crente. Na versão original, o príncipe, para ir ao encontro de Silvanie, pisoteava a mulher, caída em toda a largura da porta. E Dumas nos diz: “As pessoas que assistiram ao ensaio lembram-se dos *oh!* de horror que acompanharam a saída do príncipe. Séverine era tão simpática ao público que este não compreendia que o marido a maltratasse tanto. Uma tal manifestação feita espontânea e irresistivelmente por um público de amigos era um conselho que eu não podia deixar de seguir (...)”. Eis por que na representação (a publicação em livro restabeleceu o desenlace primitivo) ele fazia o marido de Silvanie dar o tiro de pistola antes que o príncipe atingisse a soleira da porta, poupando assim a Séverine (e ao público) o supremo ultraje. (N.A.)

²³ *Ai de quem a tocar!* (N.E.)

²⁴ De Dumas Filho. Pegamos de propósito, nesta primeira parte, nossos exemplos em Dumas, porque suas situações dramáticas são geralmente muito fortes, claras, tensas — e, temos que dizê-lo, muitas vezes belíssimas, teatralmente. É uma grande pena, 1º) que em geral sua preparação, sua condução, sintam demais o artifício, a “vontade do autor”; 2º) que o cosmos e os temas de acontecimentos onde elas se encontram, assim como as motivações empregadas, estejam tão totalmente longe de nós hoje (sem ter, no entanto, interesse por distanciamento histórico) que todo esse teatro, tão hábil, tão artesanal, virou letra morta. O bom Augier, mais burguês, mais humano, manteve bem mais comunicação conosco! Augier era, aliás, um bom operário (foi lendo-o, incontestavelmente, que Marcel Pagnol aprendeu seu ofício). Mas há muitos autores atuais que não se privam de usar Dumas (não façamos desaforos). (N.A.)

²⁵ Inês, na tradução de Millôr Fernandes (São Paulo, Abril, 1980). (N.E.)

²⁶ PAULIN

*Quê! Irieis, Senhor, com esta indignidade
Calcar a vossos pés do Império a majestade?
Roma...*

TITUS

Basta, Paulin! (N.T.)

²⁷ George VI (1895-1952), rei da Grã-Bretanha e da Irlanda de dezembro de 1936 a 1952. Segundo filho de George V, sucedeu no trono o irmão mais velho. Este reinou de janeiro a dezembro de 1936 como Eduardo VIII, renunciando porque sofreu forte oposição do então primeiro-ministro ao anunciar que se casaria com uma norte-americana divorciada, o que fez em 1937, já com o título de duque de Windsor. Winston Churchill (1874-1965), político e escritor inglês, tornou-se primeiro-ministro em 1940, durante a II Guerra Mundial, demonstrando inegáveis qualidades de liderança e energia. (N.E.)

²⁸ (...) *Sob que astro, Bom Deus, deveria eu ter nascido!
(...) Vede que desgraças escoltam meu destino!
(...) Por Deus, já que tu queres que haja discussão
Pois seja, se assim contento tua devoção:
E será contra ti, que tens me atormentado...* (N.T.)

²⁹ *Não fica bem que o amigo receba o favor!* (N.T.)

³⁰ Mateus, VII, 7. (N.E.)

³¹ Mateus, X, 29. (N.E.)

³² Joseph Conrad (1857-1924), nome adotado pelo romancista inglês de origem polonesa. Órfão aos dez anos, criado por um tio, ingressou na marinha mercante aos 17 anos. Em 1895, já naturalizado inglês, publicou a primeira obra, *Almayer's folly*, à qual se seguiram, entre outras, *Lord Jim* (1900), *Tufão* (1903), *Vitória* (1915), *A flecha de ouro* (1919). (N.E.)

³³ Os apreciadores de estética comparada serão levados a pensar na estrutura do acorde musical. Sabe-se que, em harmonia, a repetição de uma função harmônica (por exemplo, a repetição da tônica no acorde perfeito) é um importante meio de equilíbrio e de enriquecimento, submetido a regras precisas. Quem desejar uma análise estética mais desenvolvida dessa função arquitetônica da repetição poderá encontrá-la em nossa *Instauration philosophique*, cap. IV (Études architectoniques), p. 238 e seguintes. Mas haveria necessidade de dizer que não estamos aplicando, aqui, *a priori*, a analogia musical nem a arquitetônica geral no caso das formas dramáticas, e que só o estudo *in vivo* ou sobre peças (sem fazer jogo de palavras) da arte dramática nos fornece o dado como sendo muito importante? (N.A.)

³⁴ Principalmente, não devemos esquecer que, na verdade, este satélite ou Espelho de uma força, este Adjutor, este Co-interessado, em suma (C), não é em absoluto o *confidente* do teatro clássico, utilidade cênica sem importância dramática (um pouco o contra-regra supostamente invisível, o *kuromango* do teatro japonês). O papel (C) é, ao contrário, uma força dramática de primeira grandeza, encarnada somente num personagem ativo, que presta ajuda às vezes decisiva (o Salvador!) àquele a quem socorre. Mathan não é absolutamente o confidente de Athalie: devota-se extremamente a ela, é um dos personagens essenciais. Finalmente, não nos esqueçamos de que, se ele é “co-interessado” de um dos personagens, muitas vezes isso se deve a razões passionais totalmente diferentes (por exemplo, o político ambicioso que perverte o herdeiro do trono, para ser mais tarde seu Ministro; ou então, se ele se identifica com o árbitro: o árbitro conluído com uma das partes por interesse pessoal). (N.A.)

³⁵ Curiosamente, Georges Polti, para quem o Salvador constitui a segunda situação dramática (conforme sua confusão característica entre situação e tema prático de ação que encadeia os fatos), considera-a negligenciada, muito negligenciada pelos dramaturgos. Não estou de acordo. Ele cita como exemplo, fora do teatro, o desenlace de *Barba-Azul*, e comenta: “O parentesco se junta a isso, sob a condição mais normal, a de irmãos que defendem a irmã, e aumenta o patético por um recurso dos mais simples, mas esquecido pelos dramaturgos”. Mas, muito ao contrário, estes o usaram frequentemente. Por exemplo, todo o dado de *L'aventurière* é: Célie não pode se casar com Octave, seu primo, que ela ama. O obstáculo é a Aventureira, que se introduziu na família e vai se casar com o pai de Célie. Mas o Salvador surge, na figura do irmão mais velho, Fabrice. Ele não surge no desenlace, e sim desde o final do primeiro ato; e a peça inteira será constituída por sua luta contra o obstáculo, contra a Aventureira, com altos e baixos, alternativas de êxito e derrocada, até seu triunfo final, quando é expressamente lembrado que o essencial é a felicidade do jovem casal, e que o Salvador só interveio para ajudá-los. Já que reencontramos a motivação da afeição fraterna, observemos sua curiosa importância no teatro de E. Augier. Já citamos *Diane*. Ver ainda *La contagion*, em que há um duplo par fraterno (André e Aline, Lucien e Anette, personagens menos importantes) e cujo tema dominante é expressamente lembrado por várias vezes (principalmente no ato II, cena X: “uma irmã está sempre sob a guarda do irmão”); ver também *Les effrontés*. Em compensação, está totalmente ausente do teatro de Dumas Filho. Com efeito, há a irmã do insuportável amante de *A dama das camélias*. O sacrifício da Dama para permitir o casamento dessa irmã estabelece uma situação importante, mas ela própria, a irmã, está fora do

microcosmo cênico. Curiosamente, Musset, que em sua vida experimentou a afeição protetora de um irmão, teatralmente só usou a rivalidade de irmãs (*A quoi rêvent les jeunes filles*). Talvez haja aí uma indicação sobre sua psicologia. Todavia, em *Lorenzaccio*, em que Catherine é a tia de Lorenzo, o papel é quase fraterno (tanto no que tem de odioso quanto na atmosfera do respeito). Tema da proteção do irmão no drama policial moderno: *O processo de Mary Dugan*, de Bayard Veiller (adaptação francesa de H. Torrès e H. de Carbuccia); e, no gênero sentimental, grande número de vezes André Birabeau. Voltaremos a este último. Quanto às nuances inquietantes (*bacillus Freudi*), ver cap. 4. (N.A.)

³⁶ Não tenho esporas/ para ferir os flancos de meu intento, mas tão-só a ambição inflada. (Ato I, cena VII.) (N.E.)

³⁷ Charles Baudelaire (1821-1867), escritor francês, autor de *Journaux intimes (1851 e 1862-1864)*, *Curiosités esthétiques (1868)*, *Os paraísos artificiais (1860)* e traduções de Edgar Allan Poe. Sua coletânea poética *As flores do mal (1857)* foi condenada pela justiça em processo célebre. Postumamente saíram *Pequenos poemas em prosa (1869)* e artigos reunidos em *L'art romantique (1869)*. (N.E.)

³⁸ Tivesse eu assim jurado, / como vós o fizestes. (Ato I, cena VII.) (N.E.)

³⁹ A aprazível Bérénice ter de ouvir de minha boca / Que a abandonam! Ah! Rainha, e quem ousaria ter pensado, / Que essas palavras jamais vos fossem proferidas! (Ato III, cena II.) (N.E.)

⁴⁰ Este co-interessado a contragosto (já vimos o interessado a contragosto) não é raro, mas adquire facilmente cor cômica pelo fato de estar assim dinamicamente neutralizado, reduzido à impotência moral. Encontramos muitos exemplos dele também no romance. Em *Quentin Durward*, Galeotti persuade semelhantemente Luís XI de que não pode fazê-lo perecer sem que ele mesmo morra pouco depois. Para este truque dramático, esta é provavelmente a fonte de Victor Hugo, que frequentemente tomou empréstimos de Walter Scott. (N.A.)

⁴¹ Pouco importa que César ainda creia em nós contanto que nossos conselhos só protejam sua glória? (N.E.)

⁴² Não esquecer que as situações mudam e que, por conseguinte, as seis funções podem investir-se diferentemente e tirar sucessivamente da sombra, da atonia dramática, diversos personagens de um universo cênico mais abundante. (N.A.)

⁴³ Temos resistido escrupulosamente ao desejo de encontrar sete grandes funções dramáticas, como há as sete notas da escala ou as sete cores do prisma. Não abramos falsas janelas por razões desse gênero. Na verdade, a escala dramática nos parece nitidamente pentafônica com suas seis funções (cinco notas fundamentais e uma repetição *ad libitum*). Ver adiante nota 49.

Porém o leitor, ao refletir, pode achar que omitimos alguma função dramática original e importante. Nesse caso (e ficaremos contente se formos completado ou corrigido) haverá satisfação para os apreciadores do número 7. Mas não percebemos, em todas as peças que estudamos, outras funções importantes, distintas daquelas que figuram aqui. (N.A.)

⁴⁴ Mediante, nome da terceira nota das escalas diatônicas, por mediar entre a tônica e a dominante. (N.E.)

⁴⁵ Quadratura, distribuição de uma frase musical em medidas iguais, simétricas. (N.E.)

⁴⁶ Ele também é, claro, rival de Nicomède tanto na competição ao trono quanto em sua aspiração ao amor de Laodice. Mas deve-se observar que nunca é um rival perigoso, desempenhando apenas o papel quase cômico de importuno, cada vez que vem interromper os duetos amorosos de Nicomède e Laodice, para fazer ardorosa corte a esta. Eis por que cometeríamos verdadeiro contra-senso dramático

(como vamos mostrar mais amplamente) se considerássemos a rivalidade de Nicomède e Attale (Nicomède ♀; Attale ♂) como eixo e fundamento da situação. (N.A.)

⁴⁷ Ah, não me indisponham com a República! (Ato II, cena III.) (N.T.)

⁴⁸ Para cúmulo da felicidade a amizade dos romanos. (Ato V, cena IX.) (N.T.)

⁴⁹ Certamente, não quero dizer nada contra as vozes do coração — mas não creio que as ultrajemos mais, ao discernir nelas funções tonais (ou atonais) precisas, do que fazendo-as cantar numa tripa de gato arranhada por crina de cavalo salpicada de resina — como se costuma fazer. Por outro lado, se desejamos estender a comparação musical para além de uma positividade estrita e segura, é certo que a analogia de uma situação dramática com um acorde dissonante, e mais particularmente com um acorde de sétima, em que ♯ é o baixo fundamental [ver nota 65 (N.E.)], ♮ a terça, ♭ a quinta e ♯ a sétima dissonante (imagine-se, por exemplo: ♯ dó, ♮ mi, ♭ sol, ♯ si bemol; mas mudando esses investimentos de acordo com a tonalidade), é impressionante. ♮ é uma repetição qualquer e ♯ é uma "antecipação" do acorde no qual se fará a resolução. Há aí uma analogia funcional evidente e positiva, mas que não conviria levar muito além disso.

⁵⁰ Flaminius lho diz claramente: "Eh quoi! toujours obstacle!" ["Pois quê! sempre obstáculo!" (N.T.)] (Ato II, cena IV.) (N.A.)

⁵¹ O autor refere-se à cidade de Montoire ou Montoire-sur-le-Loir, no departamento de Loir-et-Cher ao sul de Paris, local da entrevista entre Hitler e o marechal Pétain, em 24 de outubro de 1940, que deu início à colaboração com a Alemanha, após a derrota da França e o armistício assinado entre os dois países. (N.E.)

⁵² "A ternura e as paixões, que devem ser a alma das tragédias, não fazem parte desta: a grandeza de coragem aí reina sozinha (...) Esse herói a meu modo afasta-se um pouco das regras da tragédia, pelo fato de que não procura inspirar piedade com o excesso de seus infortúnios; mas o êxito mostrou que a firmeza dos grandes corações, que só excita admiração na alma do espectador, às vezes é tão agradável quanto a compaixão que nossa arte nos ordena nela produzir pela representação das desgraças deles. Às vezes ela faz nascer alguma, mas não chega a arrancar lágrimas. Seu efeito se limita a predispor os espectadores favoravelmente aos interesses desse príncipe, e a fazê-los formular votos por sua prosperidade (...) [no que] acho uma maneira de purgar as paixões de que Aristóteles não falou (...)" ["Examen de Nicomède" (1660) (N.E.)]. O comentário é meio confuso, mas mostra que Corneille tinha, esteticamente, exata consciência do que fazia. (N.A.)

⁵³ Paris, 1914. (N.E.)

⁵⁴ As três primeiras edições da novela picaresca *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* saíram em 1554 sem indicação de autor, sendo atribuída posteriormente, com ou sem fundamento, a Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575) e a outros. Sua importância histórico-literária está na aguda visão psicológica e no fato de ter dado à literatura universal o primeiro modelo da novela moderna de costumes. (N.E.)

⁵⁵ Existe uma forma de romance (geralmente inferior, mas nem sempre, que comporta uma técnica precisa e exigentíssima) em que esta questão do ponto de vista é ao mesmo tempo essencial e por assim dizer grosseira e marcante: é o romance policial. A intriga sempre supõe mais ou menos um mistério, que ora se adensa, ora se elucida passo a passo e finalmente se esclarece. Mas, claro, só existe mistério e esclarecimento em relação a este ou àquele personagem; eis por que o ponto de vista deve ser, neste gênero, não só muito marcado, mas único e constante na história. É sobretudo o do detetive, do investigador (o inspetor Maigret, em Geor-

ges Simenon!), umas vezes o de um admirador fanático que assiste sem entender, e só chega a entender graças às confidências do grande homem (o amigo de Dupin, em Poe; Watson, o amigo de Sherlock Holmes, em Conan Doyle!), outras vezes o de um “convidado”, etc., etc. E o apreciador sensível e esclarecido desse gênero de literatura fica profundamente chocado quando o autor nos faz assistir a uma cena que esse protagonista do ponto de vista não pode ver e que fornece explicações importantes ao mistério. No romance não policial exige-se mais flexibilidade, alterações, mudanças de ponto de vista. Mas uma cena *jamaís* foi bem escrita, se o autor não soube onde se colocava em pensamento para escrevê-la (mesmo que não o diga e se contente em fazer-nos sofrer os efeitos estéticos desse modo de visão). Não se trata necessariamente do ponto de vista de um personagem humano. Lembrem-se do “ponto de vista da nuvem” de *La jeune fille verte* (o autor não nos diz: colocamo-nos em pensamento dentro dessa nuvem; mas, após ter colocado a nuvem, ele faz com que se sucedam caleidoscopicamente várias cenas, que nos fazem participar inconsciente e secretamente da nuvem, cujo movimento ordena as cenas). Ou num trecho de *Les hommes de bonne volonté*, o ponto de vista da rua. Um personagem passeia numa rua. O costume, em semelhante caso, é descrever a rua do ponto de vista do personagem. Por uma inversão muito curiosa e hábil, Jules Romains descreve-nos o personagem do ponto de vista da rua (discretamente, sem dar a impressão de o estar fazendo: é o máximo). (N.A.)

⁵⁶ Isto pode ser corroborado pelo exemplo crucial de um erro de ponto de vista totalmente contrário. Em seu *Édipo*, fracasso retumbante (ninguém conseguiu retomar com êxito o tema após Sófocles, e já tivemos que falar no *Édipo* de Voltaire), em seu *Édipo*, Corneille pensou haver encontrado uma idéia complementar engenhosa: outro personagem (Teseu), e não Édipo, inicialmente pensa que é sobre ele que paira a ameaça do oráculo, e que ele é o criminoso nato, causa misteriosa dos flagelos da cidade. Um fatal erro artístico, que mata todo o dramático da situação. O ponto de vista de Teseu determina a perspectiva e, à medida que a fatalidade se encaminha para Édipo, vemos sobretudo o alívio de Teseu, liberado pouco a pouco do pesadelo. No final, vemos efetivamente que Édipo é vítima de uma desgraça terrível; entretanto, simpatizamos com Teseu, que (como a mulherzinha de Feydeau que grita dando pulos sobre a cama: os vizinhos é que perderam a mãe!) poderia exclaimar alegremente: o vizinho é que matou o pai! (N.A.)

⁵⁷ “Eis aqui um lugar reservado, senhor.” (Ato III, cena IV.) (N.E.)

⁵⁸ “Quais espetáculos, meu senhor?” (Ato III, cena IV.) (N.E.)

⁵⁹ “Olhai, ei-la que chega!” — “Ouvistes isso?” (Ato V, cena I.) (N.E.)

⁶⁰ “Se o rei me tivesse dado...” (Ato I, cena II, v. 393.) (N.E.)

⁶¹ Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), escritor e filósofo suíço de língua francesa. Condenou a civilização por corromper física e moralmente os homens. Seu *Discurso sobre a origem da desigualdade* (1754) influenciou no pensamento político moderno. Condenou o teatro como instituição perigosa na *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos* (1758). No *Contrato social* (1762), representou uma república em que os direitos dos cidadãos fossem protegidos, obra utilizada como guia pelos chefes da Revolução Francesa. No *Emílio* (1762), um tratado sobre pedagogia, suas idéias religiosas foram condenadas, obrigando-o a exilar-se. Escreveu também *A nova Heloisa* (1761), um romance, *Les rêveries d’un promeneur solitaire* (1781) e *Confissões* (1781 e 1788). Na literatura, é considerado precursor do romantismo. Também compôs duas óperas. (N.E.)

⁶² Talvez Molière também tenha hesitado (e no teatro, onde é preciso tomar partido abertamente — na força ou na delicadeza —, toda hesitação de autor é desastrosa). Talvez tenha acontecido com ele o que acontece com tanta frequência — até mesmo no romance — aos autores que criam um belo personagem cômico. Aca-

bam apaixonando-se por ele, tornando-o simpático demais, emprestando-lhe palavras ou atitudes bonitas demais, que nos constroem um pouco num personagem que nos habituaram a não levar a sério. Veja-se D. Quixote entre os ladrões, ou Pickwick na prisão por dívidas! Talvez isto também tenha ocorrido com Figaro, em Beaumarchais. Vamos examiná-lo um pouco, por puro prazer.

Figaro, sempre interessante como caráter (mas esta é outra história), assume na trilogia em que aparece papel cada vez mais dominante. Simples adjutor ou cúmplice de Almaviva (força temática) em *O barbeiro*, em *As bodas*, onde conduz a ação, é uma força essencial (o Oponente do conde); seu ponto de vista em várias situações, sobretudo perto do final, é claramente dominante; e às vezes ele conserva mesmo certa simpatia afetiva (sobretudo na aparição do verdadeiro dramático, através da comédia, no final, principalmente em seu monólogo sob os castanheiros: “por que estas coisas e não outras”, etc.).

Mas ele não o é inteiramente e sempre: é da condessa que Beaumarchais quis fazer o personagem eminentemente simpático. Chérubin, aliás, também o é — um pouco por reflexo —, a ponto de quase desejarmos, em certos momentos, que a condessa tenha por esse lado distrações mais arrojadas (um autor contemporâneo não deixaria faltá-las. Ver Chérubin nas peças modernas: *Le coeur ébloui*, de Lucien Descaves; *Etienne*, de Jacques Deval, etc.). O testemunho psicológico disso é notável: é *La mère coupable*, na qual Beaumarchais não pôde evitar de fazer Chérubin feliz — no intervalo. Ele também se esforçou para engrandecer moralmente a figura de Figaro — por um desses fenômenos de simpatia de autor, do qual acabamos de falar, ele não pode se impedir de reabilitá-la aos poucos de sua desvalorização inicial. Há, além disso, uma revalorização social devida aos acontecimentos políticos, de 1784 a 1792. Mas a peça não teve, nem podia ter, êxito algum, sobretudo porque o oponente, o traidor Bégearss, é uma vã e absurda figura de melodrama, aliás, pálida cópia de Tartufo — menos aquilo que teria sido exigido pela atmosfera geral da peça: o alcance social. Se Beaumarchais houvesse sido capaz de conceber e realizar nele o Tartufo Social, estilo 1792, é possível que *La mère coupable* tivesse se tornado uma grande obra. Veja-se em Almaviva (como ele o é em verdade na peça) o grão-senhor que simpatiza com as idéias revolucionárias. Reconheça-se em Figaro (como ele o é, na verdade) o empregado mais fiel que o patrão às idéias do Antigo Regime (do qual, entretanto, foi vítima). E que falta para que tudo se esclareça? Simplesmente que Bégearss faça o jogo duplo de exteriormente mostrar-se ao benfeitor como um maria-vai-com-as-outras e, no entanto, traindo-o efetivamente junto a um Clube de Jacobinos qualquer (não há nenhum traço disto na obra, embora fosse obrigatório). Mas Beaumarchais teria ousado? Não dizem que estava velho? Tinha só 60 anos, afinal. Estava, dizem também, “superado pelos acontecimentos”. Qual o quê, simplesmente lhe faltava caráter. O que o impediu de seguir a simples exigência estética da situação. E é assim que um vício moral produziu um vício artístico. *La mère coupable* não deixa de ser um drama curioso, ao ser bem estudado, ou pelo menos um curioso documento dramático. (N.A.)

⁶³ No original de Lillian Hellman, *The children’s hour*. Na tradução brasileira de Gustavo Dória, recebeu o título de *Calúnia*, e foi encenada pela Cia. Tônia-Celi-Autran, em 1958. (N.T.)

⁶⁴ Em *Le roi cerf*, peça de Gozzi, há também uma história de metamorfose, na qual um dos personagens aborda uma mulher, revestido por encanto do corpo do marido dela. Mas o ponto de vista é inverso, e mesmo sem acreditar inteiramente na fábula acontece que chegamos a temer real e sentimentalmente o equívoco. E ficamos aliviados (é o que deseja o autor) quando uma sutil intuição adverte a esposa em perigo de que alma estranha habita o corpo amado. Théophile Gautier também usou este tema fantástico numa novela escrita com muita habilidade, na

qual uma espécie de experiência metapsíquica e hipnótica troca as almas nos corpos do amante e do marido. Sentiremos de imediato a importância do ponto de vista, se compreendermos bem a que ponto são situações dramáticas diferentes em torno do mesmo tema da substituição: "Ah, se eu pudesse abordar aquela a quem amo sob a aparência do marido dela!" (e ser realmente bem-sucedido); ou então: "Que horror! enquanto estou ali, imobilizado hipnoticamente ou num corpo estranho, ou afastado pela guerra, um outro tomou meu corpo e se aproxima de minha mulher sob essa aparência!" Claro, a segunda situação dificilmente deixará de ter caráter cômico, mas Gozzi conseguiu evitá-lo, em poucas palavras, por meio de um bom arranjo das simpatias. (N.A.)

⁶⁵ Baixo fundamental: em harmonia, a nota mais grave de um acorde, na sua disposição natural, isto é, em ordem de terças sobrepostas. (N.E.)

⁶⁶ Favorável, não-inexorável. (N.E.)

3

Ars combinatoria

Identificamos seis forças dramáticas específicas e distintas. Lembremo-nos de que, por mais distintas e específicas que sejam, cada uma delas isolável em pensamento enquanto "signatura" de certo personagem ou de certo "trabalho" dramático desse personagem, contudo nenhuma delas poderia existir nem ser bem entendida independentemente das outras: são as diversas funções de um sistema onde tudo está relacionado entre si. Sabemos também que podem ser agrupadas num número variável de pessoas (de duas a seis, e até mesmo um pouco mais, se contamos diversas formas de \mathbb{C})¹; e, visto que em cada um desses personagens se poderá reunir uma ou várias dessas signaturas astrais, ele terá que encarnar simultaneamente várias funções dramáticas. Finalmente, não é impossível que uma ou várias dessas funções estejam ausentes (entendo, e estudaremos à parte este ponto quando se fizer necessário, que, embora todas sejam necessárias no macrocosmo, uma ou várias delas podem não ter presença pessoal e atual no microcosmo de situação)².

Enfim, cada combinação desses elementos — cada "estado do céu" dramático — pode assumir caráter morfológico diferente, conforme o ponto de vista, quer dizer, conforme o efeito de perspectiva, que pode tomar como origem qualquer personagem.

Estes são os elementos essenciais, indispensáveis e universais de todo dinamismo dramático. Na verdade, nenhuma dramaturgia

realmente viável e eficiente prescinde deles ou emprega outros. E todos os dispositivos diversos e característicos, todas as combinações morfológicamente distintas engendradas pelo jogo desses únicos elementos, constituem igual número de grandes esquemas dinâmicos — cada um deles aparece, em nosso simbolismo, sob a forma de um “tema astral” particular — que são outras tantas situações *fundamentais* (ou “básicas”, para falar numa linguagem horrorosa). Elas são irredutíveis umas às outras. Cada uma delas diz o essencial e o indispensável para formular o dinamismo interno e característico de um momento teatral.

Elas podem, ainda, ser diversificadas, por intervenção de outras considerações cuja natureza veremos depois e cuja importância às vezes é enorme³.

Mas limitemo-nos, no momento, a estas situações básicas.

E, como não devemos esquecer o apólogo do tabuleiro de xadrez do sultão (nem o fato real e indubitável que lhe serve de base), não deixemos de nos perguntar quantos existem desses esquemas dinâmicos, isto é, combinações viáveis, sólidas e distintas, suscetíveis de ser inscritos, em nosso simbolismo, por um horóscopo original, por uma descrição do “estado do céu” dramático morfológicamente distinto de qualquer outro.

A combinação desses primeiros fatores (indubitáveis, poderosos, *inelutáveis* em toda situação dramática) dá 7780 dispositivos diferentes⁴.

Não vamos tentar dá-los nem relacioná-los completamente. Passemos mais uma vez a palavra ao vizir matemático! Ele advertirá ao sultão que, se Sua Alteza ordenar a publicação dessa lista, serão necessárias, à razão de três colunas por página e de 24 linhas por coluna, 108 páginas de impressão⁵.

Mas, enfim, este quadro existe “em si”, por assim dizer (veremos que ele existe muito mais concretamente ainda). Mesmo não o tendo em sua totalidade, podemos explorá-lo um pouco. Façamos antes uma experiência. Tomemos ou formemos ao acaso uma qualquer dessas seis combinações. Seu exame talvez nos sugira algumas observações e reflexões úteis.

*

Como disse, tomemos ao acaso um desses temas. Evidentemente, se eu tivesse a lista completa, bastaria correr o dedo sobre ela e parar ao acaso em qualquer lugar (método da agulha de tricô na

Bíblia; ou da espátula no Larousse; o chamado sistema dos “cadáveres raros”). Na falta dessa possibilidade, uso um procedimento imitado da adivinhação pelas *Sortes Virgilianae*: indicação por um lance de dados. A experiência convenientemente combinada e lealmente executada (pouco importam os detalhes)⁶ fornece-me, de acordo com a lista que ficou virtual, a seguinte combinação, isto é, o dispositivo ou o horóscopo que se segue; mais uma vez, escolhido ao acaso:

$$\dot{\circ} \simeq \sigma - \sphericalangle \odot - \textcircled{\sphericalangle} (\sphericalangle)$$

Leiamos: a Terra e Marte ligados ao signo da Balança; Leão aliado ao Sol; a Lua refletindo o Leão.

Que dizer?

*

Como se vê, fiz surgir, dos limbos onde dormem, sem uso, todos os possíveis, uma certa situação essencial, incluída na lista de todas as combinações possíveis e legítimas, com os elementos que conhecemos. Que significa ela? Ela representa certo gênero de enlace, onde seres humanos podem se encontrar enredados, num cosmos ainda desconhecido. E, é claro, não sabemos que circunstâncias levaram seres de carne e osso, sensíveis e vivazes, a se encontrarem em semelhante nó. Teremos, sem dúvida, que voltar a investigar que trama e espécies de acontecimentos são responsáveis por tal fato e que gêneros de caracteres, de personalidades vivas estarão mais aptos, seja para se encontrarem em ocasião tão extraordinária, seja para lhe conferir seu mais elevado teor estético (ou vital). Por enquanto, só sabemos que, dramaturgicamente, tal situação é possível, que ela é exequível, e que uma conjuntura astral é como que uma forma dinâmica pura, suscetível de ser a chave de três destinos, juntados e unidos solenemente por um momento, pelo qual se caracterizaria assim o sistema de forças, em ação nos três seres humanos postos frente a frente sob um horóscopo comum. Que diz de fato esse horóscopo?

Um desses seres, dominado e caracterizado em situação por $\sphericalangle \odot$ (apresento-o em primeiro lugar visto que \sphericalangle é a força temática geradora de toda a situação, da qual é o “baixo fundamental⁷”), deseja, *mas para outro* (digo para outro pois não temos a união banal $\sphericalangle \dot{\circ}$, signo geminado do desejo para si)⁸, um bem que *ele próprio* apresenta ou representa. Esforça-se apaixonadamente por fazer outra pessoa aceitar o bem encarnado por ele.

O outro, $\hat{O} \simeq \sigma$, tem o livre poder de aceitar ou recusar o dom (influência de \simeq), arbitrando assim toda a situação dramática. Mas, devido à conjunção bastante rara $\hat{O} \simeq \sigma$, ele é ao mesmo tempo o obtentor virtual do bem, e aquele que resiste, o oponente. Possui alguma razão para essa rejeição, poderosa o suficiente para manter em suspenso e em tensão interna o sistema das forças presentes e para recusar, pelo menos por algum tempo, o bem que lhe é oferecido.

Depois, um terceiro personagem, \mathbb{C} (ρ), por uma razão qualquer vem reforçar, junto ao árbitro resistente, a ação do primeiro personagem, do qual é o auxílio dinâmico.

Finalmente, como o ponto de vista está fixado no personagem que é ao mesmo tempo Árbitro, Obtentor virtual e Oponente, a situação deve ser lida da sua perspectiva, que é então: ser intimado a aceitar ou a recusar um bem que lhe é oferecido; ter à sua direita o representante vivo desse bem, que o conjura ardentemente a aceitá-lo; à sua esquerda, um conselheiro que também, por alguma outra razão, o incita a isso. E, no entanto, ter um grave motivo para resistir a essas duas forças combinadas, motivo suficientemente poderoso para lhes contrabalançar a ação.

Tal situação é conhecida? Figura na história dramática? Pelos deuses, mas ela é a mais antiga de todas, o drama humano original (segundo a Escritura). O tema é o da *Tentação*, simplesmente. Estamos no Jardim do Éden: $\rho \odot$ é Eva, $\hat{O} \simeq \sigma$ é Adão; \mathbb{C} (ρ) é a Serpente. Caímos no primeiro de todos os dramas⁹.

Significa isso que tudo não passa de banalidade? Por certo que não, pois afinal este tema, este “assunto” dramático da Tentação (de fato, Georges Polti omitiu-o em suas Trinta e Seis pretensas situações, que são realmente, como sabemos, assuntos), continuará a ser sempre, enquanto houver homens, e sujeitos à tentação, um dos temas mais importantes que se podem utilizar indefinidamente. É interessante que, tomando ao acaso uma fórmula astral, ela nos tenha proporcionado um assunto dramático de primeira grandeza, curiosamente omitido por aqueles que limitavam seu número a 36!¹⁰.

Nosso tema astral, porém, nos ensinará ainda muitas outras coisas.

Se Georges Polti tivesse pensado nesse tema, sem dúvida teria escrito algo assim: 1) Resistir à Tentação; 2) Sucumbir à Tentação, tendo como elementos técnicos: um Tentador, um Tentado. Ora, como vamos ver, isto seria totalmente insatisfatório para caracterizar a vitalidade dramática do tema, ao qual se poderia empirica-

mente, à primeira vista, acrescentar de imediato: um Conselheiro (caso extremamente freqüente, seja ele Mathan ou Iago, etc., etc.); muito freqüentemente: uma Vítima (quantas vezes o tentador incita o ser tentado a abandoná-la ou a sacrificar um outro!); às vezes, ainda, um Carrasco, e não estou me referindo a um carrasco, simples acessório dramático: veja aquele machado, aquele cepo e aquele homem, e ceda!¹¹ — não, refiro-me a um Carrasco dramaticamente em função no microcosmo, quando o tentador pode fazer ver aí uma terceira força, decidida a esmagar, em caso de resistência, o herói ou a heroína ou, por separação da função \hat{O} , aquele ou aquela por quem o tentado se interessa: salvarei Astianax dos gregos se te submeteres a mim, Andrômaca! — Richelieu mandará decapitar Didier se não te prostituíres, a mim Laffemas, Marion; etc., etc.¹²

Mas não nos contentemos com estes pontos de vista empíricos (e contundentes); e sirvamo-nos dos elementos que nos fornecem nossos dados astrais. Um estudo aprofundado dos temas de tentação, conforme a combinatória sideral, será bem instrutivo.

Estudemos um pouco isto, por puro prazer.

Que caracteriza essencialmente este tema? É a conjunção num só personagem dos signos \simeq , \hat{O} , σ . É preciso que ele seja o árbitro, isso é evidente: ele é que tomará a decisão final, ele é que tem o poder (e geralmente a obrigação em alternativa colocada pela estrutura do dado) de sacrificar Didier ou sacrificar-se a si mesmo, de entregar Hernani ou doña Sol, etc. É preciso que ele seja obtentor eventual do bem oferecido (ou da salvação em relação ao mal com que é ameaçado). É preciso, finalmente, que ele tenha uma razão para resistir à oferta ou à ameaça, sem o que não haveria drama. Sabemos, entretanto, que \hat{O} não é absolutamente obrigatório: pode bastar que \hat{O} seja representado “lunarmente” por interesse para com um ser querido: Andrômaca ou Marion de Lorme são signadas: $\simeq \mathbb{C}$ (\hat{O}) σ ; é o amor que sentem por Astianax ou Didier que as faz auxílio destes; e é este interesse (esta cumplicidade do coração) que fornece ao tentador os meios para agir sobre elas. Enfim, em todas as formas em que a força temática leonina (ρ) é da natureza do amor, acrescenta-se a esta fórmula o signo solar (\odot); Andrômaca é desejada por Pirro (ρ). Mas este é apenas um caso particular. Em suma, o horóscopo é tipicamente caracterizado pela conjunção $\simeq \hat{O} \sigma$, cuja presença num personagem basta para determinar a presença do tema Tentação.

Mas quais são os outros dispositivos deste tema, quanto às outras forças, repartidas pelos outros personagens?

Não hesitemos em recorrer com rigor à construção combinatória, que nos indica todos os casos possíveis.

Suprimamos primeiro o caso (brutal e matematicamente) em que, $\hat{O} \simeq$ e σ já tendo sido aplicados no protagonista (o Tentador), só nos resta ver as posições possíveis das outras forças; lembrando que cada uma destas posições é característica de uma situação diferente no tema geral Tentação.

As forças restantes são \mathfrak{L} , \odot e \mathbb{C} , que comportam as seguintes repartições:

1º) $\mathfrak{L} - \odot - \mathbb{C}$. O signo lunar pode ter aí cinco valores (dobrando \mathfrak{L} , \hat{O} , \odot , \simeq ou σ). Há quatro personagens. Como cada um pode assumir o papel de protagonista de ponto de vista, há $5 \times 4 = 20$ variedades estruturais.

2º) $\mathfrak{L}\odot - \mathbb{C}$. Três personagens ao todo, logo três pontos de vista possíveis. Cinco valores eventuais de \mathbb{C} . Total: 15 estruturas dramáticas diferentes.

3º) $\mathfrak{L}\mathbb{C} - \odot$. Ainda três personagens, mas somente quatro valores possíveis de \mathbb{C} , estando excluída a duplicação de \mathfrak{L} . Doze estruturas.

4º) Finalmente, $\mathfrak{L}\odot\mathbb{C}$ reunidos. Mais de dois personagens ao todo ($\hat{O} \simeq \sigma$ e $\mathfrak{L}\odot\mathbb{C}$), e \mathbb{C} não tem mais que três valores possíveis, só podendo criar auxílio para \hat{O} , \simeq ou σ . Seis estruturas¹³.

Total geral: $20 + 15 + 12 + 6 = 53$ dispositivos¹⁴.

Não vem ao caso expô-los todos. Mas pelo menos “vamos dis-cuti-los” um pouco.

Dentre as estruturas, todas aquelas em que tenho a fusão $\mathfrak{L}\odot$ respeitam o tema da oferenda de si. Eva se oferece, ela é o bem, astro brilhante, astro perturbador dessa conjuntura, e ela deseja apaixonadamente que Adão a tome. O terceiro personagem (se houver) vem em auxílio num ou noutro sentido. Nós o examinaremos daqui a pouco.

E todo um outro conjunto de situações dá em disjunção \mathfrak{L} e \odot . Então Eva não está mais se oferecendo nesse grupo de hipóteses. É a maçã que ela oferece? Não, pois a maçã, se não for viva, se não se tornar personagem, não passa de um acessório material que não figura na fórmula. Aí estão, portanto, todos os casos em que o Tentador (ou a Tentadora) oferece algo diferente de si mesmo: um bem qualquer, representado (nestes temas) por outro personagem. São mais ou menos todas as formas *proxenéticas* da tentação. Não imaginemos forçosamente Macette ou Bonneau. O

tema subsiste sob todas as formas (até mesmo com motivação puramente amorosa) em que um personagem deseja para outrem (e, por exemplo, por afeição, inclusive materna, se se quiser) a posse de um “astro perturbador”, malgrado um obstáculo até mesmo moral. Imagine-se, por exemplo, uma mãe que deseja a felicidade do filho à custa de um casamento que este sabe ou supõe proibido — até um casamento incestuoso. Este seria o dado de *La mère coupable*, supondo o que Beaumarchais evitou: que o filho de Chérubin seja realmente irmão daquela que ele ama, e que Léon, quando se lhe diz que é irmão de Florestine, ainda tenha, contudo, a tentação de desposá-la (já que essa fraternidade não é legal). Ou então imagine-se que a condessa deu à luz em segredo uma *filha* de Chérubin, abandonou-a e tenta tê-la novamente junto a si como nora: seu filho legal apaixonou-se por ela, sem saber que era sua meia-irmã ilegítima. O fato lhe é revelado. E a Mãe Culpada lhe diz: “Despose-a mesmo assim, já que ninguém sabe de nada!”¹⁵

Temos ainda outro princípio, e importantíssimo, de variação: a multiplicidade das formas de \mathbb{C} (o Conselheiro, o Auxílio). Trata-se de simples “possíveis” equivalentes, contingentes, que criam variedades ou subespécies, sem outro interesse além de multiplicar os “casos”? Longe disso! O próprio conteúdo do drama, o gênero de turbilhão criado pelas forças em confronto, com suas correntes e contracorrentes, com sua atmosfera estética particular, acha-se carregado de significâncias estéticas, cuja eficácia e valor artístico são de primeira ordem.

Em nossa primeira Tentação (segundo a fórmula examinada inicialmente), \mathbb{C} era a Serpente, designada $\mathbb{C}(\mathfrak{L})$, isto é, cúmplice de Eva. Considerando somente a forma ternária, o trio de personagens, podemos ter (simulando todas essas situações): 1º) a fórmula $\mathbb{C}(\sigma)$; o terceiro personagem não é a Serpente tentadora, mas, ao contrário, um auxílio da interdição (substitua-se no Jardim, como terceiro personagem, a Serpente por um Anjo). 2º) O terceiro pode ser $\mathbb{C}(\hat{O})$, alguém que deseja não a *falta* (como a serpente) mas o *prazer* de Adão. Por que não uma cumplicidade geral do Jardim do Éden com o pecado da carne (como em *La faute* de l'abbé Mouret¹⁶)? Trata-se, porém, de um cúmplice pessoal. Imagine-se alguma Pomba, ou outro pássaro voluptuoso, no pomar. 3º) $\mathbb{C}(\simeq)$? Um conselheiro de Adão exortando-o, não a pecar ou a se abster, mas simplesmente a pesar com maturidade o significado de seu papel de árbitro — a agir, faça o que fizer, com pleno conhecimento de causa. Esta é certamente a variante mais fecunda, mais interessante, mais profunda. Já que estamos em pleno mistério, que nos impede de fazer aparecer

a sombra de Judas, ou a de Maria Madalena, para evocar essas conseqüências: pois, enfim, do seu gesto dependerá todo o futuro da humanidade e todo o mistério da Redenção? E por que não o próprio Redentor? Se o Pai apareceu, para decretar a proibição, por que o Filho (Cristo como Jardineiro, pois continuamos nos grandes caminhos da iconografia tradicional) não apareceria no Jardim, conversando com Adão, de quem depende ainda inteiramente fazer ou não com que o Verbo um dia se faça carne ou fique alheio ao mundo? E, palavra de honra, não vejo mal algum (dramaturgicamente falando) em que tenha sido desta maneira que Adão se decidiu definitivamente ao pecado original. Adão hesita, voluptuosamente tentado mas contido pela incompreensível proibição e por puro respeito. Mas eis que surge Cristo, e Adão se apercebe de seu próprio poder de tornar inútil ou necessária a presença dEle no mundo. E é pensando nisso que se decide, piedoso e consciente, pelo pecado. *O felix culpa!*¹⁷ Nosso mistério se mantém assim muito bem.

Na verdade, tudo isso encontra resposta em dados perfeitamente leigos e contemporâneos. Todas as nossas forças de Tentação podem ser localizadas em muitos outros ambientes, além daquele do Jardim. E o que acabamos de ver é simplesmente a diversificação da Tentação, segundo todas as tentações que, a esse Adão Kadmon¹⁸ eterno, o Homem Tentado, e à eterna tentadora justapõem dramaturgicamente seja um auxílio da tentação enquanto tal, seja da liberdade ou da consciência arbitral, seja da atração própria, abissal e vertiginosa, do próprio gozo, seja do escrúpulo e da proibição.

Enfim, para dizer tudo e ser absolutamente completo, o fato de ter contado, como importantíssimo princípio de multiplicidade das variantes, todas as colocações possíveis do ponto de vista merece ainda breve comentário. Podemos agrupar todas as nossas situações sobre o tema Tentação em quatro grupos (reduzidos a três nas variantes em trio de personagens), à medida que o ângulo de visão dramática se desloque para cada um dos personagens. Há necessidade de mostrar quão diferente é a tentação do ponto de vista de Adão, do ponto de vista de Eva, do ponto de vista da Serpente ou até mesmo, para nada omitir, do ponto de vista do Cristo que esboça e sugere o mistério há pouco delineado?

Mas, para compreender bem a importância dramática disso, deixemos os limites edênicos. Apenas com nossos três personagens — tentadora, tentado e futor ou cúmplice da tentação — indiquemos, levando-os ao extremo, esses três aspectos. *Ser tentado*: apresentam-nos uma aventura que sentimos antes de mais nada (simpata-

tizando com o Tentado) como isto: Resistir? Sucumbir? Comer ou não o fruto proibido? Ser punido por isso? — Este é certamente o ponto de vista mais freqüente, mais comum, mais normal. Este outro: *Tentar*, é mais raro e mais difícil se, por simpatia afetiva, queremos fazer com que o espectador deseje o sucesso da tentadora. Corre o risco, aliás, de cair no cômico: oferecer-se em vão, para a mulher; hesitar diante da oferta, para o homem. Isto pode (conforme os modos mais vulgares de pensar) ser duplamente risível. Mas é impossível à arte fazer-nos simpatizar com o amor exaltado que se oferece, sem se deter diante de obstáculo moral, e encontra no ser amado esse obstáculo em toda a sua força? Não creiamos que José (ou Hipólito, ou Tristão) é necessariamente ridículo. É certo que pode sê-lo; e também risíveis e odiosas a mulher de Putifar, Fedra e até mesmo Isolda, ao imaginar que se oferecem com demasiado ardor. É justamente contra essa dificuldade que Racine tomou, em *Fedra*, tantas precauções, secretas porém positivas! A peça é construída de tal modo que em nenhum momento, por um lado, Fedra se oferece: ela resiste desde o princípio. Na grande cena da confissão (segundo ato, cena V) basta que Hipólito a compreenda para que ela seja acometida por um sobressalto de orgulho, primeiro; em seguida, uma brusca mudança: ela substitui qualquer solicitação amorosa pelo desejo exclusivo de morrer pela mão do bem-amado, volatilizando imediatamente a eventual situação da Tentação vivida do ponto de vista de Fedra (pois não esqueçamos que, sem sombra de dúvida, toda a peça é tomada deste ponto de vista). E por outro lado, é claro, tudo está disposto para que nós espectadores (sabemos que Hipólito ama Arícia, que Teseu não morreu, etc.) jamais tenhamos o desejo de ver Fedra feliz, pela realização do seu crime de amor. Racine excluiu, portanto, rigorosa e cuidadosamente, a situação da qual falamos.

Mas isto quer dizer que ela é impraticável? É preciso tão pouco para salvá-la! Que a “autoridade” não esteja do lado da sedutora — pois observe-se que nesses três exemplos o “coquebin”¹⁹ (como dizia Racine) é o criado, o enteado ou o súdito —; que o amor feminino que se oferece vá, ao contrário, de baixo para cima: serve e patrão (*Agar*); enteada e padrao²⁰; súdita e rei (*Carmosina*) — já uma simpatia bem mais viva nos ajudará a participar do arrebatamento desse amor, sobretudo se ele se oferecer com certa ingenuidade, certa pureza ou, ao contrário, certa grandeza no sacrifício dessa pureza e na possibilidade da doação total de si mesma (ainda mais generosa porque só ambiciona o cumprimento do direito de se dar, sem outra exigência). E a hesitação, o escrúpulo do homem

tentado fica para nós compreensível, simpático, honroso, mesmo que fosse apenas o escrúpulo, no homem superior, consciente, dono de si e responsável, de aceitar um dom tão ingenuamente terno e apaixonado. Inda mais se ele sabe e prevê sofrimentos e desgraças inevitáveis, no futuro, para aquela que só pede que a aceite. Minha opinião é suficientemente boa para achar que não é impossível prender as pessoas de hoje ao real patético humano de semelhante situação e fazê-las ao mesmo tempo sofrer com a mocinha por causa da grave recusa do homem amado; e, no entanto, compreender e aprovar que, por mais tentado que esteja, o homem encontre em si uma razão profunda para tal recusa²¹.

Eu citava *Carmosina*, de Musset. A peça é singular. Ela não nos agarra pelas entranhas porque dificilmente entramos no dado social, no ambiente histórico e nesse desvairado amor da filha do boticário pelo rei que ela viu lutar no torneio. Mas sempre pensei que, para que Musset tivesse colocado tão evidente emoção humana na sua peça, também deveria ter posto alguma experiência, alguma compaixão por um caso semelhante. E como não é possível (como tantos poetas, porém mais que nenhum outro, se pensarmos no assunto) que não tenha conhecido essas paixões tão sinceras e comoventes de mocinhas apaixonadas por um autor, um poeta, um nome, não tenho o menor escrúpulo em supor, apesar de não poder prová-lo, que deve ter transposto nesta fábula amores semelhantes, dos quais por certo foi objeto.

O que também detém o patético é o fato de que o rei de *Carmosina* jamais sente a tentação, a vontade de morder o fruto que se oferece. Não tenho a menor dúvida de que o dado sob a forma mais vivaz de uma tentação real intensa é dramaturgicamente disponível e interessante.

Na verdade, o dado mais atualizado é bem conhecido: perdidamente enamorada de algum herói de cinema, de algum Rodolfo Valentino, a mocinha se oferece a ele²². Encontro cem vezes este dado no teatro contemporâneo (*Cette nuit-là*, de Lajos Zilahy, adaptado por Denys Amiel; *Lundi huit heures*, de George S. Kaufman e Edna Ferber, adaptado por Jacques Deval, etc., etc.). Em todos esses exemplos, porém, o vaidoso ator não fez coisa alguma para ficar com a jovem. E se a recusar, sempre se poderá pensar que ou é *blasé*, ou não chega para a encomenda. Mas seria absurdo imaginar que ele possa estar realmente tentado e ser realmente escrupuloso? Em todo caso, facilmente imagino uma peça em que Musset, quarentão (*Carmosina* é de 1850), recebe primeiro cartas e depois

a visita do original hipotético de *Carmosina*. E não seria uma situação isenta de emoção, creio eu, vê-lo violenta e profundamente tentado pelo frescor e ardor dessa paixão juvenil e talvez realmente consoladora; e, no entanto, suficientemente humano para impor-se enfim, não sem esforço, o papel frio, distante, benévolo e desesperador de Pedro de Aragão (livre para escrever em seguida *Carmosina* e externar seu real sofrimento). Afirmando que é necessário, para tornar a situação realmente dramática, que a mocinha, e não Musset, seja a heroína e protagonista do drama. É do ponto de vista de nossa *Carmosina* 1850 que tudo isso é patético. Palavra de honra: fazer de Musset o centro da peça seria esteticamente errado, fazendo-a cair no banal²³.

É claro que, se alguém quiser aumentar o trágico de situações semelhantes, sempre disporá do recurso de imaginar paixões em que o obstáculo é mais banalmente grave; de apelar mais uma vez ao incesto salvador. Inocentará Isolda (ou certa Julia de Trécoeur), fazendo-a ignorar o obstáculo; acusará o eventual beneficiário do crime amoroso de conhecer integralmente a proibição. Não estou dizendo que isto seja melhor. Mas pelo menos permite passar para nosso terceiro ponto de vista: a tentação com a serpente como protagonista. Como tornar simpática essa serpente e fazer-nos simpatizar com sua obra? Ao acaso da imaginação, suporei, por exemplo, alguém que se interessasse, por um súbito lampejo da memória, por lembrar uma antiga experiência, nesses amores criminosos contrariados pelo escrúpulo. Vejo a possibilidade de pôr em cena uma solteirona (não muito velha e bastante simpática), cuja vida amorosa teria sido outrora interrompida desse modo (Amélie sobrevive a René sem entrar para um convento) e passa a interessar-se vivamente em fazer triunfar amores incestuosos, para de certo modo obter a desforra de sua vida e, ao participar disso, a realização, em outro, de seu destino abortado. De tal modo que na cena da tentação tudo será visto, compreendido e vivido segundo a alma de Amélie, conselheira exaltada e pérfida de *Renatus redivivus*, a fim de fazê-lo sucumbir, e assim triunfar e satisfazer sua paixão (por procuração).

Em *La mère coupable*, que citamos ainda há pouco, sem dúvida o velho Fígaro se interessa pelos inquietantes amores de Léon e Florestine, e os favorece. Mas é porque ele sabe que, na realidade, não são irmão e irmã “nem pela natureza, nem pela lei”, qualquer que seja sua afinidade complicada: Florestine é filha de Almaviva pela natureza, mas não pela lei; e Léon, filho de Almaviva pela lei, é,

pela natureza, filho de Chérubin. Pouco importa, aliás: a situação não é nada comparável, já que Fígaro não procura absolutamente favorecer esses amores como culposos. Seria necessário motivação muito mais vigorosa (mais existencial, se se preferir) como no dado anterior em que acho a situação realmente inexplorada²⁴.

Não tenho, aliás, a menor dificuldade em dizer que não me sinto infinitamente tentado por esta variante de uma Amélie que deseja existencialisticamente a felicidade de um novo René, porque acho o tema do incesto já meio batido no teatro contemporâneo, após trinta anos de cultivo do *bacillus Freudi*.

Mas há muitos outros obstáculos de moralidade que podem substituí-lo. Em *La Châtelaine de Shenstone* (de André Bisson, adaptando Florence Barclay), a proibição está em que Jim, a quem se oferece a viúva do duque de Shenstone, se acha responsável pela morte do duque. Só a intervenção de um tio fantasmagórico (um bravo imoralista, caçador de borboletas, que age por pura e grotesca afeição) para forçá-los a se casarem, apesar de tudo (pois têm essa intenção). Mas visto que o tio em questão não nos interessa nem um pouco (como os outros personagens, aliás) e não consegue impor ao drama, em absoluto, seu modo de visão (única condição estética que estabeleceria e vivificaria uma boa situação), tudo isso permanece bastante insípido.

Observemos rapidamente que, se o tio em questão consegue suprimir o obstáculo (que ele sabe ser real) e fazer a sobrinha e seu belo amante sucumbirem à tentação, é porque os leva a crer momentaneamente, através de falso telegrama do duque, que o obstáculo não é real (ou pelo menos porque se recai no caso do simples adultério). Isto foi dito porque não é indiferente haver reconhecido, a meio caminho, sobre esse tema da Tentação, a eficácia dos dois recursos incidentalmente apontados aqui para diversificar e intensificar mais as situações. Um (o que acabamos de ver), é o princípio das relações equivocadas (*The comedy of errors*). O outro, mais sutil, do qual acabamos de tratar a propósito de *Fedra* e de *Carmosina*, é o das relações (passionais ou dinâmicas) que se exercem ou de baixo para cima, ou de cima para baixo. Voltaremos a isso. Contentemo-nos com o que queríamos mostrar inicialmente, que a invenção dramática se move dentro dos esquemas dessa combinatória, que poderíamos achar à primeira vista seca e dura, da maneira mais concreta e mais viva. Uma primeira visão meio grosseira de determinada situação só considera sua estrutura em grandes linhas, como um complexo de várias forças definidas, e só apreende seu

âmbito vulgar (que pode ser bem conhecido e ter sido muito utilizado). Mas a verdadeira atividade artística começa quando o espírito inventivo experimenta esse dado sob seus diversos aspectos, modula-o e às vezes inverte-o por completo esteticamente, esboçando seus diferentes aspectos; e descobre e escolhe dentre eles os mais novos, significativos, intensos, patéticos ou aprofundados. De um tema batido e desgastado consegue-se então algo totalmente novo e impressionante através da descoberta de um dispositivo ainda não tentado, de uma subversão notável dos pontos de vista²⁵ ou de um reagrupamento original das forças elementares inevitáveis²⁶ (sem contar, além desses fatores básicos, as reviravoltas devidas ao jogo da verdade ou da mentira²⁷ ou devidas às vecções hierárquicas, conforme os níveis²⁸ aos quais voltaremos).

*

Vê-se quão importante e o quanto convém às mais urgentes, vivas e eficazes preocupações do criador dramático fazer-se, diante da situação que se esboça entre seus personagens, perguntas como estas:

Qual é a conjuntura de forças nova, poderosa, essencial e característica que deve ser valorizada, entre meus personagens?

Qual é o dispositivo que, num tema forçosamente conhecido *grosso modo*, constitui um caso teatral novo, virtual, ainda inexplorado?

Do ponto de vista de qual personagem a situação oferece a máxima possibilidade de patético ou de interesse humano, profundo e vivo, ou de acuidade dinâmica, e por que meios assegurar a entrada do espectador nessa perspectiva dominante?

Etc., etc.

Todo autor que *sabe* ou *sente* seu ofício deve, consciente ou inconscientemente, por cálculo lúcido e científico ou por instinto, resolver tais questões, pois, repitamos, a arte dramática exige, em relação a todos esses problemas técnicos, decisões *francas*, *ousadas*, *conseqüentes*, sem hesitação nem incerteza, nem delongas, nem titubeios.

Então, nada mais precioso que o conhecimento dos esquemas combinatórios necessários, operatoricamente obrigatórios (pois, não nos esqueçamos de que, conhecendo-os ou não, tendo-os ou não calculado, o número e a natureza exata dos possíveis estão lá, pre-determinados, sem que nossa intervenção possa acrescentar mais

algum — apenas pode geralmente omitir). Este conhecimento é precioso mesmo que se limite a construir, a contar esses possíveis, a guiar a invenção pouco ativa servindo-lhe, se se pode falar assim, de “ponto”²⁹, e revelando-lhe a enumeração minuciosa que permitirá despistar as omissões, examinar o quadro exaustivo dos dispositivos e experimentar, se for preciso, um após outro e pacientemente todos os possíveis, a fim de procurar quais são os melhores ou quais são completamente novos. Mais precioso ainda porque mostra os meios pelos quais se constroem esses possíveis, porque incita e exalta a potência combinatória criadora, fazendo da imaginação inventiva não a seguidora e exploradora a contragosto de uma combinatória impessoal e absoluta, mas a própria demiurgia instauradora, que cria ou faz variar de acordo com a vontade as situações, atos instrutivos do cosmos teatral. Essa força animadora, diversificante, caleidoscopicamente atuante para romper e reconstruir, com elementos determinados, mil combinações estéticas, é que faz este cosmos alcançar disposições mais deleitosas ou novas, bastando-lhe, em seguida, valorizá-las ou desenvolver-lhes os recursos.

Ainda há necessidade de analisar, simplesmente a título de exemplos, outras fórmulas? Não creio. O capítulo seguinte, dedicado a acompanhar de perto os pressupostos estéticos de que resultam as diversas combinações de forças, fornecerá exemplos em número suficiente. E já verificamos satisfatoriamente que todo dispositivo astral, toda entidade morfologicamente precisa incluída na combinatória das forças, constitui uma situação dramática característica e exequível, *real* enquanto dado original dentro dessa combinatória. Gostaria de dizer mais algumas palavras sobre o significado dessas fórmulas, do ponto de vista da vida concreta e do ponto de vista da arte teatral.

*

Terá por acaso chocado ou perturbado o leitor este *a priori* aparente de uma “situação”, colocada em sua fórmula independentemente do conteúdo humano, vivo e cósmico, que pode abafá-la ou realizá-la? Que ele consinta então em considerar que aí não está somente um dado (contestável a título de “teoria estética”) da arte. É *um dado da vida*, sem qualquer teoria.

Na verdade, é verdadeiro que os seres humanos se encontram comprometidos (em todas as condições em que sua “situação” vital

é realmente “dramática”) em tais dispositivos estelares, que desabam sobre eles como verdadeiros horóscopos (à parte qualquer “astrologia”).

Já sabemos que nossas “forças dramatúrgicas” elementares correspondem a fatos da vida. Vamos ver claramente que seus “dispositivos combinatórios”, suas organizações morfológicas são também realidades vivas.

E, em primeiro lugar, não esqueçamos, não é mesmo?, que existem realmente situações dramáticas na vida.

É culpa minha (ou da minha teoria) se dois homens podem dispor-se a lutar, cada um do seu lado, para adquirir um bem indivisível, de tal modo que o que dele se apossa deixa o outro terrível e definitivamente despossuído e frustrado? É minha culpa se determinada mulher, lutando para poupar o filho de uma desgraça, uma opressão, uma privação moral dos bens mais necessários, às vezes é obrigada a entrar em luta para este fim, mesmo contra o homem que ela mais ama, e cuja personalidade opressiva faz a infelicidade do seu filho?

Mas continuemos, pois temos boas razões para isso. Ouçame ainda. É minha culpa (e da minha teoria) se existem jovens mulheres que aceitaram, por elevadas razões (ou ilusões) de moralidade ou de dever, um casamento atroz? É minha culpa (ou da minha teoria) se existem homens que amavam uma moça e podiam oferecer-lhe a felicidade moral e não a felicidade material, enquanto outros podiam oferecer-lhe a felicidade material e não a felicidade moral? É minha culpa (e da minha teoria) se há jovens mulheres belas, nobres de alma, meigas e encantadoras, capazes de fazer toda a felicidade de um homem honrado, que tiveram de adquirir muito cedo o hábito (e às vezes o gosto) de se prostituírem? É minha culpa se existem homens que tiveram boas razões para ficar tentados a assassinar o melhor amigo?

Não nos esqueçamos, não é mesmo?, de que os fatos do mundo seguem, no plano físico, uma ordem absoluta, admirável; e, no plano moral, uma abominável desordem. Não nos esqueçamos também de que a felicidade na retidão, no labor cotidiano e na serenidade não é necessidade nem recompensa, mas simplesmente a sorte grande, fortuitamente ganha na imensa loteria em que cada homem quer ver seu bilhete premiado pelo Cosmos.

Pois bem, pode ser que alguém diga: sim, mas são os caracteres, as almas, as naturezas congênicas desses seres vivos que os impelem a essas situações, que geram esses dispositivos de forças,

que os tramam; e você não pode apresentar a trama à parte e em primeiro lugar, e como que acima e previamente determinada, independentemente desses caracteres dos quais ela depende!

Como se pode conhecer tão mal assim a existência humana?

Claro, já dissemos isso, colocar determinado caráter numa determinada situação é obra essencial tanto no teatro como na vida. Mas isto é um choque, uma colisão, uma interferência do mundo interior com uma emergência cósmica vinda de fora.

E que caráter jamais foi totalmente responsável por uma situação?

Sabemos, por exemplo, que certos seres humanos (e não só os instáveis, os deficientes, mas também almas muito nobres, distintas e enérgicas) estão sujeitos em algum momento a se lançarem, por uma espécie de vertigem moral, em qualquer abismo que estiver aberto à frente. Mas que abismo se achará precisamente à frente, no momento climatérico? Poderá ser um casamento suicida ou, então, a aceitação absurda de uma terrível responsabilidade que seria normalmente obrigação de outro; ou ainda a inexplicável, total e irreparável renúncia a um bem ardentemente desejado e desejável, no exato momento em que pode normal e justamente desfrutá-lo. E isto, não é mesmo? — a natureza exata dessa armadilha posta bem diante deles —, é obra do Cosmos. Ou do Acaso. Ou das Estrelas. Ou de Quem? Sabe Deus, minha querida.

E não nos esqueçamos também de que, pelo fato ou ato desse ser, e do traço de caráter, aquele outro cuja natureza é totalmente diferente, mas que lhe é solidário por uma qualquer das mil inter-relações humanas, pode se ver lançado no mesmo abismo, implicado no drama criado. Em cada um desses casos, cada pessoa ligada por tais correlações acha-se bruscamente envolvida num enlace plural, onde outros são também agentes, fautores e vítimas. Se Marianne, que amava Patrice e era por ele amada, teve que se dar (por dever, equívoco ou fatalidade) a Raoul, que todos os dias despedaça novamente sua alma; e se Patrice, com abnegação total de si mesmo, luta pelo menos para salvar o que ainda é possível de felicidade para Marianne, certamente Patrice está nesse enlace por amor, mas também está nele em virtude do ato de Marianne e do caráter de Raoul, coisas pelas quais não é responsável.

Não nos esqueçamos de que cada um de nós, de uma hora para outra, pode receber na cabeça um desses golpes que os homens vivem aplicando uns aos outros, ser escolhido pela vida (ou pelo acaso, ou pelo cosmos, etc.) para ocupar um lugar num desses siste-

mas de forças... e dispor de todo o tempo para estudar diariamente sua dinâmica e seus curiosos dispositivos. E perguntar-se: por que estas coisas e não outras? Por que me coube isso, caído do alto do teto do mundo?

Vê-se quão interessante pode ser (afirmo: não do ponto de vista da arte, mas do ponto de vista da vida humana) conhecer e estudar esses... curiosos dispositivos e suas singulares diversidades estruturais.

E, finalmente, se alguém disser: sim, na vida, que tem tantas idéias para a infelicidade ou o heroísmo dos homens, há mil e um (não, sete mil setecentos e quatro) dispositivos diferentes. No teatro, porém, apenas alguns são interessantes.

Por que diabo (perdão, juro, mas este questionador parece ser também do ramo) iríamos condenar a arte dramática por ser pobre, em relação à imaginação das Estrelas (na vida)? E quem diz (se não se estuda a questão) que cada uma dessas situações vitais não tem algum grande e especial interesse artístico? É preciso verificá-lo.

Enfim, se alguém disser: “Há situações demais; não é possível que a vida (ou as Estrelas) tenha produzido tanta diversidade horoscópica a nosso serviço”, então rogarei que se considere que os pitagóricos, os platônicos ou os babilônios chamavam de Grande Ano o lapso de tempo necessário para que os planetas e os signos do Zodíaco, tendo esgotado suas diversas configurações possíveis, voltassem a ocupar finalmente uma posição já realizada.

Pois bem, os mais moderados fixavam essa duração em 36 mil anos.

*

Se, enfim, alguém ficar chocado, do ponto de vista artístico, por ver a arte obrigada a seguir de certo modo a geometria astral das situações cósmicas e vitais; e por ver o esteta consentir em adentrar-se nos caminhos penosos e seguros da vida e do dado cósmico, em vez de entregar-se às fantasias da imaginação, do sentimento, da livre invenção (ou do estudo intuitivo do real, sem *construção*, sem labor analítico ou sintético), responderei que conhece mal a condição real da arte.

Há muitas necessidades combinatórias que se impõem à arte e trazem, para a invenção, diversas e curiosas restrições³⁰.

Existem, para as diversas artes, dois estados de coisas muito distintos e quase opostos a este respeito.

Em algumas (sobretudo nas artes decorativas industriais ou, mais exatamente, na técnica artesanal exigente: artes dos tecidos, da cerâmica, dos esmaltes, do vitral, etc.) é impressionante o pequeno número de combinações possíveis com certos dados; e, por conseguinte, a força da restrição, o domínio estrito de uma combinação rígida. Se um tecelão peruano primitivo (ou o decorador francês contemporâneo que se inspira nele) quer tratar, sobre fundo bege, um motivo estilizado que representa um ser humano simplificado, em três dados: 1º) rosto, mãos, pernas; 2º) cabelos; 3º) túnica; e dispõe para isso de verde, vermelho e castanho-escuro, é claro que, quaisquer que sejam seu gosto e imaginação, seu esforço para dar curiosa variedade ao motivo girará inelutavelmente nesta rosa-dos-ventos: 1) rosto e membros vermelhos, túnica verde, cabelos castanhos; 2) rosto e membros verdes, túnica vermelha, cabelos castanhos; 3) rosto e membros castanhos, túnica verde, cabelos vermelhos; 4) rosto e membros vermelhos, túnica castanha, cabelos verdes; 5) rosto e membros verdes, túnica castanha, cabelos vermelhos; 6) rosto e membros castanhos, túnica vermelha, cabelos verdes.

E o outro estado de coisas é ter, ao contrário, uma tal multiplicidade de possíveis, que o recurso a uma análise e a uma síntese estritas, a uma construção rigorosa das disponibilidades, para uma escolha “peça a peça” do melhor, é totalmente impraticável.

Um exemplo curioso disto? A arte literária, sobretudo a poética, frequentemente tem que procurar, para a expressão de uma frase, de um verso, o melhor dispositivo (rímico, por exemplo) das palavras exigidas pela idéia. Ora, há um curiosíssimo estudo a este respeito, do ilustre criador do cálculo das probabilidades, Jacques Bernouilli³¹ — que era também poeta (em latim). Na segunda parte (*De permutationibus*) de sua *Ars conjectandi*, ele expõe este curioso problema (aliás, já abordado antes dele por Vossius, por Wallis, por Erycius du Puy³²): sendo dado um hexâmetro latino, quantos hexâmetros regulares diferentes podem-se obter, pela simples permutação das mesmas palavras? E pegando apenas este verso (de um jesuíta de Louvain):

Tot tibi sunt dotes, Virgo, quot sidera coelo,

ele demonstra que comporta, de acordo com as regras da versificação latina, excluindo os espondeus e admitindo os versos sem cesura, 3 312 formas diferentes. É muito! Na verdade, muitas destas formas são insípidas, mas muitas têm lá seu encanto.

A versificação francesa clássica e regular tem muito menos recursos combinatórios, tão exigente é a sintaxe, em nossa língua,

para a ordem das palavras e porque este verso clássico é bem pouco flexível. Isto não impede que haja, muitas vezes, várias formas esteticamente válidas para um mesmo verso. Este, de Stéphane Mallarmé³³:

Quand, avec du soleil aux cheveux, dans la rue...

não chega a ser descartável nas seguintes formas:

Quand, avec aux cheveux du soleil, dans la rue...

Quand dans la rue, avec du soleil aux cheveux...

*Quand dans la rue, avec aux cheveux du soleil...*³⁴

Cada um deles tem sabor diferente, e poderia ser empregado em outros dispositivos do conjunto do poema.

Este outro, de Paul Valéry³⁵:

Sommeil des nymphes, ciel, ne cessez de me voir!

não fica mau com as seguintes trocas:

Ne cessez de me voir, sommeil des nymphes, ciel!

e:

*Ne cessez, ciel, sommeil des nymphes, de me voir!*³⁶

O efeito artístico é diferente a cada vez.

Poderão dizer: é o exercício de Monsieur Jourdain: “Bela marquesa, os seus belos olhos...” ou “os seus belos olhos me fazem morrer de amor”, etc.³⁷ Uma única frase é boa, e trata-se da primeira, a mais natural... Isto não é totalmente certo. Se pego este outro verso, célebre, de Paul Valéry:

*O biche avec langueur longue auprès d'une grappe...*³⁸

é claro que a ordem das palavras não é a mais natural e que a sintaxe usual foi sacrificada a um efeito rímico, aliás bem conhecido (Leconte de Lisle usou-o quase tanto quanto Valéry): um tempo forte no início do segundo hemistíquio, o que só é praticável com um monossílabo. Assim, a ordem simples e natural seria:

O biche longue avec langueur auprès d'une grappe...

que, evidentemente, está longe de equivaler à outra. Mas, por exemplo:

Longue auprès d'une grappe, ô biche, avec langueur...

cujo efeito artístico, totalmente diferente, não deve ser desprezado.

Às vezes a disposição combinada dos cortes gramaticais, sintáticos e rítmicos permite (sempre dentro dos cânones da versificação regular tradicional) um número enorme de variantes por permutação. Assim, encontrei numa antologia recente (aliás, geralmente em versos livres) este alexandrino (que sem ser excelente não chega a ser desagradável, embora sua aliteração talvez seja discutível):

*Toi, clarté qui fleuris, le soir, sur ces sommets...*³⁹

Acontece que a ausência de sílabas mudas, a presença de grupos rítmicos parissílabos e a própria estrutura da frase tornam praticáveis todas as permutações de seis elementos distintos (*toi — clarté — qui — fleuris — le soir — sur ces sommets*); exceto apenas, por uma razão de sintaxe, daquelas que poriam *qui* antes de *toi* e *fleuris* antes de *qui*⁴⁰; e, por razões de prosódia, daquelas que, colocando *toi* e *qui* em dois hemistíquios diferentes, fariam cair sobre a cesura o meio de uma das três palavras dissilábicas. Um cálculo fácil e rápido mostra que haveria 720 dispositivos desses elementos, se todas as combinações fossem praticáveis; e que, após as exclusões exigidas pelo mais severo rigor prosódico e gramatical, ainda restam 96! E algumas das que se apresentam imediatamente ao espírito parecem equivaler (pelo menos consideradas isoladamente) à do poeta, cada uma oferecendo um efeito estético diferente. Por exemplo:

Sur ces sommets, le soir, clarté, toi qui fleuris...

ou então:

Clarté, toi qui fleuris sur ces sommets le soir...

ou melhor ainda:

Le soir, sur ces sommets, toi qui fleuris, clarté...

etc., etc.

Evidentemente, alguns ficam deploráveis, como este verso leonino e de qualquer maneira canhestro e horroroso:

Sur ces sommets toi qui, clarté, le soir fleuris...

Mas como, imaginem só, não construí as 96 variantes, pode ser que haja uma nitidamente superior a todas as outras, até mesmo à do original, e com excelente efeito artístico. Ela ficará à beira do possível, do virtual.

Nem sempre é fácil, aliás, em casos semelhantes, dizer qual o melhor — ou qual a escolha real de um poeta. Quem me diria com segurança, se ainda não sabe, qual desses três versos figura em “Au platane”, de Paul Valéry:

*Tes pareils sont nombreux, des pins aux peupliers...
 Nombreux sont tes pareils, des peupliers aux pins...
 Des pins aux peupliers, nombreux sont tes pareils?*⁴¹

É o primeiro. Confesso que o acho algo fraco. Mas o terceiro, um pouco mais eufônico, um pouco mais cursivo também (o que o poeta pode ter querido evitar) tem o claro defeito de ser mais eloquente, mais enfático... No total e de qualquer maneira, não gosto muito desse verso.

Alguém dirá: mas o senhor acha que alguma vez um poeta, poeta inspirado, tenha se detido em tais cálculos, em tais tentativas, em tais quebra-cabeças?

Responderei que, se ele jamais o houvesse feito, isto provaria somente uma singular felicidade do gênio, que vai imediatamente ao melhor, mas sem invalidar a idéia de que esse melhor possa ter sido encontrado após muitas tentativas, muito tempo, muito acabamento. E direi, sobretudo, que jamais houve poeta que imediatamente fosse sempre ao melhor. Somente aqueles que desconhecem quanta arte intervém na arte recusarão saber o que fazem os poetas quando, ao se relerem, ficam descontentes com um verso meio fraco, meio sem graça, sobretudo quando o arabesco do poema pede para esse lugar um verso intenso, esteticamente acentuado, incisivo, luminoso ou pregnante, e que se sentem muito perto do *verdadeiro* verso, sem tê-lo encontrado inteiramente. Estejam bem certos de que eles não hesitam em encher, se preciso for, toda uma folha de papel com tentativas combinatórias até que alcancem a perfeição do verso.

Repito, porém, por mais genial que seja, o poeta jamais romperá os limites da combinatória absoluta⁴². O resultado no qual se deterá estava forçosamente contido nesses limites e talvez fosse excessivamente demorado fixá-lo pela construção da lista exaustiva dos possíveis. No entanto, ele estava ali⁴³.

O caso da música é bem curioso. Sob certos aspectos, ela se choca com a imensa quantidade dos possíveis, somente para obter uma pequena melodia com quatro ou cinco notas (e após todo esse esforço — porque foi feito — para estabelecer espécies de “regras” construtivas para as melodias, vão de encontro ao fato positivo da

imensa quantidade — análoga ao vácuo — das possíveis combinações). Mas, desde que se trate de fuga, ou ainda, simplesmente, de harmonia, de sucessão de acordes, como o especialista, sobretudo se é inexperiente, ressentido-se amargamente dessa terrível limitação dos possíveis! Qual é o principiante em harmonia que, ao ver o professor sublinhar cruelmente com lápis azul, num exercício adiado, as quintas ocultas, as oitavas paralelas, as resoluções anormais, os movimentos melódicos proibidos, as mudanças de posição que mal camuflam uma série harmônica incorreta, não pensou por um instante: mas então nada é possível! Mais tarde, dominadas as dificuldades técnicas, ele se moverá facilmente através dessa “tortura deliciosa”, acabará mesmo por não mais senti-la. Ela subsiste, contudo, embora domada — ou melhor, embora ele tenha adquirido o hábito de tirar dela, sem esforço, o melhor partido.

Observei muitas vezes que os artistas que mais dominam sua arte tornaram-se insensíveis às pequenas restrições, mas ressentem severamente as grandes: isto é, todas as dificuldades que se opõem à realização dos grandes desejos estéticos. Enquanto os jovens, os iniciantes, ressentem severamente as pequenas torturas; e ainda não percebem as grandes, e ainda acreditam numa total liberdade possível na escala do sublime.

Voltemos à arte dramática. Esclarecidos por essas analogias, não nos surpreendamos, em absoluto, de que ela esteja ao mesmo tempo nessa dupla atitude: assustada, mas também estimulada pelo grande número das possíveis combinações; pouco à vontade, mas também animada pela precisão e clareza dos “jogos” que fazem, por suas danças no céu dramaturgico, em suas conjunções e disjunções, os astros a cujos decretos os homens (no mundo como nos tablados) estão submetidos, quer porque lutem, triunfem ou morram.

Pois, afinal, é isto precisamente o que caracteriza o domínio da arte dramática cujo estudo estamos fazendo, seja ele regido essencial e fundamentalmente por um princípio combinatório. E, quanto a isso, nada podemos fazer: assim é o fato estético positivo diante do qual estamos colocados inelutavelmente.

E se enfim me perguntassem: e o que acontece com a liberdade do autor, nisso tudo?, eu responderia da maneira que se segue.

Primeiro eu evocaria, necromanticamente, e para homenageá-lo, a sombra de Raimundo Lúlio⁴⁴ — o inventor, o instaurador da *Ars Magna*, arte que foi tão difamada e cujo princípio é tão válido, por ser o da combinatória das idéias como método indefinido de

invenção. A fraqueza de Lúlio esteve em não haver sentido que a Arte por ele concebida possuía uma riqueza tão inesgotável que era absolutamente inútil tentar reduzi-la a fórmulas, estabelecer seus delineamentos por meio de um inventário forçosa e grosseiramente insuficiente das idéias, dos seres, das relações e das frases. Mas a Arte recupera todo o seu valor quando os elementos têm número limitado e certo e quando os fatores de variação são igualmente enumeráveis. E mesmo que isso não passasse de um jogo de dados — de dados lançados ao acaso, e que realizam alguma das milhares de combinações que se oferecem às riquezas do possível — por onde se descobriria e se ofereceria a idéia nova; que faria esse jogo de dados senão, por um meio aparentemente derrisório, o que é feito na realidade pelo próprio cérebro do homem de gênio, quando por um brusco lampejo aproxima de repente duas idéias que ainda não haviam sido reunidas; quando, na fadiga da insônia e no semi-torpor de uma longa vigília laboriosa, percebe de repente um grupo estranho de personagens de devaneio ou de sonho; ou se deixa possuir por uma reunião singular de palavras, cuja paradoxal e saborosa harmonia lhe parece rica de um sentido possível ainda não compreendido; ou quando, durante uma leitura, um exemplo encontrado ao acaso se organiza por uma estranha instantaneidade com os temas ainda confusos, não fecundados, que povoavam sua mente; ou quando, na solidão de uma caminhada descuidada e sem rumo e apenas vagamente meditativa, as idéias “caem-lhe na cabeça e no coração” (como dizia Mozart) sem que ele possa adivinhar de onde vêm elas?⁴⁵

Os ingênuos invocarão aqui o inconsciente. Suporão primeiro e previamente determinado, nas trevas inferiores porém profundas, esse conteúdo novo e explosivo que brotará do espantoso encontro, sem saber que essa misteriosa significância é posterior; que ela é fruto e não semente; que ela é gerada e não geradora, e que é uma estranha superstição, em matéria de arte, admitir que toda árvore provém de uma semente que por sua vez provém de uma árvore, que todo embrião estava pré-formado, e não passa de uma explicitação, uma promoção e uma emergência. Há momentos em que a amplitude genial de uma idéia imensa explode como uma fulguração sem origens, pela qual, às vezes, só se deve agradecer a um acaso — acaso que, entre as mil combinações insignificantes ou não fecundas, bruscamente faz surgir (milésima ou primeira) aquela cujos destinos são divinos.

É claro que saber reconhecer essa idéia dos destinos divinos e, tendo-a reconhecido, saber fomentá-la e conduzi-la até sua realização é também (e não menos essencialmente) tarefa do gênio e do talento. Mas tudo isso é uma e a mesma coisa. Há, no espírito genial, *primeiramente* uma viva e freqüente cintilação de idéias, mas de valor bem desigual. Porque, por um lado, a idéia excelente é rara, mesmo entre as do gênio, e, por outro, o gênio não está dispensado de ir, como qualquer um, por mil meios diversos, à cata das idéias, a fim de suscitá-las e fazê-las comparecer em tão grande número, que algumas podem revelar-se excelentes. Só *em segundo lugar*, embora também indispensavelmente, é que intervém o reconhecimento (às vezes com um choque mental intenso; e também, bem freqüentemente com extraordinários equívocos) daquela que merecerá todos os esforços para que se realize plenamente numa obra. E *em terceiro lugar* entra em jogo tudo o que é necessário, em termos de sagacidade, inventividade, paciência, energia e amor, para fazer com que essa idéia viva seu destino.

Não julgemos, portanto, nada ter encontrado quando só encontramos os fatores dessa cintilação inicial pela qual se formam idéias teatrais novas e vivas. Esta é a condição primordial do esforço dramaturgico, considerado desse lado, isto é, do lado da invenção das situações⁴⁶.

Mas encontramos ainda mais, já que sabemos também (e isto é bem mais importante) por que classes de operações da mente, temas até certo ponto já conhecidos, explorados, poderão ser renovados, reanimados, intensificados e metamorfoseados.

E finalmente (ganho ainda mais importante) temos meios para compreender por que gêneros de decisões, ousadas ou delicadas, precisas e poderosas, um mundo humano ainda confusamente suscitado, em gestação, por um espírito criador, pode ser colocado (inteligência, intuição, talento, gênio, tanto faz) em sua mais viva, mais brilhante, mais alucinante, mais irradiante e vibrante presença, e na mais heróica ou pungente ou lamentosa ou exaltante tensão de suas forças interiores.

Pois também não nos esqueçamos disto: na arte, como na vida, se estas "situações" são férteis em dores, em lamentos, em terríveis crispções, em cruéis nostalgias do impossível, em esforços vãos para romper uma horrível influência das estrelas, são também, para aqueles que nelas estão colocados, esmagados, turbilhonariamente arrastados por contracorrentes terríveis, singulares exaltações da condição humana.

Notas e referências bibliográficas

¹ Naturalmente, uma peça de teatro pode conter qualquer número de personagens: no entanto, observamos que, de fato, é raro que uma situação verdadeiramente dramática ponha em ação mais de cinco ou seis personagens realmente funcionais na tensão do momento. (N.A.)

² Estas funções podem ficar difusas no universo ambiente e jamais ser encarnadas cenicamente (ver exemplos mais adiante: caso do Agente Invisível: Roma em *Mithridate*); ou então ficar de fora do microcosmo cênico (Tartufo nos dois primeiros atos); ou, finalmente, só ser representadas em cena por um acessório material ou simbólico, sem encarnação humana (uma coroa, para o bem cobiçado; uma porta fechada, para o obstáculo, etc.: a Torre, em *Solness, o construtor*). (N.A.)

³ Veremos mais adiante que os mais importantes princípios de variação dramaturgica complementar são: 1º) o jogo da verdade e do erro (que não tem nenhum caráter melodramático: reconhecimento, a cruz da minha mãe, terrível equívoco!, mas que é empregado de modo capital em algumas das situações teatrais mais belas, poderosas e espiritualmente nobres: é, aliás, fato essencial ligado à lei do ponto de vista); 2º) o jogo dos níveis (estatuto hierárquico fundamental dos personagens uns em relação aos outros); ver p. 167 e 171 (N.A.)

⁴ Alguém que tenha noções, até elementares, do cálculo das permutações e conheça as fórmulas que o regem pode verificar facilmente o resultado. Às pessoas que, não tendo essas noções, poderiam se espantar com a grandeza do número, lembramos o seguinte fato, bastante conhecido, mas que sempre surpreende os não-iniciados: quatro pessoas, sentadas a uma mesa com quatro talheres, podem realizar 24 diferentes disposições; mas, se são seis pessoas, há 720 disposições possíveis. Se essas seis pessoas, para divertir-se, decidem durante a refeição mudar de lugar a cada cinco minutos, até que todas as disposições possíveis tenham sido realizadas, a maratona as manterá em ação (e à mesa) por dois dias e meio. (N.A.)

⁵ Para a lista das 210 141 fórmulas completas: sete volumes de 400 páginas. — Não acreditamos que esse gênero de cálculo matemático preliminar não tenha importância humana! — Num campo totalmente diferente, o autor destas linhas lembra-se de ter provocado certa surpresa (e claramente melindrado) em alto funcionário da Telefônica, a propósito de um cheque preenchido de maneira considerada muito abreviada, ao observar-lhe que a obrigação regulamentar de fazer o cheque com o qual se paga a conta telefônica em nome do "Sr. Chefe do Escritório Central da Contabilidade Telefônica de Paris" (em vez de uma abreviatura convencional qualquer, de seis ou oito letras) representa, se não o evitamos de algum modo, para o conjunto de assinantes da região parisiense, um mínimo de *cinco mil horas de trabalho humano* ao ano; horas que poderiam, talvez, ser empregadas de maneira mais inteligente. (N.A.)

⁶ É preciso relatar a experiência? Só a contragosto, pois o leitor rápido ou o crítico mal-intencionado poderiam acreditar ou fingir acreditar que ensino a formar situações dramáticas jogando dados ao acaso! Muito ao contrário, estou ensinando a *não* formá-las ao acaso. Apenas tive necessidade aqui, para uma experiência honesta, de *escolher* uma ao acaso (numa lista, aliás, estruturada, organizada, ordenada) a fim de estudar em seguida, criticamente, seus significados dramaturgicos e suas qualidades estéticas, a fim de saber se ela é viável ou deve ser rejeitada, etc. Exame esse que deve precisamente ajudar-nos a não fazer sem lucidez, nem cuidado artístico, o que faz aqui, paradoxalmente, a mão do acaso (regida, aliás, conforme as necessidades já conhecidas da combinatória).

Se um leitor, no entanto, com a finalidade de sérios estudos ou por algum tipo de loucura (ou de superstição), quiser se divertir tirando à sorte situações dramáticas fundamentais, posso fornecer-lhe um método. Preparar numa folha de papel seis casas alinhadas. Sortear num dado (anulando antecipadamente, porém, o ponto 6 se vier a sair) o lugar de um primeiro traço de separação (a ser colocado após a primeira, a segunda, a terceira casa, etc., conforme o ponto tirado). Se o primeiro ponto for inferior a 5, situar um segundo traço, sorteando um número uma segunda vez, e anulando antecipadamente todo ponto igual ou inferior ao primeiro ponto tirado (desta vez, porém, sem anular 6). E assim por diante enquanto isso for possível, quer dizer, enquanto não se houver sorteado 5 ou 6. Teremos assim um primeiro estado do dispositivo, com uma configuração como a seguinte, por exemplo: 0-000-00; ou então 00-0-000, etc. Em seguida, preparar um dado colocando em suas seis faces os seis signos astrais e lançá-lo inscrevendo sucessivamente, nas casas preparadas, os signos conforme a ordem em que saírem (anulando, é claro, toda e qualquer repetição). Finalmente, lançar pela última vez o dado para saber de que função ☾ será repetição, e acrescentá-lo depois de ☾ (qualquer que seja seu lugar). Procedendo assim, teremos forçosamente uma fórmula de situação *real*, isto é, compreendida na lista dos 7780 dispositivos básicos ou situações elementares. Eu, porém, lavo as mãos. Não é assim que se deve usar a combinatória. (N.A.)

⁷ Ver capítulo 2, nota 65. (N.E.)

⁸ Lembro que ♋ (Leão) = Força ou tendência temática, chave dinâmica da situação; ☉ (Sol) = Representante do Bem para o qual é orientada essa força; ♀ (Terra), Astro Receptor = Aquele a quem a força tende a destinar o bem; ♃ (Marte) = Aquele que se opõe a essa força; ♎ (Balança) = Árbitro da situação (aquele que tem o poder de conceder ou recusar o bem a ♀); ☾ (Lua) = Força complementar, auxílio de uma qualquer das outras forças (indicada entre parênteses depois desse signo). (N.A.)

⁹ Observemos que os dados resolveram com precisão um problema tradicional da exegese. Eva é aqui, ao mesmo tempo, aquela que oferece o bem e aquela que constitui ou representa esse bem. Conhecemos a tradição segundo a qual a maçã é simbólica, e o verdadeiro pecado é a união carnal de Adão e Eva no Paraíso terrestre. Tema iconográfico bem conhecido na Idade Média ou no Renascimento: a Eva nua, com a maçã numa das mãos e na outra um dos seios, para melhor representar alegoricamente a noção da oferenda e da tentação. (N.A.)

¹⁰ O leitor nos acharia ridículo se lhe dêssemos uma lista de peças de teatro em que uma cena de tentação (com queda, vitória, salvação por intervenção de um terceiro, etc.) constitui o momento dramático culminante (inclua-se: “*L’honneur et l’argent*”, de Ponsard, se se quiser escapar ao tema: tentação amorosa. Inclua-se também: a entrevista de Sertorius e Pompeu em Corneille; inclua-se toda a motivação dramática de *L’orphelin de la Chine*; inclua-se Lady Macbeth incitando Macbeth ao crime, etc., etc.). É mais interessante lembrar que nos *mistérios* da Idade Média, que raramente são “dramáticos” realmente, a tentação do Jardim do Éden é uma das cenas que assumem mais ousadamente esse caráter. (N.A.)

¹¹ Tema que parecia de melodrama romântico há bem pouco tempo — antes de a tortura ter sido restabelecida (ver *Mortos sem sepultura*). (N.A.)

¹² Há muitas cenas de tentação em Hugo — pelo menos cinco apenas em *Hernani!* 1^a) Carlos V oferecendo a doña Sol fazê-la marquesa, duquesa, princesa, etc., se ela abandonar *Hernani*; 2^a) a cena capital: dom Gomez intimado a, e tentando, libertar *Hernani* (cena dos quadros); 3^a) tentação de vingança de Carlos V com a sombra de Carlos Magno como conselheiro; 4^a) Gomez oferecendo a *Hernani* devolver-lhe a palavra, se ele lhe ceder a vez de matar Carlos V (“*Il me tente, grand*

Dieu! vous voyez qu’il me tente!”) [“*Ele me tenta, grande Deus! vós vedes que ele me tenta!*” (N.T.)]; 5^a) tentação exercida inconscientemente por doña Sol, para *Hernani*, de não manter sua palavra no desenlace.

Isto é bastante natural, pois se trata da “honra castelhana”, e porque a honra é motivação particularmente importante nos dramas da tentação. Mas talvez haja abuso aqui.

A fé religiosa colabora com frequência para essa motivação de honra, não só pela “religião do juramento”, contra a qual se exerce muitas vezes a tentação (existe “fé jurada”, por Tristão, por exemplo, etc.), mas também nos inúmeros temas de tentação por ameaça, para conseguir uma abjuração (por exemplo, no teatro de Cervantes: *Los baños de Alger*). (N.A.)

¹³ É evidente que um personagem jamais é auxílio para si mesmo. A elevada importância dramática do signo lunar, e seu significado funcional, está em criar cumplicidade entre dois personagens. Mas também é evidente que não basta notar o auxílio dado *globalmente* a um personagem se este é dramaturgicamente complexo. É preciso dizer qual de suas funções se reforça (o que é particularmente importante no caso da tentação: auxílio à resistência ou à capitulação?). (N.A.)

¹⁴ Notar que só calculei as variantes completas, isto é, com todas as forças dramaturgicas, integralmente. A busca das supressões possíveis aumentará muito o número delas. E há pelo menos uma supressão bem indicada: a de ☉, retirado da lista das forças dramaturgicas assim que não passar de simples acessório (a maçã), se se nega (com muitos teólogos) a identidade do pecado da carne e do pecado original. (N.A.)

¹⁵ André Birabeau *tocou de leve*, em duas peças diferentes (*Le nid e Ma soeur de luxe*), neste dado, colocando frente a frente irmão e irmã ilegítimos — em tais condições que o espectador se pergunta por um momento se não é o dado da paixão incestuosa que está sendo preparado. Mas o autor não encaminha as coisas para o dramático, e logo faz com que intervenha uma ternura fraternal, que no entanto deixa certa inquietação, certo ponto de interrogação. Perguntamo-nos: na vida, haveria aí algo mais perturbador? Podemos jurar que, na vida, jamais alguém tentou fazer entrar na sua família um filho... “torto”, à custa de um casamento criminoso “conforme a natureza”, como diz Figaro, mas não “conforme a lei”? Afinal de contas, Molière talvez tenha se casado com a filha. Ou então imagine-se isso: o pai natural que, não tendo outro meio para garantir sorte e fortuna para a filha, acaba casando-se com ela. Considere-se até um acordo, e que será tão-só um casamento de aparência. E depois examinem-se os desenvolvimentos posteriores da situação... Imagine-se, por exemplo, a jovem dizendo ao marido legal (que ela sabe ser seu pai): Por que privar-me da felicidade de ter um filho? (Ou será que você está me obrigando a consegui-lo num adultério legal?). Ou então imagine-se isto: a jovem não sabe por que a condição do casamento de aparência lhe foi imposta (existe um dado deste tipo num romance de Camille Lemonnier). E suponhamos que o pai sucumbe à tentação, apesar do horror real, porque vê “a senhorita sua mulher” exposta às atenções de um personagem que ameaça arrastá-la a uma terrível desgraça, e porque ela própria lhe suplica que a salve pelo filho. Etc., etc. (No romance de C. Lemonnier, 1^a) nunca se afirma que o velho do casamento de aparência seja realmente o pai da jovem; é simplesmente uma suspeita do leitor; 2^a) a jovem mata o marido no dia em que ele sente o desejo de consumir o casamento.) É claro, no entanto, que o “tratamento teatral” de um dado assim não seria cômodo, porque as “situações” capitais são precisamente aquelas que não podem ser mostradas no palco. (N.A.)

¹⁶ O crime do Padre Mouret, na tradução portuguesa. É possível que este romance de Emile Zola tenha inspirado *O crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós. (N.T.)

- ¹⁷ Ó culpa ditosa! (N.E.)
- ¹⁸ Adão Kadmon, de acordo com a Cabala, é o homem original em sua forma mais pura. É o símbolo do Deus vivo no homem. (N.E.)
- ¹⁹ Literalmente, *jovem ingênuo*. (N.T.)
- ²⁰ Minha memória tinha que falhar aqui, pois não consigo encontrar um exemplo teatral disso; e, entretanto, eles existem! No romance, este é o dado de *Julia de Trécoeur*, de Ohnet. No teatro, encontro com abundância o enteado apaixonado pela madrasta. Ver *Don Carlos* de Schiller e, antes, *Andronic* de Thomas Corneille (no qual não é impossível que Schiller se tenha inspirado; as semelhanças são inúmeras). (N.A.)
- ²¹ No romance (ou melhor, na novela) temos este dado em *L'école de l'amitié*, de Marmontel. (N.A.)
- ²² Ela é evidentemente muito menos simpática que a anterior, porque o galã de cinema não passa de um manequim, uma marionete, e só uma tolinha pode confundir-lo com os personagens encarnados por ele. Mas só um coração generoso (ainda que aí subsista certa ingenuidade, na confusão do poeta e do homem) pode apaixonar-se aos 17 anos por um poeta. É sinal também de feminilidade sem senso de ridículo que semelhante ingenuidade tenha podido existir, entre contemporâneas de Musset, desejando consolar aquele que "a mulher do olhar sombrio" tanto fizera sofrer. (N.A.)
- ²³ Na verdade, Musset será sempre o *caráter* mais importante. Por isso seria necessário tomar grandes precauções para que não haja nenhuma dúvida sobre a prevalência do ponto de vista da mocinha. Poder-se-ia recorrer, para isso, aos recursos de exposição: mostrar primeiro a mocinha em seu ambiente, de modo que Musset não passe de um nome, um autor; só mostrar Musset depois (e de preferência o Musset de vasso e alcoólatra), antes de, enfim, fazer com que Musset e a mocinha se encontrem. Arranjar-se também para cercar a mocinha de um halo de simpatia afetiva suficiente para que não haja nenhum desprezo quanto à situação do ponto de vista. (N.A.)
- ²⁴ Pelo menos dramaticamente. Ela é vagamente esboçada em *Zoh'ar*, romance de Catulle Mendès, sob outra forma completamente diferente, aliás. *Zoh'ar* apresenta a curiosidade de ser um romance perfeitamente freudiano (inclusive os sonhos), sem que Freud tenha nada a ver com isso. (N.A.)
- ²⁵ Já vimos que esta é toda a diferença entre o *Anfitrião* de Giraudoux e o de Molière: ponto de vista de Júpiter ou ponto de vista de Amphitryon. (N.A.)
- ²⁶ Lembrar-se das três situações sucessivas de *Britannicus*, em que o deslocamento da arbitragem faz progressão dramática. (N.A.)
- ²⁷ Vimos que um dispositivo (na verdade deplorável, num dos casos) diferencia assim o *Édipo* de Sófocles e o de Corneille. Bom emprego dramático que rejuvenesce o tema Rivalidade por causa de um erro: o *Wenceslas* de Rotrou (Ladislás crê, equivocadamente, que o duque de Courlande é seu rival, e este equívoco gera uma situação capital). Lembrar-se também da cena de *Britannicus*, recordada há pouco, em que Britannicus não sabe que é, pelas palavras que vai pronunciar, árbitro da situação diante de Nero oculto; e esta oposição da potência de árbitro consciente (em Júnia) e depois de árbitro sem o saber, em seu amante, intensifica em progressão a acuidade dramática da cena. (N.A.)
- ²⁸ Acabamos de ver que esta é a diferença entre *Fedra* e *Carmosina*. (N.A.)
- ²⁹ O ponto teatral, função extinta no teatro, é encontrado hoje apenas nos circos-teatro. Cabe a ele, de dentro da caixa situada no centro da ribalta, dar as falas aos

- atores, que não precisam, necessariamente, decorar seus papéis. Sua existência se justificava (e ainda é este o caso, no circo) pela extensão do repertório das companhias, que a cada dia apresentavam uma nova peça. (N.T.)
- ³⁰ Já dissemos isso por diversas vezes, alhures. Depois que estas linhas foram escritas, um excelente esteta, M. L. Rudrauf, disse coisas bem interessantes a esse respeito, principalmente na Sociedade Francesa de Estética, e na *Revue d'Esthétique* ("L'illusion créatrice"). Devo dizer que ele não convenceu a maioria dos ouvintes ou leitores. Em geral, isto é o que acontece com toda idéia rigorosa e forte, baseada em fatos precisos mas sobretudo técnicos, que não se enquadram na atitude espontânea e afetiva do público. (N.A.)
- ³¹ Jacques Bernouilli ou Bernoulli (1654-1705), matemático suíço, fez importantes contribuições ao cálculo das probabilidades, estabelecendo a lei dos grandes números. (N.E.)
- ³² Gerardus Johannes Vossius (1577-1649), humanista holandês. John Wallis (1616-1703), matemático inglês. Henri du Puy, em latim Erycius Puteanus, em flamengo Van den Putte (1574-1646), filólogo, filósofo, historiador e matemático. (N.E.)
- ³³ Stéphane Mallarmé (1842-1898), poeta francês, mestre da geração simbolista, é autor de *Poésies complètes* (1887) e *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (1897). (N.E.)
- ³⁴ O primeiro verso: "Quando, com sol nos cabelos, na rua..." Os três que se seguem: "Quando, com nos cabelos sol, na rua..." "Quando na rua, com sol nos cabelos..." "Quando na rua, com nos cabelos sol..." (N.T.)
- ³⁵ Paul Valéry (1871-1946), escritor francês. Pensador e ensaísta com vasta obra, em poesia publicou, entre outros, *La jeune Parque* (1917), *O cemitério marinho* (1920). (N.E.)
- ³⁶ O primeiro verso: "Sono das ninfas, céu, não deixem de me olhar!" Os dois que se seguem: "Não deixem de me olhar, sono das ninfas, céu!" "Não deixem, céu, sono das ninfas, de me olhar!" (N.T.)
- ³⁷ O autor refere-se ao personagem central de *O burguês fidalgo*, que, desejando enviar um bilhete à marquesa por quem se interessa, pede ao professor de filosofia que lhe indique a melhor maneira de dispor as palavras da seguinte frase (a única que o bilhete conterá): "Bela marquesa, os seus belos olhos me fazem morrer de amor". O professor dá-lhe, então, cinco possibilidades, invertendo as palavras. Ao final, Monsieur Jourdain decide-se pela formação inicial. Este episódio é o final de uma das cenas mais cômicas do teatro universal (ato II, cena IV), daí ser bastante conhecida (eis por que E. Souriau se refere a ela). (N.T.)
- ³⁸ O primeiro verso, literalmente: "Ó corça com langor longa junto a um cacho" (Perdão, leitores!) Os dois que se seguem: "Ó corça longa com langor junto a um cacho..." "Longa junto a um cacho, ó corça, com langor". (N.T.)
- ³⁹ "Tu, claridade que floresces, à noite, sobre esses picos..." Os três versos que se seguem: "Sobre esses picos, à noite, claridade, tu que floresces..." "Claridade, tu que floresces sobre esses picos, à noite..." "À noite, sobre esses picos, tu que floresces, claridade..." E, por último: "Sobre esses picos tu que, claridade, à noite floresces..." (N.T.)
- ⁴⁰ *Qui* é o pronome relativo que, substituindo *toi* (por isso não pode antepor-se a ele) é o sujeito de *fleuris* (que só pode vir acoplado posteriormente a *qui*). (N.T.)
- ⁴¹ Respectivamente: "Teus semelhantes são inúmeros, dos pinheiros aos choupos..." "Inúmeros são teus semelhantes, dos choupos aos pinheiros..." "Dos pinheiros aos choupos, inúmeros são teus semelhantes..." (N.T.)
- ⁴² Caberia também pensar nas disponibilidades do material filológico. Dissemos em outro lugar: Valéry, se assim se pode falar, "matou seu cavalo de cansaço" pelo

emprego intensivo do verso “espondaico” (um espondeu no pé da cesura), conforme um modelo do qual Lamartine deu alguns bons exemplos, talvez fortuitos; do qual Leconte de Lisle fez uso consciente e freqüente; Mallarmé mais ainda. É o verso do tipo:

Voir des galères d'or, belles comme des cygnes...

[*Ver galeras de ouro, belas como cisnes...* (N.T.)],

que só é praticável com o auxílio de um monossílabo no início do segundo hemistiquio. Ora, o número de monossílabos assim utilizáveis em língua francesa é tão restrito! Pode-se dizer que todos, ou quase todos, os versos deste tipo já foram feitos. É uma possibilidade rítmica esgotada. (N.A.)

⁴³ Não nos esqueçamos, também, do jogo das rimas. Um versejador clássico, quando não quer perder um belo verso, que lhe impõe todavia, na seqüência, uma rima difícil, deve conseguir montar um quebra-cabeça para levar ao verso seguinte uma das apenas três ou quatro palavras disponíveis. Quando Victor Hugo não pôde se privar de introduzir a rima *astres*, todo o problema técnico é saber como ele conduzirá, no verso seguinte (ou anterior), suas *pilastres*; ou com suas *nuées*, *huées*. Não nos esqueçamos também de que Hérédia é o único poeta a ter ousado (no estilo épico, entenda-se: está, não em *Les trophées*, mas em *Les conquérants de l'or*) uma rima em *erde*. Ele é obrigado, enumerando os companheiros de Pizarro, a nomear:

Le très savant et très miséricordieux

Frère dominicain Fray Vincent de Valverde...

[*O muito sábio e bem misericordioso*

Frade dominicano frei Vicente de Valverde... (N.E.)]

E depois? Ele “salva a situação”, continuando gravemente:

Qui craignant qu'à jamais leur âme ne se perde...

[*Que, temendo que a alma deles se perca para sempre...* (N.E.)],

etc., etc. Mas o “leitor francês” (que quer respeito) teve medo por um instante: a língua é tão pobre! (N.A.)

⁴⁴ Raimundo Lúlio (Ramón Llull) (1235-1315), teólogo, filósofo, poeta e alquimista catalão. Combateu o averroísmo e empenhou-se no ensino do árabe e do hebraico nas grandes universidades. Morreu tentando converter os muçulmanos, na África do norte. Em sua obra *Ars Magna* expõe o método universal para provar as verdades da fé, propondo uma linguagem abstrata que prefigura a formalização lógica. (N.E.)

⁴⁵ E não nos esqueçamos, já que falamos em acasos e lances de dados, do método do dicionário e da espátula. É o sistema tecnicamente chamado, entre áugures, de “cadáveres raros”... Foi praticado por muitos poetas antes dos surrealistas. (N.A.)

⁴⁶ Digo considerado deste lado porque sabemos que a invenção pode ter início por concepções de personagens, ou então por aquela de um ambiente local (histórico ou social) interessante. Mas esses outros procedimentos não dispensarão a busca de situações e, mais cedo ou mais tarde, o problema concreto da invenção volta a ser colocado nos termos que acabamos de ver. (N.A.)

4

“210 141”

ou

Os pressupostos artísticos

I – Do número de personagens O leitor sabe muito bem que nossa intenção não poderia ser enumerar 200 mil situações.

Basta que já conheça o princípio de suas estruturas: uma força temática (amor, ambição, ódio, esperança, tanto faz) que traça na vida plural de alguns seres um sulco, um curso, a partir do qual se geram turbilhões, espirais de forças em que todos esses seres são arrastados, em ações, reações, correntes e contracorrentes, desenhando uma configuração dinâmica na qual se chocam ou se ofendem uns aos outros, conforme uma espécie de coreografia moral, que faz parte da essência da ação teatral.

O que nos resta mostrar é de que modo cada um desses dispositivos, cada uma dessas configurações responde, no que ela tem de característico, na criação teatral, a algumas decisões artísticas importantes, razão profunda da configuração resultante. Estas grandes decisões são as que queremos estudar, seguindo a trama dos “casos possíveis”.

Em primeiro lugar, introdutoriamente (pois isto apenas nota o gênero de matéria sobre o qual trabalha a dramaturgia, e a relação de sua estrutura com o sistema das forças em operação), algumas palavras sobre o número de personagens.

Quanto mais numerosos estes forem (quero dizer: quanto mais uma situação dada supõe personagens distintos), mais tenderão a

aproximar-se, cada um deles, da simplicidade dinâmica. A lista de situações com seis personagens distintos (da qual *Nicomède* deu-nos um exemplo) quase equivale à lista de forças elementares, aberta em leque. O simbolismo astrológico combinatório nos ensina que ela comporta, no entanto, 30 fórmulas bem distintas (entre as situações “básicas”). Elas provêm, por um lado, da multiplicidade das forças possíveis de \mathbb{C} , o Auxílio. Quer dizer que o dramaturgo pode apenas fazer trabalhar o jogo das cumplicidades, das alianças precárias e falhas: as inversões de situação por esse trabalho de uma função de cooperação dramática entre dois personagens. O fato do ponto de vista é, por outro lado, a grande causa de variedade: cada constelação de seis personagens comporta seis pontos de vista possíveis; e em toda “cena a fazer”, a pergunta: de que ponto de vista ela é a mais forte, a mais patética, a mais intensa para viver ou mostrar? adquire importância primordial. O grande procedimento de variação, o grande pressuposto artístico, é então e antes de tudo a escolha da melhor perspectiva dramática¹.

Não deixa de ser interessante saber que, com cinco personagens, há em nossa lista de situações básicas 480 horóscopos distintos; 2 620 com quatro; 3 015 com três (é o grupo mais rico em dispositivos variados); finalmente, 1 638 com dois.

Nesses últimos gêneros de situação (com dois ou três personagens) fica claro que o interesse se volta sobretudo para os diversos e curiosos “complexos de forças” que podem viver e vibrar num mesmo personagem. Mas fica claro também que, ao conceder demasiada complexidade — não digo psicológica, mas dinâmica — ao mesmo personagem, corre-se o risco de provocar confusão e excesso de sutileza. Isto nos introduz de imediato numa questão mais importante e com interesse estético mais expressivo.

Situações binárias, cujos personagens realizam complexos dramaturgicos pormenorizados demais, correm o risco de ser demasiado sutis para um efeito verdadeiramente dramático. Exemplo de situação com dois personagens que encarnam eles mesmos as seis forças: $\mathfrak{A} \odot \mathbb{C} (\mathfrak{O}^*)$ — $\mathfrak{O} \simeq \mathfrak{O}^*$. É uma variedade do tema Tentação (como indica o horóscopo do segundo personagem). O fato característico aqui é (ver o horóscopo do primeiro personagem) uma cumplicidade de tentador com a resistência do tentado. (Lua reflexo de Marte: do obstáculo.) A oferta é feita, na esperança de que seja recusada. O Tentador fica feliz por não poder triunfar. É a situação final de *L'épreuve*, de Marivaux. Ela convém à comédia psicológica — compreende-se que tenha tentado Marivaux —

mas, para um episódio de drama, é meio complicada². Isto nos indica, pois, que muitas vezes (sobretudo nas situações com poucos personagens) há interesse, para chegar a fórmulas simples e admiráveis, a um jogo de forças bem nítido, em suprimir do microcosmo algumas das funções dramaturgicas, o que traz problemas curiosos.

II — Das supressões dramaturgicas de funções

Em princípio, toda situação dramática bem vinculada põe em jogo as seis forças fundamentais já percebidas (ou pelo menos as cinco primeiras; embora seja uma grande força dramaturgica, o Auxílio não é indispensável). Entretanto, o jogo combinatório indica fórmulas exequíveis, com dois, três, quatro elementos somente. E isto é muito interessante: pode-se trabalhar para prolongar uma situação, simplificando-a ao mesmo tempo pela supressão de todas as funções inúteis ou, pelo menos, cuja presença no microcosmo cênico é inútil, no momento mais agudo da “cena a fazer”.

Como é possível fazê-lo, visto que toda situação parece, no entanto, implicar essas forças elementares? Evidentemente, a supressão nunca vai além de uma “atmosferação”, se assim podemos dizer, de uma rejeição da força atualmente inútil em sua presença real, rumo ao conjunto do macrocosmo.

Tecnicamente, isso pode ser feito de quatro maneiras:

1ª) A entidade dinâmica fundamentalmente necessária, mas que convém lançar provisoriamente na sombra, fica fora de cena. Trata-se apenas de uma ausência provisória, não havendo realmente supressão de função (caso de Tartufo nos dois primeiros atos; de Teseu em *Fedra*, etc., etc.).

2ª) Um personagem importante na situação mantém-se perpetuamente ausente do microcosmo teatral. Veremos daqui a pouco por que isso é dificilmente praticável, salvo se soubermos claramente que o personagem não pode vir — porque, por exemplo, está morto. Desse modo, Aníbal é o personagem mais importante em *Nicomède*: sua alma, sombra e exemplo é que inspiram incessantemente o herói da resistência, fazendo ainda estremecer o representante de Roma. Em *Feu Monsieur Pic*, de Charles de Peyret-Chappuis, o herói epônimo da peça (aquele que, por sua ausência, libera e faz explodir o microcosmo cênico) está, do princípio ao fim, num caixão no cômodo ao lado.

3ª) Uma força importante é realmente “atmosférica”. Ela permanece cósmica (e macrocósmica): a Cidade, Deus, etc., etc. No entanto, a atmosferização completa é rara: sabemos que estas grandes forças cósmicas geralmente têm um representante, um delegado, em cena. A supressão de qualquer representante desse gênero é uma decisão teatral sempre importantíssima. Em *Mithridate* de Racine (curiosamente oposto nisso ao *Nicomède* de Corneille), o poder romano (o Oponente dramaturgico) está continuamente presente em pensamento e triunfa no final. Fala-se nele sem parar. Mas em momento algum é representado, encarnado cenicamente, nem por embaixador ou general, nem mesmo por um mensageiro. Sente-se que disposições desse gênero constituem pressupostos esteticamente consideráveis.

4ª) Finalmente, a força é apresentada cenicamente, mas sem encarnação humana, sem ator para fazê-la viver: através de um simples acessório. Esta espécie de presença não humana num objeto material, num acessório facilmente desproporcionado com sua elevada função, apresenta perigos, certamente. Sabe-se que Victor Hugo se comprazia em usá-la, sem evitar contudo o perigo. Ele saiu-se bem, pelo menos uma vez. Em *L'épée* (*Théâtre en liberté*) a espada do título, acessório cênico, representa uma força dramaturgica fundamental (é o Árbitro da situação, precisamente aquilo que o poeta quis mostrar). Inanimada, porém, só se torna concretamente dinâmica quando o pacifista, protagonista do drama, consente enfim em pegá-la e brandi-la (e este é o desenlace). Caso bem curioso e talvez único de drama em que a força $\hat{=}$ não está encarnada na lista dos personagens.

Repito: essas supressões são pressupostos consideráveis da parte de um dramaturgo que conhece sua arte.

Numa situação incompleta (quanto à presença das seis Forças Astrais) o fato artístico capital está menos na presença das que se vêem do que na ausência das que não são vistas.

Sob este aspecto, examinemos as possibilidades das diversas funções:

1ª) \mathfrak{A} — Pode-se suprimir cenicamente (ou pelo menos não encarnar no microcosmo humano dos personagens) a Força Temática básica, a potência leonina? De todas as supressões, sem dúvida esta é a mais paradoxal, a mais difícil e a mais surpreendente. Quê! Se toda a situação resulta da ação de uma força viva, que impulsiona, estimula e galvaniza o universo em situação, como se pode mantê-la teatralmente secreta, latente e cenicamente ausente?

Quando se trata apenas de latência provisória, de retardamento de aparição, o efeito causado é grande, mas não total. A esse respeito já citamos por várias vezes *Tartufo*. Durante os dois primeiros atos, o personagem nitidamente leonino, aquele cuja ambição, avidez e cobiça fazem mover todos os fios de nosso microcosmo humano, insiste em não aparecer. Impressão de mistério, de amplificação, por causa dessa presença apenas atmosférica. Instala-se também grande expectativa. O efeito teatral é de primeira ordem. É até mesmo uma característica de situação, de notável, poderosa e original situação. Mas ela se resolve, como se sabe, no ato III: entrada em cena de Tartufo. Poderia essa ausência prolongar-se até o final, conservar sua força integralmente, caracterizar todas as situações de um drama? Torna-se arriscado, sobretudo porque nos privamos dos efeitos da predisposição gerada pela expectativa, correndo-se o risco de, após tê-la sugerido e provocado, então decepcioná-la gravemente³. Isso só seria praticável com uma condição: fazendo sentir, cada vez mais, que não haverá, que não pode haver comparecimento, que a força que produz organicamente toda a tensão do drama não encontra presença humana nem encarnação cênica possível⁴. Se a “atmosferização” for completa, o trabalho estético então atingirá extraordinária dimensão, visando fazer com que os personagens humanos se resignem — pobres marionetes desvairadas e impotentes — ao efeito da agitação cósmica ou da influência trágica de uma entidade misteriosa, oculta e enérgica, que conduz o jogo sem aparecer — fatalidade, destino histórico de um império ou de um povo, autoridade social e coletiva, e assim por diante (*Édipo rei*, *Mithridate*, *Horácio*, *Henrique V*, etc.). Pode-se fazer a imaginação trabalhar ao longo dessa pista. Existem aí mil consequências sobre o tema da ação misteriosa de uma força oculta: o drama do Agente Invisível⁵. Na verdade, ele se complica ao máximo se, por outro lado, a função $\hat{=}$ (o árbitro) está vigorosamente expressa no microcosmo. O imenso e invisível agente cósmico não pode realizar sozinho sua obra. Um dos personagens cênicos e presentes no drama detém em suas mãos os meios para ensejar a realização dessa obra ou para impedi-la, para tornar estéril tal força. Ele é o “Senhor do Tempo”, o “Homem do Destino”, aquele que pode, por alguma decisão ou ação livre, apresentada dramaticamente, fazer a balança pender, atribuindo ou recusando, ao Agente Invisível, o que constitui sua causa final. Este é o efeito intentado expressamente por Lavedan e Lenôtre, em *Le drame de Varennes*.

Infelizmente, cometeram o erro de pulverizar entre vários personagens o papel de árbitro do destino, que rege a causa do Agente Invisível.

2ª) Supressão de \ominus (o obstáculo, o oponente, a Resistência).

Suas possibilidades são as mesmas, mas o dinamismo geral está invertido. Em vez de ver as marionetes humanas responderem nem bem nem mal, por obstinação ou por reações diversas, à influência, à ação primordial da potência oculta, vê-se ao contrário uma força humana apaixonada, ardente, atuante e enérgica chocar-se com algum obstáculo invisível, atmosférico e misterioso. Tema do “Obstáculo Imponderável” e atmosféricamente presente — a opinião pública, por exemplo (*Bérénice* ou *Peer Gynt*; no cinema, *A opinião pública*, de Charles Chaplin⁶). Este tema passa muitas vezes do dramático ao trágico, pois atinge sua maior intensidade estética quando o Imponderável ou o Misterioso é invulnerável e inexorável. E também encontramos aqui o obstáculo moral, o Proibido.

Há todo um conjunto de variantes curiosas, se a ausência se produz devido à encarnação unicamente material — por exemplo o Muro ou a Porta Fechada (facilmente melodramática com o tema do cativo físico — *A Torre de Nesle*; *Lucrecia Borgia* — e que retorna à variedade anterior se o muro é simbólico) — ou então alguma força fisicamente cósmica: a Gravidade, obstáculo a levantar vôo, à liberdade nos ares, em *Solness, o construtor* (também é símbolo, na verdade).

Existem variantes, algumas interessantes, sobre o tema do acessório inanimado que consegue deter, manietar o esforço humano, seja como mau agouro, seja pelo respeito que se tem por ele (cetro e coroa, etc.), seja pelo fato de não passar, na verdade, de um objeto inanimado, portanto impossível de aplacar, de comover (tema do Ídolo).

Finalmente, pode-se comparar o caso da transformação de um ser vivo em objeto material, em razão da inconsciência ou do embrutecimento mórbido. Cena final de *Os espectros*, de Ibsen. Citaremos outro caso daqui a pouco, noutra situação.

3ª) Supressão de \odot (a encarnação do Bem que se busca, do Valor).

É frequente, mas dificilmente afortunada. Quando o objeto do desejo ou do temor é abstrato ou cósmico — ambição, liberdade, glória, etc. —, a função \odot consiste essencialmente em estimular o jogo mostrando-nos, de modo jovial, radioso e admirável,

a beleza ou o valor por conquistar; querer volatilizá-la, mantê-la atmosférica ou longe da vista, significa privar-se de interessante força cênica. Em particular, todos os dramas de amor são instigados, com toda a certeza, pela presença concreta do objeto amado, o que não impede a utilização dramática de sua ocultação mais ou menos prolongada (*La princesse lointaine*, de Rostand)⁷. O fato de que é raro que \odot — o Sol da situação, o valor, o ser amado — se mantenha isolado nessa única função é que impede na maior parte das vezes o uso desse dado. Simples motor imóvel, objeto inerte de desejo: é acontecimento raro (embora tenha sua grandeza). Na maioria das vezes encontramos a síntese pessoal $\odot \simeq$ (o objeto amado é árbitro do próprio dom, ele próprio o atribui a si mesmo), dispositivo que a volatilização de \odot tornaria impraticável. Essa variante é admitida pelo caso citado anteriormente, e tão curioso, de *Jeanne*, de Henri Duvernois, no qual o amor dos pais por um filho que não existe, que jamais existiu, que foi impedido de existir, cria progressivamente toda a motivação da situação⁸.

4ª) Supressão de \simeq (o Árbitro da situação). Talvez esta seja a mais difícil (quero dizer, a mais inconveniente teatralmente, salvo exceção). Fazer depender a decisão, o acontecimento essencial, de uma força ausente (o Juiz distante ou invisível, o Árbitro inacessível) só pode tornar-se dramático graças a um labor extraordinário. Se o dramaturgo não reconhece que tal supressão é algo difícil de obter, que exige portanto esforço estético e exploração artística intensa, no final chega-se a uma impressão de carência, de decepção. Visto que particularmente a ação de \simeq , mantida em suspenso no início, afinal é, ao se exercer por fim, um desenlace da situação, corre-se o risco de ver “desenlaces de bastidores”, narrativas de Terâmeno ou intervenções de oráculos, de deuses invisíveis, etc. ... *O deus ex machina* sem teofania, com um mecanismo puramente imaginado, agrava ainda mais a imperfeição. No entanto, vêem-se exemplos dessa arbitragem através de uma presença invisível (a sombra de Carlos Magno em *Hernani*)⁹. Isto pode ter seu interesse sob outra forma temática: a da Expectativa de um sinal. Não conheço exemplos no teatro. Vejo um na novela *Old mortality*¹⁰ (que daria uma situação teatral bem dramática). Nessa novela, os puritanos, em cujo poder caiu o herói da história, põem-se a orar, esperando um sinal da Providência, para saber se o massacrarão ou se o deixarão viver. Expectativa semelhante (a ser resolvida por um acontecimento fortuito, em si mesmo arbitrário e insignificante, ou por uma palavra ou gesto de um personagem que crê receber de repente

a revelação solicitada) poderia ter valor cênico. Não nos esqueçamos de que, se \sphericalangle é potência resolutive, no decorrer da ação seu papel geralmente é dinâmico, ao manter em suspenso a decisão: hesitação nele, expectativa para os outros.

5ª) Supressão de $\hat{\circ}$ (o Obtentor eventual do bem, o Astro Receptor).

Se ela é total, definitiva, é fraca, pouco cênica. Pouca importância damos ao bem ou ao mal que pode acontecer a um desconhecido, um ausente. Todavia, não é muito rara: é o caso, já apontado, de Astianax em *Andrômaca*: o amor materno é um sentimento cuja força conhecemos bastante bem para entender e compartilhar as angústias de uma mãe cujo filho está em perigo, sem exigir que nos façam ver a criança... Certas espectadoras ficariam certamente comovidas ("Eu", diz a prostitutazinha idiota de *L'école des cocottes*, "quando vejo crianças no teatro, começo a chorar"). Mas essa supressão recupera seu valor como situação provisória. O tema do complô contra o ausente também é bom tema dramático. Enquanto o herói está ocupado noutro lugar, prepara-se-lhe uma boa armadilha, uma desgraça, uma catástrofe. O próprio fato de estar ausente (a que se acresce geralmente a ignorância) e impotente para evitar o perigo, cria uma expectativa dramática (Teseu é de fato esse árbitro que chega tardiamente, no final de *Fedra*). Mas não há razão para que o tema do complô não constitua situação inicial. Embora a vítima eventual nos seja desconhecida, podemos interessar-nos por ela justamente por isto. Se uma peça, desde o início, nos põe diante de um bando de patifes (ou de pessoas muito distintas) que planejam um ardil contra um desconhecido, podemos muito bem (sobretudo se o autor consegue fazer com que nos inquietemos paulatinamente, delicadamente, sem parecer que o faz) encarar o drama em preparo do ponto de vista do desconhecido que ignora o perigo. Por essa razão, a supressão provisória ou inicial de $\hat{\circ}$ é sobretudo dramática se a contextura do drama exige posteriormente a predominância do ponto de vista desse mesmo $\hat{\circ}$. De fato, no dado em consideração, a ausência da vítima eventual e a expectativa causada por ela, que incentiva nossa simpatia, é um bom meio para incitar-nos a adotar seu ponto de vista. O tema do complô já foi explorado mil vezes (*Pinto*, de Népomucène Lemerrier; de novo *Hernani*, etc., etc.). Mas geralmente é explorado do ponto de vista dos conspiradores. Recebe novo ânimo e se renova quando é tomado (o que é mais raro) do ponto de vista daquele contra quem se estabelece o complô. E às vezes acontece de haver inversão de ponto de vista,

por causa da simpatia pela eventual vítima. Este é o grande efeito dramático em *Les affaires sont les affaires*, de Mirbeau. O rude e desagradável magnata, herói da peça, é-nos profundamente antipático. Assistimos sem revolta e sem tomar partido ao complô dos dois malandros que têm um negócio a tratar com ele e estão tentando enganá-lo. Mas quando tentam aproveitar-se, para dar o golpe final, do fato de estar arrasado pela dor da morte do filho, e nesse mesmo momento, em meio a hipócritas condolências, dão-lhe para assinar os documentos do negócio, ocorre a reviravolta. E (sem que o herói se tornasse para nós mais "simpático", no sentido vulgar do termo) sentimos o patético do despertar que se produz nele e o torna de repente lúcido outra vez, de tal modo que desmascara os dois malandros. É, como se sabe, o momento dramático essencial da peça, a situação principal (e, com um bom ator, ela sempre causou ótimo efeito no palco). A ausência, inicialmente física e depois quase mental (no sentido em que se diz: estar ausente) da entidade $\hat{\circ}$, permite-nos tornar a encontrar a idéia da ausência *unicamente mental* como tema dramático. É o mesmo dado de *Une idée de roman* (de Sacha Guitry), em que um velho literato amnésico e inconsciente assiste, presente fisicamente e ausente mentalmente, à descarada exploração de sua obra quase-póstuma por parte da mulher, do editor, etc., até o momento do despertar progressivo e inicialmente secreto de sua inteligência. Interpretado por um ator tão bom quanto Lucien Guitry — que representava de modo impressionante a oposição da presença física e da ausência moral, primeiro real e depois apenas fingida —, tinha também muita força dramática¹¹.

6ª) Supressão de \mathbb{C} (o auxílio, a cumplicidade, o adjutor dinâmico). À primeira vista parece fácil (logo, pouco digna de ser notada), já que \mathbb{C} (a duplicação, em outro personagem, de uma das forças anteriores) não é indispensável. Basta, porém, que haja uma expectativa, uma solicitação nesse sentido, e que tal expectativa não seja satisfeita (que a *solicitação* não seja *concedida* dramaticamente), para que haja efeito artístico. O efeito é até muito simples: é o tema da Ajuda que não vem; do Auxílio que falta; o tema: Abandonado, não socorrido. A irmã da mulher de Barba-Azul espera a chegada dos irmãos salvadores, do dragão e do mosqueteiro. Eles não virão, não podem vir, não existem. Sua supressão dramática é evidentemente uma motivação energética.

Sob a forma da carência do Salvador, é sobretudo \mathbb{C} ($\hat{\circ}$) que está em jogo; mas a carência de \mathbb{C} (\circ) (nada de ajuda para o Oponente, o obstáculo) também tem muita força, a partir do momento

em que o ponto de vista é assumido pelo Oponente. É o tema: Sozinho contra todos, num papel defensivo (enquanto: Lua reflexo de Leão é a solidão num papel ofensivo). O tema tem, é claro, aspectos heróicos (e até mesmo melodramáticos) bem conhecidos. Mantém-se ainda válido, sob a forma menos enfeitada, menos dissimulada, da perseguição ou somente da solidão e da falta de defesa ante forças hostis (*La femme nue*, de Henri Bataille, e um pouco também *Margot*, de Courteline). Quanto à expectativa inútil de ☾ (☽), é a ausência de conselho, a necessidade de tomar sem ajuda uma decisão grave. É sempre o Desamparo, mas unicamente intelectual ou moral. Tema essencial na dramaturgia de Steinbeck (*Ratos e homens*).

A ausência de ajuda para ☉, o representante do bem, é dramática?

À primeira vista, diria que não. O Sol, astro resplandecente, com o poder de atrair, parece não ter necessidade nem possibilidade de ser ajudado nessa função: compete-lhe resplandecer, atrair. Nenhum auxílio cabe nesse caso. A ausência de ajuda ao Sol (nada de selvagens para bater em painéis durante o eclipse) não parece dramática.

Mas não nos esqueçamos de que, no teatro, todo fato anormal ou à primeira vista impraticável torna-se interessante desde que se consiga (e essa é parte considerável da invenção dramática) praticá-lo de maneira livre, natural, *torná-lo normal no universo apresentado* (mantendo-se novo e excepcional no teatro).

É fácil verificá-lo aqui.

Em primeiro lugar, a fraqueza do Sol é eminentemente patética devido à desordem que introduz no microcosmo orientado por ele (suspeitar de que o ser amado não é digno desse amor; duvidar do ideal do qual ele é o representante). E o auxílio que podemos lhe prestar é uma interessante agitação do microcosmo. Sob a forma do jogo do erro e da verdade, é até tema conhecido e usual (calúnia, hipocrisia; inocência reconhecida, honra perdida e recuperada, etc., etc.).

Ele é muito mais humano, mais patético, sem jogo de erros ou de ignorância. A mácula, a fraqueza moral do ser que encarna e representa o ideal, é um fato vital e dramático bem possível; e apoiar moralmente o representante do bem ou do ideal, numa crise desse gênero, é funcionalmente importante. Por conseguinte, a ausência de apoio moral para o representante do valor pode ser

um caso de desamparo, não só patético, mas também dramaturgicamente vigoroso¹².

Nos "dramas de amor", a solidão do ser amado, mesmo que seja amado — caso dos *Mal-aimés*, de François Mauriac —, pode ser explorada com interesse (embora a peça de Mauriac contenha, é preciso dizê-lo, algumas falhas dramáticas num assunto interessantíssimo). O tema absolutamente puro dessa solidão, dessa ausência de auxílio ao Sol num tema de amor, é a jovem ou a jovem mulher que (sem ter outro amor no coração) só tem que se entregar ou deixar-se tomar, sem preferência e opção, e quase com desconhecimento do seu próprio valor. A espécie de confusão moral que resulta dessa passividade resignada, estranha, necessária, e com elevado valor humano — beleza, bondade ou nobreza de alma —, acha exemplos no teatro. Acredito ter encontrado ainda mais exemplos na vida.

Finalmente o tema dramático puro do Isolamento do valor (fora da fábula de amor, que forçosamente jamais deixa a solidão ser total) é freqüentemente representado no teatro (não só romântico), tendo por herói um poeta, um artista, um homem inteligente. Há um exemplo muito preciso da carência de ☾ (☉), sob este aspecto, em *L'air du temps*, de Charles Vildrac. O herói é um grande escultor, colocado num ambiente, familiar ou não, de corrupção, de malandragem, etc. Com excelente senso dos dinamismos de situação, o autor mostrou-o poderoso e forte quando tem o malho e o cinzel nas mãos, mas sem nenhum dinamismo de ação no círculo dramático. A impotência do representante do valor é o que determina todo o drama. Ora, ele não é solitário; tem um velho amigo semifracassado, mas que compartilha seu ideal de artista puro que recusa os comprometimentos e as tramóias econômicas — ele é absolutamente ☾ (☉). Mas chega um momento em que mesmo o amigo é considerado — injustamente aliás e após sua morte, ocorrida entre o quarto e o quinto atos — suspeito de haver tomado parte numa canalhice. A súbita eliminação de ☾ (☉) constitui uma das situações e um dos momentos mais intensos da peça, fazendo o escultor em questão cair numa solidão tão completa como ele ainda não havia conhecido.

O encontro do tema Solidão não deixa de apresentar horizontes interessantes: não figura na lista de Georges Polti (poderíamos, no entanto, escrever: "Atroz Solidão!"), se desejássemos "melodramatizar" um pouco o tema). A omissão representa uma falha, visto

que na verdade há *muitos* exemplos dramáticos¹³, mas é compreensível: à primeira vista, poderíamos pensar que não é um tema dramático, visto que parece comportar tecnicamente um único personagem, numa situação “lírica”. Ora, nossas análises acabam de revelar-nos o seguinte: o tema solidão é dramático, quando se trata de uma solidão *numa certa função* e relativamente a essa função, e em particular da *ausência* (tratada como pressuposto artístico definido) *de certo auxílio*. O pressuposto será tanto mais visível e poderoso quanto mais o personagem for dinamicamente ambivalente (com duas faces, com horóscopo duplo) e quanto mais, ajudado de certo ponto de vista, ele estiver em desamparo de outro.

Isto nos conduz à questão das ambivalências, dos horóscopos pessoais com astros geminados.

III — Das conjunções funcionais

Qualquer que seja o número das funções admitidas (dificilmente pode ser inferior a quatro ou três: uma quantidade muito grande de supressões empobreceria demais o universo teatral), essas funções podem repartir-se num número ainda menor de personagens, dos quais um pelo menos assumirá sozinho várias funções dramáticas. Sabe-se que essa pluralidade (que gera às vezes, mas nem sempre, conflitos internos) é quase obrigatória, sobretudo num teatro com intenções nitidamente psicológicas. A divisão analítica absoluta é rara.

A fusão mais simples é a fusão binária. Um personagem recebe, assume sozinho, duas funções. Estudemos esses casos.

No total há 30 fusões, e somente 15 se considerarmos \mathbb{C} (o auxílio, a cumplicidade) sem especificar sua natureza. É preciso enumerá-los? Vamos lá! São: $\mathcal{A}\mathcal{O}$, $\mathcal{O}\mathcal{A}$, $\mathcal{O}\mathcal{A}$, $\mathcal{A}\mathcal{O}$, $\mathcal{A}\mathcal{C}$, $\mathcal{A}\mathcal{O}$, $\mathcal{A}\mathcal{A}$, $\mathcal{O}\mathcal{O}$, $\mathcal{O}\mathcal{C}$, $\mathcal{O}\mathcal{A}$, $\mathcal{O}\mathcal{C}$, $\mathcal{A}\mathcal{O}$, $\mathcal{A}\mathcal{C}$ e $\mathcal{O}\mathcal{C}$. Mas como \mathbb{C} , que aparece cinco vezes, pode ter cada vez quatro naturezas diferentes, o total é mesmo 30. Sem examiná-las todas, verifiquemos apenas quais são as fusões normais, frequentíssimas, e quais as fusões raras; e também quais são, correlativamente, as separações raras ou frequentes.

$\mathcal{A}\mathcal{O}$ é muito frequente: aquele que deseja um bem é também aquele para quem ele o deseja. É “desejar para si”.

$\mathcal{O}\mathcal{A}$ também é constante: é ser desejado e ter o poder de atribuir-se a si mesmo.

O par $\mathcal{A}\mathcal{O} - \mathcal{O}\mathcal{A}$ é o par normal do drama de amor. Silvío deseja Isabelle (para si) e se empenha em conseguir seu amor. E é de Isabelle que depende o dom de si própria. Designando Isabelle como $\mathcal{O}\mathcal{A}$, supomos que ainda esteja indecisa, indiferente. Se Isabelle, por seu lado, ama Silvío, ela se torna cúmplice mais ou menos secreta do amor de Silvío e sua fórmula passa a ser ternária: é $\mathcal{O}\mathcal{A}\mathbb{C}$ (\mathcal{A}). Se ela ama Léandre, rival de Silvío, sua fórmula é $\mathcal{O}\mathcal{A}\mathbb{C}$ (\mathcal{O}). Que \mathbb{C} reflita \mathcal{A} ou \mathcal{O} , a fórmula geral é $\mathcal{A}\mathcal{O} - \mathcal{O}\mathcal{A}\mathbb{C} - \mathcal{O}$: é o horóscopo-tipo do tema “Rivalidade amorosa”; constelação normalmente passível de duas variantes, segundo a especificação de \mathbb{C} em \mathcal{O} ou em \mathcal{A} . As alternâncias de $\mathcal{O}\mathcal{A}\mathbb{C}$ (\mathcal{A}) e de $\mathcal{O}\mathcal{A}\mathbb{C}$ (\mathcal{O}) (como especificação móvel de \mathbb{C}) são as mudanças de situação que criam as propensões alternativas, as hesitações, as infidelidades reais ou supostas de Isabelle.

Um tema batido, uma equação banal, sem dúvida, mas que está longe de desaparecer do teatro: a rivalidade amorosa é um desses dados fundamentais perpétuos cuja vitalidade é infinita. Será que podemos, com o auxílio de nossos recursos astrologicamente combinatórios, explorar, ordenar, enriquecer, talvez, sua dinâmica?

É importante saber que com seus elementos — quero dizer, todos os fatores dramáticos do tema astral $\mathcal{A}\mathcal{O} - \mathcal{O}\mathcal{A}\mathbb{C} - \mathcal{O}$ empregados no mesmo tema da Rivalidade amorosa, e sempre com três personagens-tipos: Ela, Ele e o *Tertium Quid*¹⁴; com enfim somente duas formas da propensão de cumplicidade: \mathbb{C} (\mathcal{O}) e \mathbb{C} (\mathcal{A}) — encontramos ao todo 36 combinações.

Uma vez não são vezes¹⁵. Não podemos sequer pensar em dar o quadro completo das 210 141 situações. Mas pelo menos sobre um ponto, prometemos dar, a título de exemplo, um exaustivo quadro local. Vamos dar, portanto, os 36 aspectos da constelação amorosa, no tema com três personagens da Rivalidade. Virá ainda mais a propósito porque veremos, assim, como tais quadros única e geometricamente extraídos desse balé dos Astros despertam, apóiam e até mesmo surpreendem a imaginação. Pois, enfim, desafio qualquer um a imaginar intuitivamente essa multidão de casos possíveis sem o auxílio de um quadro semelhante.

E observe-se que não estou evocando aqui as eventualidades escabrosas, os amores singulares, as complicações improváveis, melodramáticas ou sutilíssimas, nem algum acidente alheio ao simples dado temático fornecido inicialmente pelo tema banal $\mathcal{A}\mathcal{O} - \mathcal{O}\mathcal{A}\mathbb{C} - \mathcal{O}$, com os dois valores de \mathbb{C} duplicando \mathcal{A} ou \mathcal{O} .

Aqui está o quadro:

- | | |
|--|--|
| 1. $\mathcal{A} \dot{\mathcal{O}} - \mathcal{O} \cong \mathcal{C}(\mathcal{A}) - \mathcal{O}$ | 19. $\mathcal{A} \cong \mathcal{C}(\mathcal{O}) - \mathcal{O} - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}}$ |
| 2. $\mathcal{A} \dot{\mathcal{O}} - \mathcal{O} \cong \mathcal{C}(\mathcal{O}) - \mathcal{O}$ | 20. $\mathcal{A} \cong \mathcal{C}(\mathcal{O}) - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}} - \mathcal{O}$ |
| 3. $\mathcal{A} \dot{\mathcal{O}} - \mathcal{O} \cong - \mathcal{O} \mathcal{C}(\mathcal{A})$ | 21. $\mathcal{A} \mathcal{C}(\mathcal{O}) - \mathcal{O} - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}} \cong$ |
| 4. $\mathcal{A} \dot{\mathcal{O}} - \mathcal{O} \mathcal{C}(\mathcal{A}) - \mathcal{O} \cong$ | 22. $\mathcal{A} \mathcal{C}(\mathcal{O}) - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}} - \mathcal{O} \cong$ |
| 5. $\mathcal{A} \dot{\mathcal{O}} - \mathcal{O} \mathcal{C}(\mathcal{O}) - \mathcal{O} \cong$ | 23. $\mathcal{A} \mathcal{C}(\mathcal{O}) - \mathcal{O} \cong - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}}$ |
| 6. $\mathcal{A} \dot{\mathcal{O}} - \mathcal{O} - \mathcal{O} \cong \mathcal{C}(\mathcal{A})$ | 24. $\mathcal{A} \mathcal{C}(\mathcal{O}) - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}} \cong - \mathcal{O}$ |
| 7. $\mathcal{A} \dot{\mathcal{O}} \mathcal{C}(\mathcal{O}) - \mathcal{O} - \mathcal{O} \cong$ | 25. $\mathcal{A} - \mathcal{O} - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}} \cong \mathcal{C}(\mathcal{A})$ |
| 8. $\mathcal{A} \dot{\mathcal{O}} \mathcal{C}(\mathcal{O}) - \mathcal{O} \cong - \mathcal{O}$ | 26. $\mathcal{A} - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}} - \mathcal{O} \cong \mathcal{C}(\mathcal{A})$ |
| 9. $\mathcal{A} \dot{\mathcal{O}} \cong - \mathcal{O} - \mathcal{O} \mathcal{C}(\mathcal{A})$ | 27. $\mathcal{A} - \mathcal{O} \mathcal{C}(\mathcal{A}) - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}} \cong$ |
| 10. $\mathcal{A} \dot{\mathcal{O}} \cong - \mathcal{O} \mathcal{C}(\mathcal{A}) - \mathcal{O}$ | 28. $\mathcal{A} - \mathcal{O} \mathcal{C}(\mathcal{O}) - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}} \cong$ |
| 11. $\mathcal{A} \dot{\mathcal{O}} \cong - \mathcal{O} \mathcal{C}(\mathcal{O}) - \mathcal{O}$ | 29. $\mathcal{A} - \mathcal{O} \cong - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}} \mathcal{C}(\mathcal{A})$ |
| 12. $\mathcal{A} \dot{\mathcal{O}} \cong \mathcal{C}(\mathcal{O}) - \mathcal{O} - \mathcal{O}$ | 30. $\mathcal{A} - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}} \mathcal{C}(\mathcal{A}) - \mathcal{O} \cong$ |
| 13. $\mathcal{A} \cong - \mathcal{O} - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}} \mathcal{C}(\mathcal{A})$ | 31. $\mathcal{A} - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}} \mathcal{C}(\mathcal{O}) - \mathcal{O} \cong$ |
| 14. $\mathcal{A} \cong - \mathcal{O} \mathcal{C}(\mathcal{A}) - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}}$ | 32. $\mathcal{A} - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}} \cong - \mathcal{O} \mathcal{C}(\mathcal{A})$ |
| 15. $\mathcal{A} \cong - \mathcal{O} \mathcal{C}(\mathcal{O}) - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}}$ | 33. $\mathcal{A} - \mathcal{O} \cong \mathcal{C}(\mathcal{A}) - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}}$ |
| 16. $\mathcal{A} \cong - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}} - \mathcal{O} \mathcal{C}(\mathcal{A})$ | 34. $\mathcal{A} - \mathcal{O} \cong \mathcal{C}(\mathcal{O}) - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}}$ |
| 17. $\mathcal{A} \cong - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}} \mathcal{C}(\mathcal{A}) - \mathcal{O}$ | 35. $\mathcal{A} - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}} \cong \mathcal{C}(\mathcal{A}) - \mathcal{O}$ |
| 18. $\mathcal{A} \cong - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}} \mathcal{C}(\mathcal{O}) - \mathcal{O}$ | 36. $\mathcal{A} - \mathcal{O} \dot{\mathcal{O}} \cong \mathcal{C}(\mathcal{O}) - \mathcal{O}$ |

Ufa! E agora, conversemos um pouco. Que significam esses 36 horóscopos astrais, que presidem à Rivalidade amorosa¹⁶?

*

Nas seis primeiras fórmulas, Silvio (ele é sempre colocado em primeiro lugar, Isabelle no meio, Léandre no fim), Silvio, como estava dizendo, tem a estrutura normal $\mathcal{A} \dot{\mathcal{O}}$. É pura e simplesmente o apaixonado que procura agradar, fazer-se amar. De onde vêm as seis variantes?

Em 1, 2 e 3, Isabelle é o árbitro da situação. É normal também. Os três casos previstos para ela nas três primeiras fórmulas também são bastante conhecidos: ela ama Silvio; ela ama o rival dele; ela está indecisa.

Mas 3 contém uma variante curiosa da função \mathcal{C} , isto é, a propensão, a simpatia de um dos personagens por outro... Ela vai, aqui, do rival ao amante, de Léandre a Silvio!

Não há necessidade alguma de entrar nas hipóteses escabrosas: Léandre pode ter muitas razões para querer ver Silvio feliz, talvez até mesmo renunciar a Isabelle por afeição a ele. É por exemplo o

amigo rival de seu amigo: o mais velho e mais forte, mais generoso, que, rival de um jovem neuropata, quer poupá-lo do desespero. Ou então, muito simplesmente, o pai rival do filho (como em *O avaro* ou *Mithridate* ou *Fedra*), mas que encontra no amor pelo filho forças para um grande sacrifício (como em *Un père prodigue* de Dumas Filho ou, a rigor, em *L'école des mères* de Marivaux, em que a razão, o bom senso e a inclinação confirmada do jovem trabalham em concórdia com o amor paterno para obter essa renúncia). Há necessidade de dizer que aí pode haver muitos outros recursos de trama para apoiar este dado: "a Desistência do Rival"? É um *coup de théâtre* freqüente. É bom, porém, lembrar que este *coup de théâtre* não passa de um desenlace — um acontecimento, uma aventura. A verdadeira *situação* está na mais ou menos longa tensão que pode se resolver assim, ou pela recusa. A verdadeira fórmula de 6 é: "tentar obter a desistência do Rival". Pode-se obtê-la forçando sua estima, sua admiração, ou por algum meio de persuasão¹⁷.

Quanto a 4, 5 e 6, têm esta característica de situação: o árbitro não é mais a mulher amada. Esta não está mais livre para conceder-se ou recusar-se: o Rival dispõe da decisão.

Por exemplo, só ele pode conceder ou recusar a mão de Isabelle. Exemplo clássico: ter por rival Arnolfo ou Bartholo, o tutor da moça.

Que coisa mais batida, me dirão, que situação ultrapassada! Sério engano. O teatro contemporâneo, que relega os tutores ao repertório da Comédie-Française¹⁸ ou do ex-Odéon¹⁹, continua a utilizar esse mesmo dado. É uma das situações mais fortes, porque ocorre na vida sob múltiplas formas. Os afeiçoados de incesto *in petto* têm o recurso do pai que tem ciúmes daquele que ama sua filha (fórmula 4); ou (fórmula 5) o amante que tem ciúmes da enorme afeição da filha pelo pai. É (sem nada ambíguo, incestuoso ou suspeito) a situação do segundo ato de *Ma liberté!* de Denys Amiel. Um aspecto moderníssimo dessa dupla situação é a autoridade moral ou intelectual do Rival sobre a mocinha (influência do professor em *L'ivresse du sage*, de François de Curel; *Le professeur Klenow*, de Karen Bramson; *La double passion*, de Auguste Villeroy)²⁰. Mas bem mais simplesmente, se nos afastamos da trama "mocinha por casar", temos a autoridade do marido sobre a mulher, em todas as intrigas de adultério, quer se trate dos poderes materiais do marido (vigiar a mulher, trancá-la em casa, levá-la consigo), quer se trate, o que é bem mais dramático, de um poder deri-

vado do fato de que sua mulher, embora ame outro, continua a demonstrar confiança, respeito e lealdade para com ele (como em *La princesse de Clèves*, romance e peça). Entre as duas situações: que ele seja árbitro da situação por seu poder de aceitar ou recusar o divórcio, a separação (*Antoinette Sabrier*, de Romain Coolus, etc., etc.)²¹. Enfim, evidentemente, ele pode reinar pelo terror: é o Tirano. É Nero, árbitro da vida de Britannicus, dominando Junie através disso. É sempre, sob todas essas formas, “o Poder do Rival”.

Os fatos tornam-se mais originais a partir de 7. Em 7, 8, 12 e de 19 a 24, a fórmula do amante contém a disposição lunar $\text{C}(\text{O})$: não é no rival que encontra um protetor; é ele que se interessa pelo rival e não pode decidir-se a fazê-lo infeliz. É a situação inversa de $\text{O}(\text{C})$. O tema geral é: “amar, respeitar, admirar seu rival”. Em 22, por exemplo: $\text{C}(\text{O}) - \text{O} - \text{O} - \text{O}$, em que temos o amante $\text{C}(\text{O})$ e o rival O , suponhamos (como acima, para explicar e tramar O) que o rival seja um mestre, uma alta autoridade moral. $\text{C}(\text{O})$ será o discípulo apaixonado pela mulher do mestre (ou, em geral, pela mesma mulher que este) e em quem a afeição e o respeito lutam fortemente contra o amor. O primeiro, creio eu, a tê-lo utilizado foi Dumas Filho em *La femme de Claude*, mas o dado, como vimos, continua vivíssimo no teatro contemporâneo. O curioso em 22, além disso, é o deslocamento de O . Todas as fórmulas a partir de 13 separam C e O (aquele que deseja e aquele para quem se deseja), separação estranha no tema da rivalidade amorosa: Desejar, mas não para si! Isto não nos causaria espanto, em relação ao tema do amor materno, paterno, fraterno, etc. Nada mais natural para a mãe de Silvio que desejar a mão de Isabelle para o filho. Mas que Léandre, apaixonado por Isabelle, deseje sua atribuição a um outro?... Vejamos isso.

Este outro ora é O , ora O (a mulher amada ou o rival). Em 16, 22, 24 e 26, temos por constelação feminina $\text{O} - \text{O}$: Silvio ama Isabelle e deseja sua atribuição a ela própria. Que dizer?

Um dado claro, embora inexplorado, que eu saiba: Silvio ama Isabelle sem esperança e, por amor a ela, deseja somente que ela consiga, conquiste, sua independência moral. Isabelle é “prisioneira” do Rival (que é, por exemplo, o Mestre, o homem com total domínio intelectual), e Silvio procura apenas libertá-la sem esperança, sem direito, sem poder tirar vantagem disso. Em 24, em particular, Silvio e Isabelle estão supostamente submetidos ao poder intelectual ou moral de O , o *Tertium Quid*, o Rival. Desforra, se você quiser, do Doutor bolonhês da comédia italiana. Ele não é mais o

doutor ridículo. Tornou-se o *Grand Patron* (André Pascal); está nivelado entre *Les flambeaux* (Henri Bataille). Ele é, não um Léandre qualquer, mas do porte de Próspero, um mago, um encantador, uma potência espiritual. E que acontece? Silvio ama e respeita Próspero, seu Mestre e mestre de Isabelle. Mas ama Isabelle o bastante para tentar arrancá-la ao feitiço que ele próprio sofre, que aceita para si mas não para ela. Belo drama da liberdade a conquistar em conflito com o amor. Isabelle é uma jovem genial (ou simplesmente capaz de uma bela e brilhante carreira pessoal, artística, literária ou filosófica). E o *famulus* esmagado pela dominação do Mestre, mas iluminado e vivificado pelo amor por Isabelle, tenta arrancá-la do feitiço aniquilador que paralisou a ele próprio, e do qual não pôde, não espera nem quer mais se libertar. Ele a incita a recobrar a autonomia, a realizar sua própria vida espiritual, percebendo ao mesmo tempo que não pode, por esse meio, conseguir Isabelle para si: deve forçosamente desviá-la do casamento, incompatível com a realização pessoal de um destino artístico ou intelectual. Sim, haveria aí um belo drama por escrever.

O caso mais excepcional, mais difícil de tramar é o dispositivo $\text{O} - \text{O}$, como em 14: $\text{C}(\text{O}) - \text{O} - \text{O}$, em que o apaixonado (e até mesmo o apaixonado amado) deseja dar Isabelle, não a ela mesma, mas a seu rival. Da parte do rival, é preciso observar que ele então é o oponente, não enquanto rival (se o rival lhe oferece o bem desejado, não existe mais rivalidade), mas pelo fato de que recusa esse bem. Todos os temas que contêm $\text{O} - \text{O}$ mostram o tema da “Recusa da Felicidade”. Léandre pode recusar por amizade ou interesse por Silvio (se Léandre for $\text{O} - \text{O}(\text{C})$ ou $\text{O} - \text{O}(\text{C})$, como em 13, 25 ou 29). Pode fazê-lo por uma razão de justiça, de equidade (se ele for $\text{O} - \text{O}$, como em 21, 27 ou 28). Em suma, Léandre recusa. Isto é fácil de explicar, mas não o fato de que Silvio aspire mais ou menos intensamente a atribuir Isabelle a Léandre (sobretudo se não é por afeição ao rival), se Silvio não for $\text{C}(\text{O})$. Mas, e se é para a felicidade de Isabelle, para seu verdadeiro bem? Se é por amor a ela que Silvio a dá ao rival, que ele sabe estar mais apto a fazer a felicidade da mocinha²²? Podemos supor o amante idoso e, no entanto, feliz: uma mocinha está perdidamente apaixonada por ele, mas ele sabe que só um marido jovem e um casamento normal garantirão a felicidade dela. Podemos supor ainda (é mais banal, menos patético, mas também verdadeiro) o namorado pobre que sabe que Isabelle, por mais disposta que esteja

a enfrentar a pobreza com ele, não é talhada realmente para suportar as dificuldades dessa situação. Podemos até supô-lo convencido de que um casamento passional não traz felicidade e, por isso, por amor a Isabelle, por um misto de sublime devotamento de amor e de receio (por ela) dessa paixão cuja desordem sente em si próprio, esforça-se para reconduzi-la à calma. Um dado bizarro, mas que poderia ser tentado (há um esboço meio confuso dele, não no “teatro de amor” de Georges de Porto-Riche, mas em sua obra poética; parece que ele não ousou levá-lo para o palco). De maneira geral, a fórmula \mathcal{A} sem \mathcal{O} é a geradora de todos os “devotamentos amorosos”. E não considero absurdo imaginar (é o que a pureza de \mathcal{A} significa exatamente) como uma realidade teatral, logo humana, este ideal ou esta perfeição de amor — o amor que não ama “para si” mas “para o ser amado”, para Ela —, suficiente para desejar a felicidade Dela, mesmo que com isso realize a felicidade do rival. Sua impossibilidade teatral seria aflitiva.

É preciso convir, entretanto — e este é um problema curioso —, que realmente o amor exaltado, puro, desinteressado, capaz de querer apenas o verdadeiro bem do ser amado e de sacrificar-se por ele, não só é teatralmente difícil, mas também passível de malograr ante a desvalorização cômica, por excesso de sublimidade: “Ainda bem, ele não é mau, é um bom sujeito”, dirá o público. E a crítica: “É inverossímil, não é humano, é excessivamente sobre-humano, é fácil demais”.

Não há dúvida, cabe ao gênio, ou ao talento, encarregar-se disso.

Mas pode-se pelo menos verificar que existem exemplos no teatro²³. O mais curioso é o perigo de desvalorização cômica, podendo a abnegação do verdadeiro amor fazer efeito de excessiva bonomia. O caso de *Petrus* de Marcel Achard, que se sacrifica desse modo e vai procurar o rival para fazer feliz aquela que ama, é bem sintomático. Habilmente, para evitar a desvalorização cômica, o autor realizou-a antecipadamente, com força: Petrus (papel claramente escrito para Louis Jouvet²⁴, que o representava tão bem) é primeiramente considerado por todo mundo “um tolo”; mas pouco a pouco passa-se a duvidar se seu devotamento é pura tolice ou, ao contrário, astúcia superior (o mesmo jogo que em *Jean de la Lune*²⁵); a questão permanece, aliás, indefinida. Em todo caso, porém, a desvalorização cômica do amor sincero e devotado é evitada, sendo ela dada, primeiro à toa, e em todas as minúcias, para o personagem inteiro,

e depois percorrendo-a no sentido inverso. O truque em si é clássico: a remontagem progressiva do personagem cômico é freqüente (até no romance, como vimos: *Dom Quixote* ou o senhor *Pickwick*...). Mas é irônico que ela intervenha aqui para “salvar a dissonância” do “sublime devotamento amoroso”.

Até aqui nossas observações disseram respeito principalmente aos dois personagens do amante e do rival em suas oposições e correlações. A mulher só prendeu nossa atenção pelo que, nela, servia para justificar as variantes de rivalidade. Antes, porém, de abandonar esse assunto, examinemos um pouco nessa lista a série dos horóscopos femininos.

Um simples olhar para o quadro basta para mostrar-nos que o personagem apresenta ainda mais variedade, quanto a seus dispositivos astrais, que cada um dos personagens masculinos. Isabelle mostra 12 formas distintas, 12 “equações pessoais” diferentes, contra 8 para cada um de seus amantes. É o efeito normal da combinação: sobre a mulher passa a maior parte dos reflexos diversos originados da variedade das situações das quais ela é o centro. É interessante que isso seja considerado do ponto de vista da psicologia teatral.

Erraríamos ao acreditar que esta combinação das funções dramatúrgicas só afeta e capta um “teatro de situação”, independente do “teatro de caráter”. Falta muito para isso. Sabemos que em todo verdadeiro teatro, denso e completo, situações e caracteres estão compreendidos numa mesma realidade artística, rica em harmonias interiores, em correspondências das quais podemos ter aqui uma experiência. Dar a Isabelle um horóscopo, um tema astral funcional — colocá-la sob a influência da Terra ou da Balança, ou de sua conjunção, dar-lhe Sol ou Leão como ascendente —, é supor-lhe até certo ponto um caráter. Uma espécie de harmonia — a harmonia estética do caráter e da situação — faz com que o tema de natividade, a fórmula horoscópica, toque e faça vibrar, iluminar-se, dentre os temperamentos femininos, aquele que melhor responde a este horóscopo. Vejamos isto através de alguns exemplos.

A fórmula comum e normal para Isabelle era, como vimos, $\odot \simeq$ (o árbitro, inicialmente indiferente) ou $\odot \simeq \mathcal{C}$ (\mathcal{A}) ou $\odot \simeq \mathcal{C}$ (\odot) (árbitro inclinando-se para um ou para outro). Mas que é ela quando perde a função de árbitro da situação? O caso mais estranho (esteticamente, pois, o mais difícil de realizar e talvez o mais saboroso ao mesmo tempo, se as dificuldades forem supera-

das) é aquele de 6, 9 e 12, em que Isabelle só conserva sua pura e única função de objeto amado, de valor disputado, sem que nenhuma outra função ou potência dinâmica esteja nela. Não é somente a indiferente, é a passiva. Disputam-na: ela espera, disposta a se entregar, ou melhor, a ser entregue pelo acontecimento, a um ou a outro, conforme o que advier da situação posta nas mãos de outrem.

Este pólo dramatúrgico (a fórmula funcional mais simples para ela) é também pólo caracteriológico. Acreditaremos nós que ela é teatral e psicologicamente pobre porque obedece a um horóscopo tão simples?

É, se quisermos, a corça que pasta, apenas vagamente como-vida ou surpresa, enquanto se batem na clareira, à sua frente, entrechocando seus galhos, os dois rivais no cio. Não nos esqueçamos, porém, de que se trata de psicologia humana. Talvez alguém imagine, um pouco melodramaticamente, a mocinha prisioneira dos piratas, disputada nos dados ou no punhal. Mas ela não está indiferente. Talvez consiga matar-se antes; talvez o faça depois, ou então poderá matar, vingar-se ou morrer de dor — ou apaixonar-se pelo selvagem vencedor. Pode ser que durante o embate faça promessas, ainda que inconscientes, quanto a uma ou outra coisa. Ao contrário, nosso horóscopo diz que é a mulher *ad omnia parata*²⁶, não forçosamente a aventureira, a mulher perdida: pode ser também uma mocinha pura (é o caso mais interessante psicologicamente). Temos aqui a mulher cujo papel é ser colhida, sem saber ainda quem a colherá, sem nada poder fazer; e que consente vagamente, do fundo da alma, nessa essência do seu destino para a qual está horoscopicamente preparada. Esse caráter de mocinha será tão extraordinário assim, tão excepcional? Terão todas elas a esperança, a intenção, a ilusão ou o poder de escolher e não de serem escolhidas? Não existe certa feminilidade essencial e profunda nessa espécie de expectativa vaga acompanhada de assentimento íntimo a semelhante aspecto da vida? A dócil *Margot* de Courteline, citada há pouco, possui algo assim; mas *Margot* é fácil. Também há um pouco de confusão moral, da qual também já falamos, no contraste entre sua docilidade, sua facilidade, e o prêmio que poderia ser (e tornar-se). Suponha-se, ao contrário, que a atribuição de Isabelle seja a atribuição de um tesouro, mas que este tesouro o seja precisamente porque destina um dom total de si mesma, de toda a alma e também do coração, ao vencedor designado pelo acaso; não certamente por gosto pelo mais forte, mas por uma espécie de fatalismo instintivo que a aparenta por essen-

cialidade feminina com toda mulher, até mesmo a fácil... É um caráter que merece ser desenvolvido²⁷.

Será suficiente verificar, por contraste, como as duas fórmulas opostas mais ricas $\odot \overset{\circ}{\circ} \simeq \mathbb{C}(\mathcal{A})$ ou $\odot \overset{\circ}{\circ} \simeq \mathbb{C}(\mathcal{O})$, em 35 e 36 dão-lhe o caráter absolutamente contrário. Entre os dois rivais reduzidos à mais simples expressão (\mathcal{A} e \mathcal{O}), todas as outras funções dramatúrgicas estão investidas nela; ao mesmo tempo beleza desejada, possível objeto de um amor suficientemente grande para que os dois rivais consintam em apenas amá-la pelo que é, em curvarem-se ambos diante da lei de sua exclusiva felicidade, de sua completa realização pessoal; senhora absoluta, por isso, do acontecimento e da atribuição de si própria²⁸; e, finalmente, não indiferente mas efetivamente apaixonada por um dos dois rivais (ou porque esta tendência a decide, ou, ao contrário, porque resiste a ela e se atribui contrariamente a sua própria inclinação). Mulher superior e cujo valor está tanto na força da inteligência quanto na da vontade.

Fiquemos por aqui, mas antes, à guisa de conclusão, atentemos na quantidade que descobrimos de situações variadas, reais, humanas e dramáticas, teatral e tematicamente formuláveis com precisão: a Proteção, a Simpatia ou a Desistência do Rival; a Potência, a Tirania do Rival; os diversos Ciúmes, a luta da Liberdade e do Amor; o Respeito devido ao Rival; a Recusa da Felicidade, os Devotamentos de Amor; a mulher não é dona do seu destino; a mulher livre que constrói seu próprio destino, etc., etc.

Para concluir, e mostrar definitivamente o quanto qualquer uma de nossas fórmulas-chaves é realmente uma situação rica e como se pode utilizar cada uma das fórmulas, explicitando seu conteúdo dramatúrgico, escolho uma ao acaso (não trapaceio mais que Pórcia) entre as que não comentamos.

Seja 32: $\mathcal{A} - \odot \overset{\circ}{\circ} \simeq - \mathcal{O} \mathbb{C}(\mathcal{A})$

A chave disso de fato é curiosa: a mulher amada e superior, apesar disso abandonada por causa da generosidade ou do amor dos dois rivais. Não que ambos sejam por demais generosos, cada um recusando causar a infelicidade do adversário e afinal deixando, se ousamos dizê-lo, a mulher "de lado": no entanto é o tema de *Une tant belle fille*, de Jacques Deval, em que dois amigos finalmente, de comum acordo, desistem da bela moça que ameaçava comprometer sua amizade²⁹. A dificuldade, nesse dado (que desaparece no que temos aqui), é o leve cômico desse jogo que rebate a bela moça entre duas raquetes simétricas, tornando-a objeto de

uma disputa cuja arbitragem os dois rivais compartilham ou devolvem um ao outro, da qual ela está caprichosamente privada. Aqui não há mais simetria. Se σ se dispõe a desistir em favor do rival, é por real afeição a ele. Mas, se ρ está disposto ao mesmo sacrifício, isso se deve à pureza, ao devotamento do seu amor pela mulher, objeto dessa rivalidade, e que é preciso supor mais feliz por conservar a liberdade (pelo menos em relação a ρ). As razões de recusa de σ relacionam-se com o rival, e as razões de recusa de ρ relacionam-se à felicidade ou ao destino da mulher amada. Esta forma do novo tema encontrado (“a mulher vítima, em seu amor, da Rivalidade de seus amantes”) parece-me melhor que o outro, o da peça de Jacques Deval, por causa precisamente desse travamento de um sistema de forças dissimétricas, sem dúvida dramaticamente superior ao travamento por simetria (que pode oscilar indefinidamente sem progresso). E agora faço, a respeito deste esquema, uma última observação, que talvez tenha valia: todas as situações apresentadas são na verdade dissimétricas. Poderia haver nisso uma lei de estética teatral? Julgo que sim, e diria com muito gosto que uma boa situação dramática é necessariamente dissimétrica: até mesmo o tema da rivalidade (essencialmente simétrico à primeira vista) só se torna dramaturgicamente satisfatório ao ser descentrado, polarizado por um sistema de torção de forças. Em si mesma, a simetria nas situações diz mais respeito ao alcance cômico. Talvez porque crie uma espécie de mecanização como a das marionetes, em que se poderia perceber a teoria bergsoniana do riso. Talvez simplesmente porque trava toda ação, salvo um movimento pendular indefinido, um recomeço das situações, o que também costuma gerar mais o cômico que o dramático. A torção dramática, apesar de travada, ainda conserva um dinamismo latente, pelas possibilidades de evasão que sugere.

Antes de terminar esta parte, havíamos prometido e estamos devendo ao leitor a “tradução”, ou melhor, o desenvolvimento completo do quadro da p. 148. Temos efetivamente em mãos todos os elementos dessa tradução. Vamos dá-la colocando-nos sempre (como no quadro “sideral”) do ponto de vista de Silvio, o Amante. Ele é o “Eu” no que se segue. É bom lembrar (e, aliás, voltaremos a isso) que pode haver interesse teatral em transferir o ponto de vista, conforme o caso, para “Ela” ou para “Ele” (o Rival). Mas aqui, para simplificar e ser claro, mantivemos uniformemente o mesmo ponto de vista.

OS JOGOS DA AMIZADE E DO AMOR

1. Rivalidade, mas com esperança (sou ou me julgo o preferido por Ela).
2. Rivalidade inquieta, ciumenta, desesperada.
3. Encontrar afeição (ou simpatia, ou piedade) no Rival.
4. Sou amado — mas meu Rival é senhor da situação (Marido, tirano, etc.).
5. Ciúme impotente. O Rival é ao mesmo tempo feliz e senhor da situação.
6. Esperar na afeição do Rival. *Ela* continua indiferente. *Ele* é senhor da situação: tentar conseguir sua renúncia.
7. É a mim que pedem a renúncia (o rival, por quem tenho afeição, possui algum poderoso meio de chantagem moral: ele permanece árbitro).
8. O Álubi da Amizade (tenho afeição por meu rival, mas Ela, não é mesmo?, é que deve decidir).
9. Hesitar em causar a infelicidade do Rival — não por afeição a ele, mas para não trair sua confiança (ou afeição, ou admiração)³⁰.
10. Triunfo completo: Todos os trunfos nas minhas cartas. Sou amado, e meu Rival submete-se por afeição a mim³¹.
11. Capaz de impedir a felicidade do Rival (ele é amado por Ela, mas possuo meios de pressão ou de chantagem ou de vingança. Usá-los-ei? Caso de consciência).
12. Renunciar (ou pensar em renunciar) por afeição ao Rival — Importante diferença em relação a 7: o dinamismo de arbitragem atua em sentido inverso. Em 7, meu Rival é árbitro; em 12, sou eu. — Diferença em relação a 9: o dinamismo de auxílio, de interesse: em 9, o que atua é a afeição, a confiança ou a submissão do meu Rival para comigo; em 12, é o contrário: é minha afeição por ele.
13. Conflito de generosidade (cada um dos rivais advoga pelo outro).
14. A Amizade posta à prova. Quero servir lealmente a causa de um amigo junto a Ela, mas... ela me confessa (ou adivinho) que é a mim que ama (*Caprichos de Mariana*).
15. A Amizade persuasiva. Ser bem-sucedido (talvez não sem tristeza) ao favorecer junto a Ela a causa do amigo (*Cyrano de Bergerac*).

16. Libertação da Cativa (moral, é claro). — Conseguir da afeição do Rival a suspensão de seu poder abusivo sobre Ela (sem envolver interesse pessoal: é para o bem Dela).
17. Abnegação: Ser amado; mas pensar acima de tudo na felicidade Dela.
18. O Amor funesto. — Protegê-la (usando de um poder de situação) desse amor por Ele que a conduziria à infelicidade.
19. Variante, ou antes, situação antecedente de 14: Ela ainda está indiferente; e eu também; advogo sincera e lealmente a causa Dele.
20. Complicação de 18. O amor funesto contra o qual a protejo, ela o sente por meu melhor amigo: conflito da amizade com meu desejo da salvação Dela.
21. Advogo sua causa junto ao meu Amigo — amado por ela, mas que por alguma razão a repele³².
22. Agravamento da situação 16 (a Cativa). É de meu melhor amigo (ou de meu irmão, ou de meu pai, ou de um homem que amo ou admiro, etc.) que quero libertá-la. Há grave conflito interior para mim.
23. “O surpreendente Alidor.” — Eu a amo, mas me esforço por fazê-la casar com meu melhor amigo — contra a vontade dele e dela³³.
24. Impotente ante a catástrofe que Ela prepara para si mesma. — É a posição aguda e desesperada da situação 20 (o Amor funesto): não tenho mais poder arbitral. Ela sozinha vai produzir sua felicidade ou infelicidade³⁴.
25. Mudança imprevista de 15, ou o Escrúpulo do Amigo; ou o duplo sacrifício: o Amigo feliz cujo partido advoguei hesita em causar minha infelicidade³⁵.
26. Recíproca de 20: meu melhor amigo opõe-se à minha felicidade — porque assim eu a arrastaria, a Ela, para um destino funesto.
27. Pedir a Palavra novamente. Evolução de 14 (a Amizade posta à prova). Ela prefere a mim. Empenho junto ao Amigo a cuja causa servi tão mal para que me libere de meus compromissos para com ele (ele, então, é que se acha nas situações 5 ou 11). Intercalação provável, entre 14 e 27, da situação 9 (hesitar em traír a confiança do Rival).

28. O mesmo dado que 15 (a Amizade persuasiva) com deslocamento de arbitragem. Em 15, eu é que ajo (ou hesito em agir); aqui é o Amigo o agente Arbitral. (As duas situações estão em *Cyrano*; primeiro Cristiano seduz Roxane; em seguida Cyrano dedica-se a completar a sedução.)³⁶
29. Motivo da Tentação. Seqüência e agravamento de 14: a Amizade posta à prova. Ela procura ativamente fazer-me sucumbir à Tentação³⁷.
30. Fracasso da tentativa 20. O Senhor ciumento é o mais forte. Ou pelo menos: só tenho esperança na decisão que ele tomaria na situação 9 (generosidade do Senhor).
31. O mesmo dado, mas o fracasso provém do amor funesto Dela por Ele (como em 24): 31 combina, na verdade, o Amor funesto e a Cativa; 24 é mais forte dramaticamente, do ponto de vista de “Eu” (Tento em vão libertá-la Dele, a quem, no entanto, amo e admiro). Mas, do ponto de vista Dela, 31 é mais forte, principalmente se indicamos de modo preciso um *erro*: a Cativa moral resiste a meus esforços para livrá-la, porque ela crê, equivocadamente, que ajo por ódio ou ciúme do Senhor — enquanto na realidade só procuro o bem Dela.
32. A Amizade mais forte que o Amor; ou: Ela é vítima do conflito de generosidade. Ambos renunciemos a Ela, para salvar nossa amizade (*Une tant belle fille*).
33. A lealdade justamente suspeita; ou o ciúme de Célio (sabe-se que ele morre de ciúmes: Otávio é leal, mas Célio percebe que Otávio é que é amado por Mariana).
34. A lealdade insuspeita (ou equivocadamente suspeita). Célio é que é amado, situação oposta à de Musset: ela figura no *Wenceslas* de Rotrou com profundo equívoco, e ponto de vista transferido para Ele: tema do ciúme equivocado. O ciúme injusto leva, em Rotrou, ao fratricídio, seguido de terríveis remorsos: o duque de Courlande era leal e não o rival feliz do irmão!
35. Ela me ama, mas não quer se entregar (tema da Liberdade): um orgulho existencialista ou, mais humanamente, uma vocação que a obriga a permanecer independente e pela qual ela se empenha, motivo por que ela não obedece ao apelo do amor (ou hesita em obedecer-lhe). *Pulchérie*, de Corneille.
36. O mesmo tema da Liberdade, mas é o Rival amado o sacrificado por Ela (... quase tive êxito...).

Ufa, mais uma vez! Sobre este quadro, farei apenas duas observações:

1ª) Algumas dessas situações são banais e figuram em muitas peças de teatro. Outras, mais raras, figuram numa única peça. Há certo número delas que julgo virgens (ou próprias para retomar, com tal mudança de ponto de vista que lhes devolveria a completa virgindade). As mais bizarras — ou as mais virgens — não são as que estão mais distantes da vida.

2ª) Note-se que não tenho nenhuma imaginação; ou que não utilizei aqui o pouco que possa ter. Simplesmente vi algumas estrelas a dançar no céu. Anotei suas posições. E vi embaixo, na terra ou no tablado, três pequenas marionetes que se ajoelhavam umas em frente às outras, ou estendiam os braços, ou se viravam as costas, ou riam ou choravam ou faziam ações desvairadas, estúpidas e verossímeis, e sofriam e lutavam e viviam e morriam. Se reconheci nelas, de tempos em tempos, personagens de teatro, nada melhor para meu propósito. Mas, se também vi transparecer nelas, de tempos em tempos, os rostos de pessoas que conheci, posso atestá-lo. E o leitor? Imagino que tenha tanta experiência quanto eu com marionetes humanas e com as situações que os Astros realmente lhes aprontam.

IV — Das situações fortes e das situações fracas

Estudamos, tão minuciosamente quanto possível e na totalidade de seus diversos horóscopos, o tema Rivalidade amorosa. Ele pertence morfológicamente ao grupo das situações com três personagens, que sabemos ser o mais rico em combinações diversas (1005, sem contar as mudanças do ponto de vista — que certamente dão 3015 variedades). Ora, nosso tema Rivalidade amorosa representava somente 36 delas (ou 108, quando especificava um protagonista de ponto de vista).

A relativa pobreza desse tema deve-se, inicialmente, ao fato de que tínhamos infalivelmente \mathfrak{L} no primeiro membro, \odot no segundo, \mathfrak{O} no terceiro (é a característica desse gênero de trio: o Leão e Marte, e entre os dois o astro solar); e, enfim, de que só consideramos duas espécies de auxílio ou cumplicidade secreta: em favor do Leão ou em favor de Marte. Nossas pequenas marionetes: Silvio, Léandre, e Isabelle entre os dois (disse marionetes, pois digo

e afirmo, e desmintam-me, se puderem, que todos os humanos são mais ou menos marionetes quando têm esses três astros sobre a cabeça)... nossas pequenas marionetes, dizia eu, ainda têm muita sorte de contar com 36 configurações à sua disposição nesta coreografia.

Esta relativa pobreza (que é riqueza); este marionetismo (que é da vida) excluem, na verdade, pela separação fundamental de \mathfrak{L} , de \odot e de \mathfrak{O} , algumas das mais curiosas ou vibrantes conjunções astrais sobre uma mesma cabeça, examinadas há pouco por nós. Agrupamentos curiosos e muito dramáticos estão forçosamente excluídos: assim, a aliança $\mathfrak{L}\odot$: ser para si próprio seu objeto tendencial (o horóscopo de Nora em *Casa de bonecas*), forçosamente antagonista de toda vecção de amor (exceto o de Narciso), ou a aliança $\mathfrak{L}\mathfrak{O}$ (ser rival de si mesmo! — ou pelo menos: amar e odiar ao mesmo tempo — ou amar e desprezar, ou amar e ser obrigado a fazer sofrer, etc., etc. Quantas situações dramáticas caracterizadas por esta conjuntura!)³⁸.

Ora, algumas dessas conjunturas fortes ou singulares, descartadas em nosso tema Rivalidade amorosa, tinham aí, no entanto, alguma pré-configuração, algum reflexo enfraquecido. $\odot\mathfrak{O}$ (o objeto amado odiando aquele que o ama) é um *estado forte* da conjuntura $\mathfrak{O}\mathfrak{C}(\mathfrak{O})$ (o objeto amado preferindo o Rival), que figurava em nosso jogo Léandre-Silvio-Isabelle.

Nós o conseguimos facilmente a partir de nosso horóscopo 23: $\mathfrak{L}\mathfrak{C}(\mathfrak{O}) - \odot \simeq - \mathfrak{O}\mathfrak{O}$, que faz parte dos temas de abnegação: agir em favor do rival. O interesse do amante pelo rival não passava aqui, verdadeiramente, de um conflito interior de afeição (o irmão mais velho cedendo o objeto de seu amor comum ao irmão mais novo, etc.). Mas existe fora da nossa lista uma fórmula: $\mathfrak{L}\mathfrak{O} - \odot \simeq - \mathfrak{O}\mathfrak{C}(\mathfrak{O})$, que é uma forma *exasperada* de 23: dedicar-se a despeito do que se sente, sem nenhuma cumplicidade ou auxílio interior, à felicidade de um rival odiado e que não é o preferido. E o exasperamos ainda mais supondo que o Silvio desta história, que por sublime devotamento é levado a tentar fazer Léandre se casar com Isabelle, é amado por esta (temos: $\mathfrak{L}\mathfrak{O} - \odot \simeq \mathfrak{C}(\mathfrak{L}) - \mathfrak{O}$).

Cabe dizer que esta situação forte seja por isso melodramática, absurda, pura invenção? Não creio nisso, em absoluto: frequentemente tive a oportunidade de dizer que as situações mais fortes eram muitas vezes as mais humanas. E teremos a prova disso num instante.

Nossa situação não está, como se sabe, muito distante da do *Cid*: dois amantes que se amam, separados por um obstáculo trágico.

A grande diferença com o caso do *Cid* é supormos que Rodrigo leva o devotamento e o amor até o ponto de interceder junto a Ximena por seu rival Don Sancho. Ora, não só é fácil conduzir esta situação, como afirmo que ela é mais humana (pelo menos para um moderno) que a do *Cid*. Não nos esqueçamos de que Corneille, apesar de todos os seus esforços para suavizar o dado histórico francamente bárbaro sobre o qual trabalha, pertence a um século ainda furiosamente bárbaro — e que a alguns de seus personagens faltam curiosamente certas delicadezas elementares — desde Don Gormas esbofetando o pai do noivo da filha até o velho Diego Laynez dizendo ao filho: “*Il n’est qu’un seul honneur, il est tant de maîtresses*”^{39,40}. Sem esquecer também que, tudo bem considerado, os dois jovens se casam assim mesmo⁴¹.

Ora, alguém julgaria realmente que isto não seja humano: o filho do senhor Laîné e a filha do senhor Gormas amam-se ternamente. Chamemo-los, por que não?, de Jacques e Yvonne. Mas sobrevém a guerra, e depois todas as atrocidades de todos os gêneros. E Jacques, que entrou para a Resistência, teve que abater, com um tiro — e à vista de todo mundo —, o pai da noiva, que era colaboracionista ativo e perigoso.

Não estou absolutamente certo — para azar dos corações sensíveis e da divisa: o amor antes de tudo! — de que Jacques e Yvonne, na realidade, simplesmente se casariam em seguida. Imagino Yvonne, nesta situação terrível, refugiando-se num convento para ali fazer o noviciado, porque não vê outra saída possível. E que Jacques vá a seu encontro no parlatório para dizer-lhe: “Minha querida, você não tem vocação realmente, vai se enterrar viva, isso é um pesadelo, um absurdo. Por outro lado, é claro que nosso casamento é impossível: o cadáver do seu pai sempre estaria entre nós, e a sociedade nunca nos perdoaria. Eis por que, eu que te amo e que você ainda ama apesar de tudo, venho suplicar-lhe para casar-se com Fulano; é um rapaz educadíssimo, que adora você. Pode estar certa de que finalmente você será feliz. Desfazer o compromisso, mostrar-lhe o único caminho para a felicidade — com outro —, é o que me impõem meu amor por você e a busca do seu verdadeiro bem”. Palavra de honra, não acho que isto seja melodramático ou desumano — ou isento de patético. E se, para complicar as coisas no drama, imaginarmos até que Jacques, não conseguindo convencer a ex-noiva, muito amargurado lhe prepare uma armadilha qualquer para levar Yvonne (comprometida ou enganada por

uma informação falsa: por exemplo, ele espalhará a falsa notícia de sua morte; ou desaparecerá e se exilará; ou se casará com a senhora Fulaninha) a aceitar o pedido de Fulano e a encontrar assim, apesar de tudo, um destino normal de mulher — pode-se afirmar também que isto não tem valor teatral, para um desenlace triste porém verossímil e até mesmo necessário? Evidentemente, não se pode retomar no teatro (sem provocar riso) o dado exato do *Cid*: o noivo assassino do pai daquela a quem ama. Mas há tantas outras catástrofes que podem separar definitivamente dois noivos que se amam! Eu não gostaria de parecer pessimista demais, no entanto creio até que em matéria de catástrofes, humanamente falando, há sempre o que escolher, não sendo essa a grande dificuldade dramática.

Acho que já repeti bastante (ou tentei dizer) que, em matéria de dramaturgia, o gênero de acontecimento que cria uma situação importa bem pouco: o importante nesta arte é o particular *dispositivo de forças* que cria o acontecimento e o gênero de correntes, contracorrentes e remoinhos gerados por ele, para neles confrontar, reunir ou separar os semi-afogados que ali se debatem. E também já disse bastante, creio eu, que semi-afogados lutando na voragem de um turbilhão com várias espirais diversas e contrárias é uma imagem bem boa do que é a vida para muitas pessoas (aqueles, pelo menos, que, por interesse estético, são mostrados no palco).

Assim se admitirá, provavelmente sem muita dificuldade, que: Suplicar à amada que, em vez de entrar para o convento, se case com o rival e tenha com ele vida normal e quase feliz pode constituir uma cena ao mesmo tempo verdadeira e realmente forte. É preciso acrescentar que “Trabalhar naquilo que se teme conseguir” não se liga forçosamente ao tema dos devotamentos sublimes; e que o tema da “Vertigem mental” ou aquele do *Heautontimoroumenos*⁴², do homem ou da mulher que não podem impedir-se de provocar a própria infelicidade, também têm aqui algo para dizer: pensar, por exemplo, em *La sauvage*, de Jean Anouilh, em que a heroína destrói sua possível felicidade “gratuitamente” — tema pretensamente existencialista⁴³.

Não julguemos, por outro lado, que a complexidade dramática dos personagens seja necessariamente um bem, uma profundidade psicológica. Frequentes vezes, ao contrário, é dramático ver uma alma complexa e densa, difusa e polivalente, achar-se numa posição tal que de todo o seu caos interior se liberta, *por situação*,

uma força única, uma resultante dramatúrgica simples — como, por exemplo, é o caso conhecido, para o personagem de Hamlet, *cuja verdadeira chave teatral é esta*. Eis por que uma fórmula tão complexa quanto, por exemplo (nos dados com dois personagens), $\aleph \circlearrowleft \ominus \simeq \circlearrowright - \mathbb{C} (\simeq)$, pondo em presença de um conselheiro alguém que ao mesmo tempo “deseja e teme para si próprio um bem do qual é representante e árbitro!”, será muito menos forte que a que põe frente a frente somente $\aleph \simeq$ e $\mathbb{C} (\simeq)$, o homem capaz de saciar seu desejo e seu conselheiro; ou então \ominus e \simeq : o representante do bem e aquele que atribui este bem.

Em outras palavras, no universo de uma obra teatral existem certas forças cujos encontros a sós são mais saborosos, significativos e agudos que a reunião total das entidades dinâmicas. A necessidade de procurar esses contatos privilegiados, de colocar frente a frente os eletrodos donde brota a melhor fagulha, é no fundo o que queria dizer Sarcey⁴⁴ com sua famosa fórmula, meio pesada, da “cena a fazer”. Contudo, ela corresponde bem, em suma, a uma verdade estética: é que este universo se aguça, ilumina-se, intensifica-se e ressoa mais patética e fortemente, quando seu microcosmo central é nucleado momentaneamente numa combinação tão simples quanto possível. E é também porque, entre estas combinações simples, há muitas vezes alguma mais surpreendente ou intensiva que todas as outras: é esta que não podemos deixar escapar. Eis por que, se escolho no imenso quadro dos possíveis alguns exemplos das fórmulas mais simples, encontro nelas também situações teatrais ao mesmo tempo elementares e cenicamente poderosas.

$\aleph - \ominus$: colocar a Ambição Impotente diante de seu intocável objeto, numa conversação íntima! Uma espécie de fúria do desejo se aguçará mais ainda porque este encontro não adiantará nada (o árbitro não estando lá). Cena patética. É ainda o dueto de dois amantes puríssimos, obrigados por uma razão qualquer a calar seu amor. É Tristão e Isolda sozinhos na floresta, quando ainda respeitam totalmente o interdito moral. É, se quisermos, o tema geral: “o Inútil, delicioso e terrível colóquio a dois”. É o Suplício de Tântalo.

$\circlearrowleft - \ominus \circlearrowright$. Eis uma situação muito forte e muito simples também, que não sei bem como rotular (tanto melhor: as melhores e mais novas situações são aquelas que não se encaixam num tema verbal óbvio). Poderia ser “Ciúme antecipado ou eventual”, mas aguçado pelo fato de que seu objeto não faz nada por si mesmo

para justificá-lo. Aquele a quem se procura garantir certo bem é colocado sem testemunhas (na ausência daquele que se esforça para lhe dar o bem) diante do representante atual e hostil desse bem. Urdida em temas amorosos, é a favorita reinante, sem testemunhas, a sós com a inocentíssima jovem que uma intriga palaciana procura atirar nos braços do príncipe. Nos temas de pura ambição, é o ciúme que o possuidor de cargos ou títulos sente de seu eventual sucessor, o qual ignora qualquer intriga pessoal relativa a isto. Ponha-se o bispo Cibo diante do jovem coadjutor e futuro sucessor Tibúrcio (em benefício do qual o primeiro-ministro e a favorita tanto tramam), fazendo-os conversar: imagine-se o sorriso amargo do velho bispo, a simpática ingenuidade de Tibúrcio, que não percebe o ódio secreto do santo ancião crescer e se exacerbar, até o momento em que se revela através de sua afabilidade hipócrita, e será possível sentir as razões da tensão íntima da situação. Pense-se no “enfim sós!” do bispo quando consegue ficar sozinho com Tibúrcio, para fazê-lo tagarelar um pouco longe da presença dos poderosos protetores, e ver-se-á quanto a cena (toda em meios-tons) é intensamente dramática.

$\aleph - \simeq \circlearrowright$: “o árbitro hostil”. Trata-se de uma variante do tema “implorar”? Absolutamente. Procurar dobrar uma “Potência indecisa” (como diz Georges Polti) é o tema uniforme e banal de toda equação em que figura \simeq , o árbitro. Mas é uma situação dramática forte e específica como aquela da força passional que se encontra com o senhor do seu destino, o árbitro da hora, do êxito ou do fracasso, e descobre que não está indeciso mas, ao contrário, prevenido e previamente fortificado em sua opinião desfavorável. E, repito, a situação será ainda mais vigorosa se essas duas entidades, cujo choque é tão dramático, forem colocadas frente a frente sem intervenção de nenhum outro fator.

A busca desse “melhor estado” dramático de uma situação faz parte, sem dúvida, das preocupações essenciais de um autor dramático; pouco importa, aliás, que ele o premedite com lúcida e pirandelliana inteligência ou que lá chegue por esse instinto de autor que “sente” (mesmo que não o expresse e não saiba expressá-lo) o melhor trabalho das forças cujas rédeas ele detém em seu universo em tensão e em ação.

É evidente que (vamos repeti-lo novamente, para evitar qualquer erro de interpretação) o sentimento exato das tensões dramáticas e de seu jogo de forças não dispensa em absoluto o autor de saber encontrar e de fazer com que seus personagens digam as palavras exatas, expressivas, patéticas ou verdadeiras que os farão viver

realmente — e viver diante de nós e para nós — essa situação. Mas também, por outro lado, é evidente que o melhor “dialogista” não fará teatro se não conseguir que seu universo seja percorrido por essas forças, como que por uma corrente ao mesmo tempo cósmica e vital, e que suas palavras e ações sejam orientadas segundo essas linhas de força. Do contrário, apesar de hábil em fazer com que seus personagens em situação “conversem” apropriadamente, ele estará fazendo qualquer coisa, menos teatro.

V — Dos recursos do ponto de vista Não voltarei à questão, já abundantemente tratada, do *ponto de vista*, senão para lembrar que cada uma das situações anteriormente construídas assume valor diferente, ao ser encarada do ponto de vista de cada um dos seus personagens. É, pois, procedimento essencial da invenção dramática perguntar-se, diante de um microcosmo estruturado: que se obterá do ponto de vista, por exemplo, do Ciumento, ou então do ponto de vista do Ciumento? Ou então, no tema da Tirania do Rival, que se obtém de suas três variantes, devidas à variação de centro monádico: ser tiranizado pelo rival infeliz, ou ter o poder de tiranizar o adversário demasiado feliz; ou, enfim: atrair sobre o feliz amante a tirania daquele que é desdenhado⁴⁵?

Vê-se, então, a importância da observação já feita sobre a dissimetria das forças dramáticas. À primeira vista, pode parecer que mormente o tema da Rivalidade amorosa é simétrico. Poder-se-ia pensar que o amante e seu rival só diferem pelo ponto de vista inicial, que caracterizaria um como amante e seu adversário então no papel de rival, de sorte que, invertendo o ponto de vista, o rival se tornaria amante e o amante rival sem que nada, no fundo, seja mudado. Mas não é isto que acontece, a partir do momento em que a situação fica dissimétrica. Assim (um único exemplo), já encontramos, tomando-o emprestado a Casanova, o tema “entrar no ponto de vista do rival”. É preciso, para que a renúncia que se segue constitua teatro (e não romance), que a diferença de densidade, de sobrecarga existencial e humana dos dois universos (o que gera o ponto de vista do sedutor profissional e o que implica o ponto de vista do amante sincero e ingênuo) tenha sido previamente mostrada, tornada teatralmente manifesta; é preciso, em poucas palavras, que, antes de introduzir a renúncia do sedutor, já se tenha mostrado por transposição a dissimetria

da dupla situação e feito sentir essa diferença que legitima (não só psicológica como teatralmente) a renúncia.

Isto tem no mínimo o valor de manifestar-nos esta grande lei teatral: que no teatro um caráter não fica encerrado no personagem: que *ele está disseminado e é palpável em todo o universo teatral do qual este personagem constitui o centro*. O Avarento no teatro não é Harpagon sozinho nem o Ciumento é Otelo isolado. O Avarento está no universo Harpagon-Cléante-Mariane-Valère, etc. Ele está na situação que os amarra e os esmaga uns contra os outros, está na maneira pela qual a avareza pesa sobre Elise e Valère sem testemunhas, e estrutura polarmente o universo onde estão. O ciúme de Otelo é matéria inflamável sobre a qual sopra Iago de um lado, e que de outro projeta suas fagulhas sobre Desdêmona. E, por exemplo, a torção lenta desse universo fechando-se pouco a pouco como um travesseiro sobre o rosto inocentemente sensual de Desdêmona é uma das expressões do caráter de Otelo, centro desse universo; como os gritos de Iago ao despertar Brabantio na madrugada são também uma aguilhada no caráter de Desdêmona. Quem não sente isso não entende o que é a arte teatral⁴⁶.

Aliás, será melhor sentida com os fatos a seguir e que nela se combinam. Mas era preciso fazer lembrar a importância desse grande “segredo da arte”. Toda situação poderá ter tantas “valências” quantas perspectivas diferentes ela comportar, conforme o ponto de vista escolhido mentalmente nesse ou naquele personagem. É operação artística importantíssima, rica em nuances esteticamente preciosíssimas, preparar (por todas as espécies de imponderáveis sensíveis ou de pressupostos vigorosos) o espectador para envolver-se na situação por direito exclusivo, conforme essa busca do melhor, mas sem dar-se conta disso, ora preferivelmente numa dessas perspectivas, ora em outra. É preciso que ele “participe” do microcosmo, não global, coletiva e confusamente, mas *entrando na situação*, inconscientemente, segundo certa corrente de veção habilmente ordenada⁴⁷.

VI — The comedy of errors Vimos uma vez, rapidamente, que determinada fórmula se diversificava triplamente, conforme a relação que lhe serve de base fosse *real*, *equivocada* ou *ignorada*. Temos aí mais uma enorme multiplicação das situações.

Alguém dirá: a comédia dos erros; os Menecmos confundidos, em Plauto⁴⁸; Drômio de Atenas tomado por Drômio de Siracusa, em Shakespeare⁴⁹; Zerbineta descoberta como sendo a filha de Argante, em *As artimanhas de Scapino*; Valério pensando haver desposado secretamente Lucila, e tendo desposado Ascânio, na realidade moça travestida de rapaz, em *O despeito amoroso*; Sílvia nas roupas de Lisete, em *Os jogos do amor e do acaso*; os equívocos, sob os castanheiros, de Fígaro; ou Gennaro ignorando que Lucrecia Bórgia é sua mãe⁵⁰ — como tudo isso está batido! Artíficios de comédia ou de melodrama, não dramaturgia séria!

Eu responderei: primeiro, lembre-se de *Édipo rei*. A retirada progressiva dos véus que ocultam a verdadeira situação, presente na realidade desde o início, constitui a própria ação que conduz em ordem fatal e terrível todas as situações teatrais sucessivas: Édipo rei de um povo que sofre sem que se saiba por quê; Édipo sabendo que existe um criminoso responsável por essa infelicidade, mas ignorando quem é e procurando-o; Édipo apontado como o criminoso, mas não sabendo por quê; Édipo sabendo que ele é o suposto filho, etc., etc.

Em seguida direi: não olhe para o passado, olhe para o mais moderno. Eu não o farei retroceder ao *Marquis de Priola*, de Lavedan, cujo “Eu sou teu pai” pertence à categoria do puro melodrama. Nem mesmo recorrerei a todos os dramas “policiais” (*A Carta*, de Horace de Carbuccia, adaptado de Somerset Maugham; *Cette nuit-là*, de Lajos de Zilahy; *Baignoire B*, de Maurice Diamant-Berger; *Signor Braccoli*, de Jacques Deval, adaptado de Michael Morton, etc., etc.), nos quais certamente a lei fundamental do gênero é fazermos descobrir pouco a pouco, depois de hipóteses ou indícios equívocos, o verdadeiro autor do crime. (E observe-se que não é indispensável que o espectador não tenha adivinhado: o *drama*, senão a *peça*, é a descoberta progressiva da verdade por *este ou aquele personagem*⁵¹.) Mas investiguemos do lado puramente psicológico, do lado dos dramas interiores. Olhemos, por exemplo, *Jeanne Doré*, de Tristan Bernard, dramaturgo uma vez na vida. Cena culminante: a mãe visita o filho, condenado à morte, na prisão; ou melhor, aproxima-se de sua cela. O filho está esperando pela amante, só por ela. E a mãe, que entende isso, por suprema abnegação estende-lhe a mão através do postigo, que o filho beija pensando ser a da amante.

Em *O viajante sem bagagem*, de Jean Anouilh, tudo reside na ignorância do verdadeiro estado civil do herói amnésico; o que arrasta de volta, em sua direção, um passado ao qual se sente alheio,

pouco seguro de que esse passado lhe pertence ou não; e, no entanto, continua a ser, paradoxalmente, o árbitro da situação, porque pode aceitar ou livremente recusar certo estado civil, independentemente da verdade do fato⁵².

Fora da barra, de Sutton Vane, dá-nos um exemplo ainda mais paradoxal: todos os personagens ignoram que estão mortos, descobrindo-o paulatinamente (e o espectador com eles).

E quantos outros exemplos!⁵³ Em relação aos quiproquós semicômicos, no fundo psicológica e sentimentalmente dramáticos, um único exemplo, tópico porque há duplo erro: *Peau d’Espagne*, de Jean Sarment. O velho lorde não passa de um camiseiro lionês; a pequena infanta é uma insignificante profissional do bairro dos Ternes. A progressiva e amarga desilusão quanto a esta, o vexatório e divertido *coup de théâtre* quanto àquele, só têm importância na alma do jovem duplamente mistificado.

Do mesmo modo também, não só equívoco dobrado, mas equívoco de dupla ordem, em *Baisers perdus*, de André Birabeau, que é no fim das contas comédia de caráter, Cogolin — o malvado — pensa que Sylvie não é sua filha e a odeia. Sylvie, que percebe esse ódio, pensa de fato que seu verdadeiro pai é o padrinho Henri. E quando se descobre que Thérèse Cogolin jamais enganou o marido (o espectador sabe disso por antecipação), uma vez corrigido o equívoco Sylvie-Henri, a dificuldade de Cogolin para adaptar-se à verdade, para abolir seus hábitos e o efeito deles na alma de Sylvie, é que provoca a derradeira situação (a melhor, e realmente muito dramática, porque A. Birabeau só no último instante e com moderação renuncia à sua necessidade usual de tudo arranjar segundo a moda: “sorrindo entre as lágrimas”).

Na verdade, tudo isso está estreitissimamente ligado à questão do ponto de vista. Em *Baisers perdus*, tentamos sucessivamente, com habilidade técnica um pouco segura demais, porém real, o ponto de vista do padrinho, taciturno; o ponto de vista de Sylvie, desiludida e perturbada; o ponto de vista de Thérèse, revoltada; e o ponto de vista de Cogolin, cheio de impotente boa vontade. Na maioria das vezes, o equívoco ou a ignorância estão ligados ao ponto de vista do protagonista. Mas nem sempre é assim. Na grande cena de *Jeanne Doré*, o filho é que comete o erro; mas toda a intensidade dramática provém da adoção do ponto de vista da mãe, que aceita consciente e heroicamente o papel concebido para ela pelo engano do filho.

Uma das grandes dificuldades práticas e técnicas do manejo artístico desses fatores é, efetivamente, que o autor — que conhece o segredo — e o espectador — que vê e ouve tudo o que lhe é mostrado — têm, o primeiro, que pôr em ordem e, o segundo, que passar pelo tratamento artístico das ignorâncias e dos erros, por uma série de imponderáveis ou de cálculos engenhosos. Mas eles estão, devem estar, essencialmente ligados à situação, tal como a vivem os personagens.

Como duvidar de que tal “comédia dos erros” ou das ignorâncias seja inerente à textura íntima da vida do microcosmo humano posto diante de nós? Efeito teatral, convenção, artifício melodramático? Certamente que não. Quem negará, também, que faça parte da condição humana que eles andem (no aspecto moral) tateando nas trevas e em perpétua cabra-cega quanto ao jogo das almas? O perigo, no teatro, é mostrar almas muito lúcidas e seguras de si, do que fazem, da situação em que estão; em vez de mostrá-las espantadas demais, confusas e comportando-se por “ensaio e erro”. Cabe ao demiurgo desse pequeno mundo estar convicto do que faz e daquilo para que se encaminha ou nos conduz — e não àqueles que avançam assim.

VII — Sobre alguns outros princípios combinatórios

Não gostaríamos de cansar o leitor, esgotando (o que, aliás, exigiria 20 volumes!) nossa matéria. Recordemos ainda a intervenção do sentido — descendente, ascendente ou de igual para igual — das relações dramatúrgicas: amar alguém acima de sua posição social; o Bem inferior à Força desejosa e a tendência para o degradante; o Oponente lutando contra força muito superior a ele; o Fraco que se tornou árbitro do Forte, etc., etc. Haveria lugar também para notar a *agógica*⁵⁴ das situações, seu ritmo de evolução, conforme nos defrontamos com uma tensão estática (aquele impasse dramático do qual só se pode sair pela intervenção de um choque, de uma nova ação, que surge de fora ou por uma súbita energia de evasão); ou então com uma tensão de evolução lenta e quase indefinida (que se traduz por uma ação, se é possível falar assim, em forma de assíntota), ou, enfim, com uma tensão que se realiza num acontecimento brusco e concluído (no sentido gramatical da palavra). É evidente que todo tema dramático pode manifestar-se nesses três modos. Todo sistema de forças

dramatúrgicas pode ser realizado, seja em equilíbrio, seja em desequilíbrio, devido a uma força que impele lentamente todo o sistema num certo sentido, seja enfim por irrompimento ou exasperação de uma força que transtorna brutalmente todo esse sistema.

Afirmo que são três situações bem diferentes: vejamos o tema Ciúme — temos dramaturgicamente três situações absolutamente distintas, conforme haja a presença envenenadora do ciúme, detendo nossos personagens numa situação expectante de rancor (como em *Feu Monsieur Pic*); ou um trabalho desta força em progressão lenta (como em *Otelo*); ou uma brusca e muitas vezes definitiva ruptura do equilíbrio, um golpe assestado que abala todo o edifício (como em *La jalousie* de Guitry).

Vejamos também o tema: tirania do rival (do ponto de vista daquele que é o alvo dela). Ser vítima dessa tirania, suportá-la como a situação da qual é preciso sair (imobilidade com necessidade de evasão: *La prisonnière*); ou então suportá-la como uma pressão que se exerce num sentido ao qual é preciso resistir (ação lenta com necessidade de freio, de interrupção: *Britannicus*); enfim, receber inesperadamente seu golpe (catástrofe sobretudo com a pergunta: irremediável ou não? *Diane de Lys*); isto é teatralmente bem diferente. E essa questão de ritmo, para falar vulgarmente (agógica é o termo musical exato), é inseparável da própria situação e, principalmente, da sua conformidade neste ou naquele lugar do arabesco geral da peça, em sua organização sucessiva.

Eu gostaria apenas, para terminar, de dizer mais uma palavra sobre a questão das hierarquias, das vecções em nível.

Já a encontramos por uma ou duas vezes (a propósito, por exemplo, de *Carmosina*). Mas, enfim, sempre consideramos nossas forças rivais como se agissem umas contra as outras, no mesmo plano. Sabe-se, no entanto, que o trabalho dessas forças, quando se oferece a ocasião, de cima para baixo ou de baixo para cima, está intimamente ligado à própria estrutura de certas situações. Um tema de revolta, um tema de opressão, supõem necessariamente tais vecções. “Amar acima de sua condição” — esse gênero de amor sobre o qual Descartes⁵⁵ disse coisas tão curiosas à princesa Elisabeth⁵⁶ — ou amar descendo até o ser amado não é certamente indiferente à dinâmica dramática. E sabemos o quanto certas situações (o cativo moral, por exemplo) se diversificam nitidamente por tais precisões, que não só modificam a “fortuna” (a responsabilidade do Mestre ou do pai, a afeição do amigo ou da amiga, o

respeito, a confiança do discípulo ou do filho), mas dão-lhe uma dinâmica bem diferente conforme o caso.

Sob a forma mais grosseiramente, mais desumanamente social, são por certo, no repertório, os conflitos, amores, alianças ou auxílios entre amos e valetes ou criadas, reis ou súditos, pais e filhos, primogênitos protetores e irmãos ou irmãs caçulas, e assim por diante.

Mas isso não passa de um aspecto simples, concreto e quase “físico” desses dados. E a arte teatral põe em jogo as mais sutis ou profundas forças naturais.

Existem, na verdade, amplificações, supervalorizações, exagerações das forças naturais, que procedem da própria situação na medida em que aderem a ela. E determinado personagem assume pouco a pouco amplitudes, dimensões morais, extensões de rochedo ou de montanha, que lhe vêm menos de si próprio, do seu caráter, do seu interesse humano, que do seu trabalho no dinamismo de conjunto. Imagine-se no que o Obstáculo pode se tornar, por causa das forças que se chocam contra essa barreira: ele é ferrolho, depois muro, depois rochedo, depois monstruosa montanha, em relação às forças que despedaça ou que inutilmente se quebram sobre ele. É o gentil maridinho grotesco de Nora, que se torna pouco a pouco a enorme massa inerte que se opõe à sua conquista de si mesma, à sua realização pessoal. É Calibã terrivelmente engrandecido diante da impotência de Próspero para fazer nascer uma centelha humana nele, e assim domá-lo, obtendo um poder definitivo sobre ele; de sorte que, como antagonista de Ariel, acaba por ser uma enorme potência dramática. E, ainda aí, a vida está bastante próxima. Quem desconhece o que o ódio, o sofrimento, a necessidade de respirar e viver podem fazer, a longo prazo, de um antagonista ou de um obstáculo (por mais pobre de forças e cotidianamente humano que possa ser — isoladamente) e que monstruosa grandeza pode assumir, nesse mesmo papel, num enlace de forças humanas?

E do amor, que diremos? Simples e pequena Maryvonne, no fundo tão medíocre, como o irmão, como o noivo Jacques e seu perplexo apaixonado Robert, mas mesmo assim com uma sobranceira um pouco mais alta que a outra, pateticamente, e um nariz que parece o de Cleópatra⁵⁷, depois de ter sido encurtado pela ríspida imaginação de Pascal⁵⁸, que seria de você se não tivesse sido, pelo hábito de um ou dois anos de inquietações, de ternas ou dolorosas angústias e de deliciosas marcas no coração, pouco a pouco colocada sobre tal pedestal pela rivalidade entre Jacques e Robert, e pouco a pouco transformada em provedora do bem supremo e sím-

bolo cintilante e palpitante de todo Valor, no microcosmo do qual seu coração hesitante e irresoluto viu-se estabelecido como árbitro?

Não nos esqueçamos de que, se o teatro desigualmente eleva ou rebaixa os humanos acima ou abaixo do plano cotidiano, e os promove a símbolos — vivendo e sofrendo durante duas horas e meia — de toda a existência humana, na vida uma situação dramática os enobrece e os exalta também singularmente e os põe face a face com essas entidades transcendentais, cujas forças, por um instante, palpitam neles. Viver dramaticamente é viver em união e em conversação íntima com o quase-infinito.

Notas e referências bibliográficas

¹ Exemplo: vimos que, em *Nicomède*, o grande e original interesse da peça é o acento de ponto de vista colocado sobre σ , o Resistente. Um pouco de análise dramática mostra rapidamente que, se quiséssemos fixar o ponto de vista em \mathcal{C} , seria aborrecido e inútil fazer $\mathcal{C}(\sigma)$ — um Resistente de segundo plano, e por motivo “subsidiário”. O protagonista de resistência protegeria a grande estrela e o principal interesse. Enquanto $\mathcal{C}(\sigma)$ (escolher para herói um comparsa de segunda linha de Prusias-Pétain, movido, não como Prusias, pelo espírito de covarde colaboração com a potência conquistadora, mas por algum ideal nobre que o desvie e o pressione deste lado) assumiria real valor dramático, e poderia até merecer alguma simpatia afetiva (ou alguma piedade trágica) inclusive sob as balas merecidas do pelotão de fuzilamento. Há alguns exemplos disso, realmente dignos da atenção do dramaturgo. (N.A.)

² Não seria impossível torná-la mais dramática, sob a forma da ausência de prova, e fixando o ponto de vista não como Marivaux o fez, em Angélique mortificada e depois tranquilizada, mas no Tentador que comete a imprudência de submeter o ser amado à prova... e a amargura de vê-lo sucumbir. Entretanto, o excesso de complexidade ameaçaria a inversão cômica, agravada pelo fato de que o desenganado é motivo fácil de riso. A Prova — esta variedade da tentação caracterizada pelo grupo $\sigma(\mathcal{C})$: aliança moral do Tentador com a resistência do tentado — seguida de desilusão, figura várias vezes em Molière, em cenas cômicas de fundo dramático: *O doente imaginário* (Argan bancando o morto), *Tartufo* (Orgon debaixo da mesa). Até mesmo em Musset (constitui a cena central de *A roca de Barberina*, aliás imitada de *Cimbelino* de Shakespeare) inicialmente ela é suavizada: o conde Ulric consente que a mulher seja posta à prova; ele lhe apresenta Astolphe, mas é Astolphe que exerce (ou tenta exercer) a tentação. Em seguida, ela conserva em geral um tom semicômico (com, todavia, um fundo de angústia). Ora, a literatura popular, conto ou balada, contém dados atrozes de provas (história de Griselda; balada de Childe-Waters). Será que, no teatro, o público se revoltaria? (É o que Dumas Filho temeu, como sabemos, em *La princesse Georges*, na qual tocou de leve neste tipo de situação.) Pode ser que estejamos aqui numa daquelas regiões que comportam muitas situações ainda inexploradas. (N.A.)

³ Esta decepção, se prolongada por muito tempo, poderia até no final reverter em reação cômica. O efeito da total ausência de um protagonista é usado comica-

mente em *La famille Benoiton*, de Sardou (em que a senhora Benoiton, sempre fazendo compras ou visitas, é finalmente anunciada... no momento em que a cortina cai!). (N.A.)

⁴Dissemos há pouco: é o caso em que um morto é o herói. O caso mais curioso que conheço, cenicamente, é o do herói epônimo da história, e personagem essencial, que jamais existiu (ou, pelo menos, morto antes de nascer). É *Jeanne*, de Henri Duvernois, em que a criança que foi impedida de existir é o protagonista do drama, assumindo, curiosissimamente, várias funções dramáticas sucessivamente. (N.A.)

⁵Acho — talvez esteja enganado — que ele transmite por um momento em *Hamlet* o efeito estético profundo e sutil (de dupla reviravolta) da *Ausência do Agente Invisível*. O drama é conduzido por agentes psicológicos presentes, pessoais, mas o Destino conveniente do reino — que poderia, deveria ter seu papel — jamais inter-vém. E nisso está o sentido, grave e dramático, de: “há algo de podre no reino da Dinamarca”. (N.A.)

⁶Charles Chaplin (1889-1977), ator e cineasta norte-americano de origem inglesa. Em 1913 iniciou em Hollywood carreira de ator cinematográfico. O êxito mundial do seu personagem Carlitos — símbolo transformado em mito do homem moderno — levou-o a escrever, atuar e dirigir longas-metragens: *Em busca do ouro* (1925), *O circo* (1928), *Luzes da cidade* (1931), *Tempos modernos* (1935), *O grande ditador* (1940), *Monsieur Verdoux* (1947), *Luzes da ribalta* (1952). (N.E.)

⁷Observamos que a obra se enfraquece nitidamente quando Geoffroy Rudel e Mélis-sende estão frente a frente. Rostand, que possuía tanto talento, não tinha gênio. Eu me pergunto se a verdadeira marca do gênio não seria a Distante jamais aparecer (ou só aparecer em forma de fantasma, de alucinação, quem sabe?, por telepatia, talvez, etc.). (N.A.)

⁸Na verdade, a criança que vai nascer é primeiro σ , o obstáculo. Por isso é suprimida. Depois, pouco a pouco, ela se torna \odot , o Bem, o objeto de amor; até a situação final, quando deveria intervir como força ativa (μ) e em que sua ausência assume caráter trágico. (N.A.)

⁹A questão geral das Sombras, no teatro, talvez seja regida pela observação estética de que são tanto mais artísticas (senão dramáticas) quanto menos apareçam. Poderíamos nos divertir afirmando (paradoxo que contém certamente um pouco de verdade) que o personagem mais importante em *Fedra* é Minos! Pasífae sem dúvida não está ali à toa (sob certos aspectos, Fedra é um drama da hereditariedade...). Porém Minos, pai e futuro juiz no além-túmulo, tem uma presença dramática:

*Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale!
Mais que dis-je? mon père y tient l'urne fatale...
...Ah! combien frémira son ombre épouvantée
Quando il verra sa fille à ses yeux présentée...
... Que diras-tu, mon père, à ce spectacle horrible?*

*[Onde esconder-me? Fujamos na noite infernal!
Mas que estou dizendo? meu pai ali mantém a urna fatal...
...Ah! quanto tremerá sua sombra apavorada
Quando vir sua filha a seus olhos apresentada...
...Que dirás, meu pai, ante esse horrível espetáculo? (N.T.)]*

O futuro, fechado para Fedra, nesse mundo, pelo retorno de Teseu vivo, está fechado no além pela presença de Minos nos umbrais da vida futura. (N.A.)

¹⁰*Old mortality* (1816), novela de Walter Scott (1771-1832), poeta, romancista e historiador escocês. É a primeira de uma série de novelas reunidas sob o título de *Tales of my landlord*. (N.E.)

¹¹Georges Polti conta como sua XVI situação o tema Loucura. Mas a Loucura não é em absoluto uma situação dramática, já dissemos: é apenas um tema dramático; é simplesmente um gênero de acontecimento, de aventura. Ela só assume valor dramático (*O rei Lear*, etc.) como forma da ausência, como supressão, enquanto agente livre e consciente, do personagem que assumia uma função dramática. Aliás, se é grande demais o contraste entre a função em questão e o inconsciente, corre-se o risco, por excesso, de haver inversão cômica. O árbitro louco ou idiota pode ser dramático, desde que sua função de árbitro não condiga demais com seu estado mental. Do contrário, se se trata de “conselho de louco aceitar”, como diz Rabelais, estamos na comédia. O jogo dos erros (ou das ignorâncias) pode intervir para salvar a dissonância. Em *Les temps difficiles*, de Edouard Bourdet, o alucinante Bob é dramático porque ignoramos se é realmente idiota, ou simplesmente um pouco anormal, e porque seus pais conspiram para dissimular sua idiotice real, para confiar-lhe funções sérias, etc. (N.A.)

¹²É até divertido verificar que o papel de adjutor de \odot como objeto de amor apenas por sua beleza foi dramaturgicamente colocado: *Il était une fois*, de Francis de Croisset. O cirurgião que converte em bela uma jovem feia, e cria assim esse tema de conto de fadas (como indica o título) mas psicologicamente curioso: a bela por metamorfose que conservou sua alma de feia. O cirurgião não é, na peça, uma entidade de bastidores: é um dos personagens do drama (pois este é um drama negro, com envenenamentos, complôs de criminosos, etc., etc.). Finalmente, o tema da jovem (ou até mesmo velha!) que *se torna pouco a pouco* \odot , ao desabrochar, ao manifestar suas qualidades interiores, é conhecido (*Philiberte* de Augier, etc.). Quase sempre há auxílio — alguém “descobre” a heroína, e ajuda-a a sair da crisálida. A ausência dessa ajuda, a solidão, o desconhecimento do próprio valor, podem ser explorados dramaticamente. A situação figura em *La servante sans gages*, de Jean Yole. (N.A.)

¹³Poderíamos dar muitos exemplos românticos do “Sozinho contra todos!” — da Maldição de Ismael (bem depois do romantismo, Sudermann apresentou belíssimos exemplos disso). Mas sem tanto romantismo, é claro que, mesmo numa situação complexa, e com muitos personagens, a descoberta feita por um único dentre eles: “Nada pode me ajudar de fora; é preciso que eu chegue a isso sozinho” é realmente um fato de situação, e importantíssima. Ibsen também tratou disso com frequência (*Um inimigo do povo*, etc.). A solidão a dois (em *Rosmersholm*, por exemplo) é uma variante válida. (N.A.)

¹⁴Um terceiro, o “outro”. (N.E.)

¹⁵Locução tradicional: uma só vez não cria o hábito. (N.E.)

¹⁶Veremos sua tradução completa na p. 148. Observemos, além disso, que cada situação pode apresentar três pontos de vista diferentes. O quadro completo teria, portanto, 108 horóscopos. (N.A.)

¹⁷Em suas *Memórias*, Casanova conta que, fazendo a corte a não sei que mocinha, o tímido namorado dela veio procurá-lo, dizendo: “Senhor, se persistir, certamente o senhor a tomará de mim. Mas, para o senhor, isso não passará de uma aventura sem importância e igual a tantas outras, e logo será esquecida. Para mim, esse amor representa toda a minha vida. Pondere os fatos e, se for generoso, partirá sem revê-la”. Casanova deu cinco ou seis voltas no quarto, em silêncio, e depois lhe disse: “Concordo, você tem razão”. E partiu. Voltaremos daqui a pouco a este dado, para investigar em que condições pode de fato tornar-se realidade teatral. O exemplo prova, pelo menos, que o dado pode apresentar-se na vida. (N.A.)

- ¹⁸ Comédie-Française: Sociedade dos comediantes franceses criada em 1680 pela fusão da antiga companhia de Molière e outras. Dissolvida em 1792, reconstituída em 1804, foi reorganizada em 1812. (N.E.)
- ¹⁹ Odéon: Monumento de Paris que desde 1797 abrigou o teatro do Odéon. Duas vezes destruído por incêndio, foi reconstruído em 1841. Vinculado à Comédie-Française com o nome Salle Luxembourg, recuperou a autonomia como Théâtre de France e, desde 1971, tornou-se o Théâtre National de l'Odéon. (N.E.)
- ²⁰ Poderíamos imaginar também a influência do padre apaixonado por sua penitente ou com ciúmes dela: Claude Frollo, confessor de Esmeralda! O tema figura cinematograficamente em *A sinfonia pastoral* (esta mistura, para o dado, de *Nossa Senhora de Paris* e de *O homem que ri*: um pastor reina na alma de uma jovem que ele criou e, além disso, a jovem é cega e acredita na beleza do homem que a sugestiona para isso; assim Dea acredita na beleza de Gwynplaine). (N.A.)
- ²¹ Variante bem conhecida: o marido permite que a mulher escolha entre ele e o amante. Mudança de situação pela transferência voluntária, de σ para \odot , da função de árbitro. Assim, 4: $\mu \dot{\sigma} - \odot \mathbb{C} (\mu) - \sigma \neq$; torna-se 1: $\mu \dot{\sigma} - \odot \neq \mathbb{C} (\mu) - \sigma$. O que muitas vezes conduz em seguida a 2: $\mu \dot{\sigma} - \odot \neq \mathbb{C} (\sigma) - \sigma$: a mulher levada a tomar consciência do alcance dos seus atos e da grandeza de alma do marido, e optando, numa mudança completa, por este último (*Gabrielle*, de Augier, etc., etc.). (N.A.)
- ²² O dado é esboçado numa das peças de teatro de George Sand: *Le pressoir*. (N.A.)
- ²³ Em *L'étrangère*, de Dumas Filho, há um amante devotado e sincero (Guy des Haltes), que, sabendo que a duquesa de Septmonts ama outro, toma o partido deste contra o marido odioso e, no momento da crise, vai procurar o amante amado pela duquesa e o reconduz a ela, porque, diz-lhe ele, "um homem que não só não é amado, mas também sabe que a mulher amada por ele ama outro, por que teria o direito de dizer que se sacrifica? Ele se resigna, forçosamente. Todo o seu heroísmo limita-se a isso, e só lhe resta uma resolução, se tem alguma generosidade na alma, provar a sinceridade do seu sentimento oferecendo-lhe apenas a expressão da amizade e devotando-se até mesmo a um rival". Não só o personagem é bastante tocante, como é bem verdadeiro, bem humano (talvez o único, na peça, realmente). Dumas arriscou-se com alguma segurança, porque o personagem só é episódico (o público e a crítica fariam objeção, se esta fosse motivação importante na peça). E sobretudo, muito habilmente, encobriu-o, fazendo com que o protagonista diga que não se trata de um "sublime devotamento de amor", mas de uma espécie de pequeno luxo moral, subproduto meio amargo, porém elegante, da resignação. Daí esse realce humano. Por acaso dessa vez, por habilidade cênica, Dumas evitou a grandiloquência heróica, a pretensão do sublime; e, com a discrição, encontrou a humanidade e a verossimilhança. No cinema, existe dado análogo no filme *Promesse à l'inconnue*. (N.A.)
- ²⁴ Louis Jouvet (1887-1951), célebre ator e diretor de teatro francês. (N.E.)
- ²⁵ Esta peça de Marcel Achard, que recebeu na tradução de Oduvaldo Viana o título de *O cavalheiro da lua*, teve direção de Zieminski e foi apresentada a convite do TBC, naquele teatro, em 1950. (N.T.)
- ²⁶ Disposta a tudo. (N.E.)
- ²⁷ A Pórcia de Shakespeare [de *O mercador de Veneza*] é atribuída por um jogo de azar. Mas ela trapaceia um pouco, ou pelo menos confessa que gostaria de poder trapacear ("Eu poderia ensinar-vos a escolher, mas então eu seria perjura, o que jamais serei"). Há, todavia, um profundíssimo simbolismo (no sentido de que se fala aqui) em sua lealdade, e no simbolismo musical que realiza os reflexos em seu coração da hesitação de Bassânio diante dos três escrínios. E talvez a aceitação

por parte de Pórcia (entretanto tão viva e dinâmica) de uma atribuição de si mesma é que melhor põe em vibração aquela feminilidade que constitui seu eterno encanto. Em todo caso, a relação de Bassânio e Pórcia é $\mu \neq - \odot$ (em vez do $\mu - \odot \neq$ normal); com a acuidade particular de que Bassânio, árbitro da situação por sua escolha, é obrigado a escolher ao acaso, às cegas. De sorte que, para exprimir a verdadeira forma estética da situação, seria necessário reduzir o Leão Árbitro a Leão reflexo do Árbitro, e dizer que o verdadeiro árbitro da situação — o acaso, ou a providência, ou o amor — permanece atmosférico e latente, embora intensamente presente no universo teatral nessa situação. (N.A.)

- ²⁸ Este é o caráter e a situação de *Rodogune*. (N.A.)
- ²⁹ O mesmo dado em *L'amitié à l'épreuve*, de Favart (apud Conde de Marmontel). (N.A.)
- ³⁰ Este é, talvez, "o truque do marido": sua absoluta confiança em mim torna minha traição moralmente impossível. É muito mais uma desistência por generosidade ou orgulho. Situação indicada acima, do Senhor (ou Patrão, ou Chefe, etc.) amado por uma jovem pela qual seu discípulo ardoroso (ou subordinado, etc.) também está apaixonado. Ele renuncia por grandeza de alma, por uma idéia elevada de sua missão espiritual, talvez por orgulhoso desdém: sente como coisa feia e baixa obter a noiva em prejuízo do jovem que tem por ele respeito e admiração. (N.A.)
- ³¹ À primeira vista, parece que então não existe drama, ou que então isso não passa de um desenlace, todo cor-de-rosa. Mas, bem ao contrário, pode ser uma situação inicial, indispensável especialmente para preparar a curiosa situação 23 (ver mais adiante), como, de fato, em *La Place Royale*. Também pode conduzir a 17 (ela me ama, mas sei que não posso realizar sua felicidade — por exemplo, já sou casado, como em *Les jeux sont faits*, de Jean Sarment); ou então, ainda, vai-se para 36: ela recupera a arbitragem e decide conservar a liberdade, apesar do seu amor (ver adiante). Finalmente, pensar no jogo dos erros: o triunfo completo pode ser ilusório. Por exemplo: meu rival finge ceder, e prepara secretamente uma atroz vingança; e passamos a 4: o rival recupera a arbitragem. — Tudo isso nos mostra que cada uma dessas situações pode ter duplo interesse: por si mesma ou como etapa de passagem. (N.A.)
- ³² Este é o procedimento de Guy des Haltes em *L'étrangère*, mas dramaticamente muito mais ampliado. Não se trata apenas de reconduzir o Rival àquela que o ama, apesar de uma separação totalmente acidental: existe um obstáculo por superar. Se se quiser: Ele tem uma grave recriminação a fazer a Ela, é preciso conseguir que ele a perdoe; ou então: um mal-entendido ou então um "impedimento ao casamento" (estilo teológico) os separa. (N.A.)
- ³³ Simplesmente ocupado em "desenvolver" horóscopos, o autor destas linhas, ao alcançar este, teve a impressão de estar chegando a um absurdo. Ora, ao refletir, surpresa!, a situação foi teatralmente tratada. É a de *La Place Royale*, peça tão estranha de Pierre Corneille (anterior a *O Cid*), cujo herói existencialista empreende de fato essa tarefa bizarra, a título de ato gratuito, para provar-se que é livre. (N.A.)
- ³⁴ Com efeito, o jogo do ponto de vista seria essencial em tais dados. As três situações do Amor funesto (18, 20 e 24) não só são cada vez mais graves ou intensas, mas também invocam, cada uma, um ponto de vista diferente. Ver p. 166. (N.E.)
- ³⁵ Ou possivelmente: receio (equivocado) de causar minha infelicidade. Aqui também, o jogo todo indicado do erro. O Amigo imagina que amo aquela que vai "coroar sua paixão", e foge, em amizade por mim e por escrupulo. Felizmente, tenho o recurso de 21: suprimo o obstáculo! — A situação não é virgem. Ela figura no teatro, e também em muitos romances (Daudet, Ohnet, Theuriet, etc.), geralmente

tratada no gênero "enternecedor". E este é na verdade seu aspecto, se "Eu" assume o ponto de vista. É sobretudo dramática do ponto de vista "dEle", principalmente se não há remédio: o Inútil Sacrifício foi irremediavelmente consumado. É uma dessas "abnegações inúteis" que já dissemos ser, na vida, freqüentes na gênese de verdadeiras situações dramáticas. Imaginar, aliás, os desenvolvimentos posteriores: Eu a desposo (para consolá-la e como solução medíocre para ela). Mais tarde, quando se confirma que ele a amava (como ela o amava) e renunciou a ela acreditando em vão assegurar sua felicidade, o dado evolui para formas do gênero de 9, ou de 11, ou de 17, etc., etc. (N.A.)

³⁶ Há também coincidência com as situações para as quais me referi a *Os caprichos de Mariana*. E não sem motivo: Rostand retomou, no último ato de *Cyrano*, a mesma situação que encerra a peça de Musset. Diferenças: em vão Cyrano persiste em dizer, como o herói de Musset: "Ele é que vos amava": mas um acaso o trai. Observe-se também que Musset, infinitamente mais amargo, deixou transparecer em Otávio um desdém, uma espécie de ódio secreto por Mariana, apesar de seu amor inconfesso por ela, cujos "caprichos" provocaram a morte de Célio. Finalmente há, em toda a peça de Musset, um jogo profundo do ciúme, que realmente falta um pouco demais na peça de Rostand, onde temos "generosidades" — ver situação 13 — um pouco fáceis demais; e sem o suficiente da verdadeira acrimônia (nem de desabafos incoercíveis). (N.A.)

³⁷ Naturalmente, nem Meu papel nem o dEla são muito vantajosos (embora bem humanos). — Mas, se os sexos forem invertidos, caímos em situações menos suscetíveis de odioso ou de ridículo. Rivalidade de amigas. Yvonne cede ao amor de Jacques, mas sente conflitos interiores ao pensar em Francine. Probabilidade mais tarde de 14: Yvonne abandona Jacques, por remorso e escrúpulo de amizade, para não causar definitivamente a infelicidade de Francine. (N.A.)

³⁸ Amar e procurar prejudicar, exercer uma vingança... é naturalmente a conjuntura astral de Ximena. Ser rival de si mesmo parece uma aposta. E realmente pode-se atraí-lo para o cômico; é numa comédia (*Noix de coco*, de Marcel Achard) que a encontro de modo mais puro (reforçada por um tema de ignorância): o herói da peça descobre que a mulher que desposou pensando ser respeitável é uma ex-mundana de quem foi amante (eles não se reconheceram). Observe-se que o autor sentiu muito bem que havia um fundo psicologicamente doloroso e amargo em sua situação e não procurou diminuí-la demais cômicamente. (N.A.)

³⁹ Há uma honra só, e há muitas amantes. (N.E.)

⁴⁰ Sem levar em conta sua maneira alegre de enviar por várias vezes o filho a um perigo de morte, e sua bela bonomia em não deixá-lo respirar entre cada aventura:
...*Rodrigue a pris haleine en vous la racontant...*
[...*Rodrigo tomou fôlego contando-a a vós...* (N.T.)]
Um outro pai talvez tivesse dito ao rei:
Souffrez, Sire, souffrez que Rodrigue respire!
Agüente, Sire, até que Rodrigue respire! (N.T.)] (N.A.)

⁴¹ Disseram-me — mas será verdade? — que existiu um filme norte-americano do *Cid* em que a censura, não podendo admitir esse casamento chocante, exigiu que no final dom Gormas, insuficientemente morto, reaparecesse vivo para abençoar o jovem casal. (N.A.)

⁴² *Heautontimoroumenos* ("O que se castiga a si mesmo"), comédia do poeta latino Terêncio. Nesta peça, um pai castiga-se por ter, com sua severidade, forçado o filho a seguir para a Ásia. (N.E.)

⁴³ Desconfiar do ato gratuito no teatro. É da essência do teatro que nenhum ato seja gratuito. Mas agir arbitrariamente, contra si mesmo, para afirmar sua liberdade,

não é um ato gratuito, é ato motivado. E então, teatralmente, não é agora que fomos lembrados disso: já citamos Corneille, *La Place Royale*, e o surpreendente Alidor. Corneille existencialista? Por que não? (N.A.)

⁴⁴ Francisque Sarcey (1827-1899), crítico dramático francês. Abandonou a carreira de professor para se consagrar à literatura. Crítico dramático do jornal *Temps* (1867), tornou-se apreciado por seu forte bom senso e respeito aos valores do passado. *Quarante ans de théâtre* (1900-1902) reúne seus melhores artigos. (N.E.)

⁴⁵ Esta é a situação da terrível e quase melodramática cena VI do segundo ato de *Britannicus*, da qual já falamos. Britannicus, α Ω, e Júnia, Ω (α), estão frente a frente. Nero, α Ω, está atrás da cortina. A cena é feita do ponto de vista de Júnia, deslizando pouco a pouco para o de Britannicus — é preciso que compreendamos bem que ele ignora as razões da frieza de Júnia —, e volta no fim para o de Júnia, que assiste desesperada à catástrofe que se esboça.

Há necessidade de dizer que o ponto de vista de Nero seria bem curioso de ser considerado também e constituiria uma estranha e notável "cena por fazer"? Assinalo esta possível encenação aos amadores da renovação dos clássicos a qualquer preço: Nero fica em cena, sentado contra a cortina (de perfil e às vezes de meio-perfil). E Júnia e Britannicus estão nos bastidores. Ouvimo-los falar; vemos suas silhuetas projetadas em transparência na cortina. Que esplêndido papel mudo, todo em jogos fisionômicos, para Nero, que assiste sem dizer palavra ao diálogo dos invisíveis, sozinho, à vista do espectador! Mas, se for bem representado, Nero ficará quase simpático (ao mesmo tempo que se regozija cruelmente como rival, sofre duramente como amante)... e essa mudança de ponto de vista quase estabelece uma peça completamente diferente e de espírito contrário. Valeria a pena que fosse feita. Seria bem interessante compará-la ao *Calígula* de Albert Camus, para ver como alguém se torna tirano, e não o que alguém se torna quando o é — por acaso. (N.A.)

⁴⁶ O triunfo do gênero é sem dúvida *Assim é... se lhe parece*, de Pirandello, em que, precisamente, apenas o ponto de vista das diversas testemunhas do drama determina (ora de uma maneira, ora de outra, e de modo constantemente contraditório) a verdadeira essência pessoal dos diversos protagonistas do mistério que constitui a chave da situação. Como diz no final a senhora Ponza, que aparece somente para dar a última demão: "Sou aquela que pensam que sou!" Cabe observar apenas que Pirandello aí, como muitas vezes em outras obras, diz o que deveria permanecer em segredo, e abre em público a barriga de sua boneca. Zola dizia (e Kipling o louvava por isso): "O segredo de um romance não deve ser contado". É verdade. E o mesmo serve para o teatro. "Fazer sem dizer" é a verdadeira divisa do dramaturgo. O segredo da peça não pode ser dito, deve ser apenas sentido, experimentado em seus efeitos. É nisso que Pirandello era um menino malvado: dizia bem alto os segredos da arte, e fazia aparecer — grossos como cabos — os fios que normalmente, invisíveis, movem a ontologia dramática. É ao mesmo tempo a realização absoluta e a morte do teatro. É um de seus extremos. (N.A.)

⁴⁷ A título de exemplo: indicamos, no quadro da Amizade e do Amor, a propósito das três fórmulas do "Amor funesto" (situação, em suma, bem pouco explorada), que elas reclamavam pontos de vista diferentes. Fica claro, por exemplo, que a fórmula 20: eu "a" defendendo de um amor funesto para alguém que é, por outro lado, meu melhor amigo, soa mais dramaticamente (apesar do conflito interior — não fazer disso um monólogo!) quando visto primeiramente do ponto de vista de Dela (que exige incompreensão, equívoco, resistência interior) ou até do ponto de vista do Amigo (primeiro indignação, depois suspeita ciumentada, finalmente luta de consciência — mas em forma de diálogo: cena entre mim e ele) que do ponto de vista do "Eu" indicado acima (só fazendo intervir mais tarde, como explicação, se for absolutamente necessário); enquanto "minha" impotência diante da catás-

trofe que Ela prepara para si mesma é sobretudo dramática de "meu" ponto de vista, diante Dela. (N.A.)

⁴⁸ Menecmos, dois gêmeos muito semelhantes, continuamente tomados um pelo outro, na comédia do mesmo nome. Imitada várias vezes, inclusive por Shakespeare, é considerada uma das peças mais originais de Plauto (?-184 a.C.), comediógrafo romano. (N.E.)

⁴⁹ Em *A comédia dos erros*, nomes dos escravos gêmeos (na verdade, Drômio de Éfeso e não de Atenas) que servem dois senhores também gêmeos. (N.E.)

⁵⁰ Na peça *Lucrece Borgia*, de Victor Hugo. (N.E.)

⁵¹ Em *Karma*, de J. Ralph-Milo, adaptado de J. Dell, o herói assassino e o espectador sabem perfeitamente quem é o criminoso. A ignorância ou descoberta do fato por parte da mulher e da filha é que constitui o drama (especialmente o fato de que a mulher sabe, sem que o marido saiba ainda que ela sabe!). (N.A.)

⁵² O tema da amnésia já figura, antes de Anouilh, e bem anteriormente, numa peça considerada entre as mais ilustres na arte do teatro. É *Xacuntalá*, a obra-prima de Calidassa. Mas a amnésia aí se mostra um fato misterioso, até mesmo místico, resultado de uma maldição. Esta maldição é que adquire efeito na cena dramaticamente culminante, quando Xacuntalá reencontra o marido, mas este não a reconhece. (N.A.)

⁵³ Para dar um exemplo ao mesmo tempo clássico e que diz respeito aos cálculos delicados: foi com conhecimento de causa que contei há pouco, entre as "indelicadezas" de *O Cid*, a bofetada de dom Gormas no pai do noivo de sua filha. Pois, na verdade, é certo, na situação. Mas é necessário precisar que dom Gormas ignora essa situação. Ele pensa que Ximena, entre Rodrigo e Sancho,

dans une indifférence

Qui n'enfle d'aucun d'eux ni détruit l'espérance

[numa indiferença

Que não ilude nenhum deles nem destrói a esperança. (N.T.)]

Não é provavelmente para evitar a "indelicadeza" que Corneille teve o cuidado de precisar este ponto (é bom que dom Gormas não seja simpático demais); mas, primeiramente, poderíamos pensar que então Gormas pensaria duas vezes antes de fazer sua grande cena de cólera; em seguida, que ele teria outros meios de agir (precisamente: fazer romper o noivado); e, enfim, a bofetada implicaria também e forçosamente esse rompimento, essa retirada do consentimento paterno (o que afetaria todas as situações subsequentes). É bom que Ximena possa dizer-se: Ele ignorava meu amor por Rodrigo. Vê-se portanto que é *essencial*, para esta situação inicial, que Gormas esbofetee o pai do noivo de sua filha, pois *ignora* que ele o é. (N.A.)

⁵⁴ Agógica: Doutrina das modificações passageiras do andamento de um trecho musical, tais como aceleração, precipitação, retardamento, etc., suas causas determinantes e seus efeitos. (N.E.)

⁵⁵ René Descartes (1596-1650), filósofo e sábio francês. Após estudar com os jesuítas e obter licença em direito (1616), instruiu-se militarmente na Holanda e alistou-se no exército do duque da Baviera, viajando pela Europa. Em Paris (1625-1628) escreveu as *Regras para a direção do espírito* (1628). Instalando-se na Holanda, a condenação em 1633 de Galileu (1564-1642) fez com que renunciasse por prudência a divulgar seu *Traité du monde*, mas publicou o *Discurso do método* (1637), as *Meditações metafísicas* (1641), os *Princípios de filosofia* (1644), dedicados a Elisabeth de Baviera, e *Passions de l'âme* (1649). Sua exigência de só admitir a

razão nas ciências marca o rompimento com a escolástica. A unidade de seu pensamento reside na exigência teórica e prática de racionalidade. Foi ao mesmo tempo o pai do idealismo moderno, inaugurando uma filosofia do Sujeito, e também do materialismo mecanicista e geométrico. (N.E.)

⁵⁶ Elisabeth de Baviera (1618-1680), princesa palatina filha de Frederico V (1596-1632), eleitor palatino e rei da Boêmia. Refugiada em 1627 com a mãe em La Haye, conheceu Descartes. Retirando-se para o monastério luterano de Herford, fundou uma espécie de academia filosófica, a primeira e mais célebre escola cartesiana. (N.E.)

⁵⁷ Cleópatra VII (69-30 a.C.) tornou-se rainha do Egito (51-30 a.C.) ao casar com o irmão Ptolomeu XIII (51-47 a.C.). Expulsa por este, recuperou o trono (46 a.C.) graças a Júlio César (101-44 a.C.), de quem se tornou amante. Após a morte de César, encontrou Marco Antônio (41 a.C.), que se apaixonou por ela e a desposou. Tentando criar um grande império oriental, foram derrotados pelos romanos em Áccio (31 a.C.). Após o suicídio de Marco Antônio, ainda tentou obter clemência, mas acabou suicidando-se, picada por uma víbora. (N.E.)

⁵⁸ Blaise Pascal (1623-1662), sábio, pensador e escritor francês. Gênio precoce, aos 16 anos escreveu um ensaio sobre as cônicas e, aos 19 anos, concebeu uma máquina de calcular. Realizou experiências sobre o vácuo e sobre hidrostática, inventou a prensa hidráulica, escreveu o *Traité du triangle arithmétique* (1654) e fundou com Fermat (1601-1665) e Huygens (1629-1695) o cálculo das probabilidades. Influenciado pela irmã Jacqueline (1625-1661) e por um êxtase (23-11-1654), retirou-se para Port-Royal. Ligando-se aos jansenistas, defendeu-os na obra *Provinciales* (1656-1657), atacando os jesuítas. Para os indiferentes e incrédulos reuniu em *Pensamentos*, só publicado em 1670, notas para uma apologia da religião cristã. Distinguindo a ordem natural (o espírito) da ordem sobrenatural (a vontade), apela sucessivamente ao "espírito geométrico" (o raciocínio matemático) e ao "espírito de finura" (a lógica do coração). Aludiu ao papel desempenhado na História por fatos insignificantes, tornando-se famosa sua frase: "Se o nariz de Cleópatra fosse mais curto, ficaria mudada a face do mundo". (N.E.)

5

Dramaturgia cósmica

Aqueles que só se interessam por teatro, e não pelo homem, podem fechar aqui este livro. Dissemos o que tínhamos a dizer. Quando muito podemos ainda, antes de passar ao objeto deste último capítulo, resumir o essencial do que precede, e extrair daí alguns preceitos práticos.

Que pretendi mostrar?

Primeiro: por mais vivos e curiosos em sua humanidade, por mais estranhos, excepcionais, atraentes ou familiarmente deliciosos que sejam os personagens de uma obra teatral, é preciso, além disso, que formem um sistema de forças em confronto, ligadas por ações e reações, em que cada momento privilegiado deve desenhar uma configuração dinâmica relativamente simples, clara, poderosa, original e *intensa* nesse dinamismo interior que se origina de sua estrutura. E por mais curioso e patético que possa ser o arabesco da aventura narrada, só é *teatro* se faz a ação passar pelos momentos essenciais em que a tensão interior do microcosmo esboça uma daquelas configurações, as situações dramáticas. Obtê-las, chamá-las à presença em tempo útil, acioná-las de maneira franca e poderosa, é uma das operações maiores dessa arte. Há outras; porém aquela, em todo caso, é profunda e intimamente inerente a esta arte.

Longe de ser artifício, convenção ou truque, é ao contrário um dos pontos pelos quais a arte dramática se comunica profunda-

mente com a vida, valorizando e acionando um dos dados humana e filosoficamente mais significativos.

Quis mostrar também que essas configurações dinâmicas esboçadas por forças vivas, humanas, porém essenciais e relativamente simplificadoras, a título de vecções fundamentais, inerentes ao entrecruzamento de um ser e de uma situação, são em número praticamente ilimitado (mas inscritos nos esquemas de uma combinatória). A arte e a vida oferecem milhares delas; a aventura é sempre nova. Seguramente, certos grandes temas de fabulação aí se reencontram com frequência, e até, eles próprios, em pequeno número (amor, ambição, esperança de felicidade, receio da morte, da miséria, etc.; voltaremos a isso daqui a pouco). Mas o que importa é, repitamos, a maneira pela qual essas forças, traçando seu curso num grupo humano, reúnem, entrechocam, esmagam e fazem lutar ou se aliar essas poucas almas, no pequeno turbilhão local cujos remoinhos observamos e mostramos. E isto apresenta à análise e à arte coisas sempre novas, sempre diversas, sempre dignas de ser ditas e pensadas, e expostas — e vividas. O jogo delas é sempre aberto e sempre novo — apesar do que se possa ter dito alhures. Não só para aqueles que o vivem (e porque são *eles* que o vivem), mas também para aqueles que trabalham para fazê-los viver, em universos de ficção. Existe algo que possa estimular mais aqueles para quem esta arte é a vocação, do que saber que sempre há descobertas a fazer, intensidades a perseguir, novidades ainda despercebidas e disponíveis?

De passagem, também procurei mostrar como essas situações se encadeiam, servindo tanto para se prepararem aos poucos umas às outras, como para criar aquelas bruscas reviravoltas, que, sem mudar muito os grandes motivos temáticos do drama, renovam-nos de repente e subvertem profundamente seu gênero de dinamismo.

Na verdade, jamais se cogita de fato em percorrer toda a extensão do teclado das situações permitidas por determinada estrutura microcôsmica, mas apenas em escolher cinco ou seis delas, dentre as quais figurará, é claro, aquela que, entre todas, terá o máximo de intensidade, e em ordenar as outras, seja pelo ensaio sucessivo de tonalidades bem diversas, seja para balizar com esta sucessão de acordes harmônicos o arabesco de conjunto da obra.

Lembramos outra vez: o *essencial* dessa combinatória é a busca de dispositivos nos quais as forças dramáticas essenciais nela presentes melhor se estimulem, se exaltem e entrem em incandescência, na veemência da arte. Dado um mundo, com alguns tições pouco intensos no seu centro, nos quais se abriga um fogo indecisamente

avermelhado, dispô-los de tal sorte que se tornem incandescentes e aos poucos o incendeiem inteiramente com sua chama, para talvez tornar a cair em algum abrasamento mais indistinto, do qual sairão novamente para fazer-se luz e também estridência, em sua conflagração — tal é o sentido deste labor.

Se fosse preciso, porém, dar mais alguns conselhos práticos a, por exemplo, algum jovem dramaturgo ainda imaturo, sobre o uso concreto de todas as considerações que precedem, eis o que eu lhe diria:

Primeiro, é claro, observe os homens a sua volta, olhe-os viver, e procure sempre sentir, interiormente e por profunda e intuitiva simpatia humana, a maneira pela qual cada um deles vê, sente e vive sua relação com os outros seres do microcosmo onde se acha particularmente centrado.

Em seguida, observe ainda os diferentes ambientes onde se encontram, e o que cada um desses ambientes, sociais, geográficos ou temporais, tem ao mesmo tempo de delicioso, divertido, trágico, pitoresco e estilizado de uma maneira que não existe senão ali, com contribuições, encontros, dados sensíveis e modos de ação que lhe são próprios.

Mas em tudo isso procure discernir o essencial, e todas as forças — maiores que cada um desses seres em particular — que operam neles, através deles, e das quais eles são por um instante a patética encarnação, o herói ou a vítima.

Feito isto, reveja por si mesmo, em imaginação, um pequeno mundo que você organizará livremente, sem jamais colocar nele sem modificação um só dos seres humanos que você conheceu, mas remodelando-os, criando-os novamente, com a substância viva de sua alma. Que cada um deles, sob algum aspecto, seja você mesmo.

E quando “tiver na mão” esses seres, tendo-os deixado viver o suficiente em você, quando sentir todo esse pequeno mundo inteiramente disponível em você, e sua peça terminada — diga então que ainda lhe resta fazê-la e que nada ainda foi feito para isso.

E este é o momento em que têm início os cálculos engenhosos, as reflexões em que nos absorvemos esquecendo todo o resto e os labores do pensamento e da escrivadinha.

Somente quando o projeto completo da peça estiver pronto, ato por ato, cena por cena, e todos os cálculos cuidadosamente efetuados, é que você poderá escrevê-la.

Então escreva-a rapidamente e, tanto quanto possível, de uma só vez e em estado de transe.

Depois, após tê-la deixado repousar um pouco, releia-a — e, se for preciso, recomece-a.

Releia-a, sem jamais ficar satisfeito com o que está concluído, ou deixando de alterar o que julgar pesado (nunca espere que o ator a torne mais leve e a transforme em êxito para você), mas dizendo-se sem cessar: Até que não está mal, mas poderia ficar melhor — e quem melhor que eu para isso?

É para isso, para esses cálculos prévios e essas reconsiderações fecundas que conduzem a obra ao esplendor e à presença plena, que podem servir as informações anteriores.

Você pode se divertir — garanto-lhe que será um exercício fecundo — compondo e analisando “temas astrais” tomados ao acaso, a fim de apreender bem os jogos de forças e os pressupostos artísticos poderosos ou sagazes que melhor os põem em ação. Isto o ofício lhe ensinará, e não existe arte sem ofício. Lembre-se sempre disso.

Só existe verdadeira arte com um bom operário da arte, ou maestria para quem possui, por estudo, exercício ou adivinhação, saber de operário.

Ora, não há gênio onde não há maestria — emane ela dos deuses ou da lâmpada sobre a mesa de trabalho.

Há certas necessidades técnicas, certas condições íntimas e profundas da arte, às quais você não pode escapar, quer as conheça ou não, e que julgarão sua obra e decidirão sua sorte. É melhor conhecê-las que ignorá-las. Para se tornar um bom autor dramático, como em qualquer outra tarefa, quanto mais se conhece, mais valor se tem.

Dito isto e supondo que você conheça inteiramente seu ofício e tenha compreendido bem (o que é essencial), ou até mesmo aprendido, tudo o que eu disse ali — quando estiver na sua escrivadinha, e pondo mãos à obra, apresse-se a esquecê-lo profundamente. Não pense nisso, assim como o bom esgrimista, ao iniciar o assalto, não pensa nas técnicas de ataque e defesa (ele as segue automaticamente, e o faz por tê-las aprendido um dia, ao invés de esgrimir ao acaso).

E agora, coragem! Sobretudo, vise alto. Prefira ser Ésquilo, Shakespeare ou Pierre Corneille a Thomas Corneille ou Louis Verneuil¹.

Mas, principalmente, não *imite* nem Ésquilo, nem Shakespeare. Faça o que eles fariam hoje, se houvessem nascido neste século.

Ou melhor, diga a si mesmo: a obra que pode justificar a sobrevivência da arte dramática — apesar do cinema —; a obra

que pode igualar, dramaturgicamente, este século ao século XVII; a obra que convém a este século, não só para manter o interesse universal pela arte francesa, mas para dar a todos, amanhã e em todos os países, a realidade comovente, brilhante, profunda, que enriquece as almas e exalta o espírito, a obra que esperam sem o saber, quem vai fazê-la sou eu.

E faça-a.

*

E agora que me seja permitido divertir-me um pouco por minha própria conta, num “divertimento” de filósofo.

Escrevi este livro, evidentemente, para falar de teatro, e por interesse pelo fato teatral.

Mas sua feitura teria me interessado menos se eu não tivesse tido a sensação de que ele se comunicava com a vida humana em sua realidade cotidiana, e que podia fornecer, de certo ponto de vista, um instrumento para melhor conhecê-la, ou melhor vivê-la.

Porque tenho a fraqueza de acreditar que a estética não é útil somente à arte (o que muitos negam) mas útil à vida (o que muitos mais ignoram) e, principalmente, que a arte contém um método de vida, sendo muitas vezes útil e preferível voltar-se para a vida, armado do que a arte ensina.

Daí minha questão: é possível, é desejável que a vida seja um drama? Ou ela o é essencialmente? E as considerações que vimos aqui trazem alguma luz ao drama de viver?

Em primeiro lugar, uma coisa é certa (e corrobora também, aliás, a importância do aspecto do teatro aqui estudado): só existe drama, na vida, se houver situação dramática. Não há dúvida de que há pessoas — todos nós as conhecemos — que gostam de “viver dramaticamente” e “fazem drama” a propósito de tudo — e de nada. Mas o que as torna, nessa atitude, risíveis, às vezes odiosas, outras vezes inofensivas, é que fazem drama quando, na realidade, a situação não é absolutamente dramática. Sabemos que para fazer drama (do verdadeiro), são necessários dois pelo menos, e muitas vezes mais.

Que, por outro lado, haja na vida (até na vida cotidiana) autênticas situações dramáticas, é bem verdadeiro, e tivemos inúmeras oportunidades de dizê-lo aqui. Que até mesmo essas situações estejam estruturadas como dissemos, com: Portador de uma força temática, Representante do Valor temático, Árbitro, Rival ou Oponente-

Obstáculo, Cúmplice ou auxílio obtido ou recusado, etc., etc., como duvidar disso? Se ainda fosse preciso confirmá-lo, vinde a mim, Asmodeu! Arranque-me os telhados daquelas casas! Abra-me aquele gabinete, perto da Torre Pontaguda, onde o juiz de instrução, o acusado, a testemunha, o escrivão formam juntos aquele quarteto que chamamos de acareação; ou então aquele quarto onde uma mulher culpada chora perdidamente aos pés do marido sombrio, espantado e silencioso, atônito ante uma confissão cujas causas lhe escapam; ou então aquela antecâmara administrativa onde o protetor, agarrado ao passar pelo protegido ansioso, apressa-se em lhe comunicar com algumas palavras rápidas, antes de ir tratar de seus próprios negócios, a perda de todas as suas esperanças e o êxito de um rival; ou então aquela cabeceira de criança doente junto à qual uma mãe angustiada escuta, todavia, ali perto, na pequena estação rural, o apito do trem prestes a levar para longe um amante perdidamente amado, e que alguns instantes de conversação talvez bastassem para reter; ou então aquele cantinho do Jardim do Luxemburgo — três cadeiras à beira do gramado — onde três estudantes, dois rapazes e uma moça, discutem pedantemente um problema sentimental cuja solução livresca, conscienciosamente elaborada entre eles três, fará no futuro uma mulher incuravelmente infeliz, um homem de força moral definitivamente abatida, e um outro que não guarda de uma hora sobrecarregada de gravidade humana senão uma vaga lembrança de orgulho...². Sim, a situação dramática é um fato de experiência vital. É a composição geral da peça de teatro — com exposição, prótase, peripécia, catástrofe; cinco atos e um desenlace, que é uma convenção, uma comodidade estética, uma ficção admissível, mas muitas vezes diferente da vida. É também aquela simplicidade estilizada, aquela predominância de uma situação única, aquele microcosmo humano fechado em si mesmo, quando a vida real é infinitamente mais emaranhada, mais envolvida em vinte tramas diversas e paralelas, com paralisações do drama, em que é preciso viver, ocupar-se de cem coisas indiferentes; enquanto comparsas, importunos, outros negócios embaraçam sem cessar a trama com a sucessão de coisas e pessoas, fazendo a peça realmente representada ficar penosamente complexa e arrastada...

Mas, enfim, o drama continua lá, embora misturado a outros dramas, em perpétuas interferências. Assim avança no lago a onda formada pela pedra lançada, sempre visível ainda que misturada e entrecortada por outras ondas.

Ora, há mesmo, em cada drama que se possa isolar pelo pensamento, os elementos essenciais, as forças “astrais” que podemos contar, naqueles dramas teatrais onde tudo isso era mais simples, mais pronto, mais claro e mais intensivamente presente — e como que elucidado pela arte.

Porque, desde que refletimos sobre elas, quão inerentes são estas forças à condição humana, e cardinais nesta — enquanto ela comporta drama! E sua presença essencial no drama humano é a própria causa — inevitável e necessária — de sua presença no drama teatral.

Uma coisa de fato sobressai, incontestavelmente, de tudo o que vimos antes: *todos os dramas são essenciais*. Eles o são no teatro tanto como na vida. Do mesmo modo que as obras dramáticas legítimas se baseiam na inerência de um drama essencial a pobres e pequenos humanos, às voltas com determinadas potências fatídicas cujo esboço tentamos dar, assim também, e mais ainda, os dramas da vida, que também procedem da subsunção dos personagens a um jogo estelar de forças que ultrapassam ao mesmo tempo o humano, apoderam-se dele e nele se encarnam.

Há drama, desde que efetivamente se instale diretamente, numa alma, a vecção, a força temática, a potência ativa a partir da qual se liga o drama. Pouco importa o que esta força é. O importante é sua presença dinâmica³.

Na origem de todo drama está o sulco traçado (pacientemente ou devido a uma crise brutal) por uma força na água humana; as contracorrentes que ela desenha e as resistências que provoca. Ora, quem não é sede de tal força, quem jamais não o foi, não a vive ou viveu? Em sua essência, essa força não é congênita e talvez co-essencial à vida?

E quem não vê que nenhuma dessas forças implica sempre algum valor do qual é função — quer se trate de atingi-la, quer de preservá-la, para nós ou para seres queridos? Cada uma delas não comporta, ao mesmo tempo, um Bem e a designação de um ser para quem trabalha essa força ou essa paixão; quer o bem seja desejado por nós, quer desejemos ardentemente destiná-lo a outrem⁴?

Que presença humana, porém, tem esse valor? Sejamos minuciosos, não evitemos nada.

Certamente o Valor temático em questão pode estar no além, fora de qualquer encarnação humana que o torne irradiante e sensível. Se há drama, então, ele está entre um homem e o além. Existem tais homens, incuravelmente solitários: seu drama não é inter-

humano. Afastaram-se de qualquer “situação” terrestre. Serão numerosos? Para todos os outros, o drama é realizado pelo investimento humano ou terrestre do valor. É ele, também, que gera as rivalidades, os conflitos, os quais por sua vez fazem surgir o opo-nente e o obstáculo. Alguém dirá: se os únicos bens desejados fossem aqueles que todos os homens podem usufruir juntos e em paz, então o drama se desvaneceria. Sem dúvida. Não deve existir drama no Reino de Deus ou na Cidade dos Últimos Dias (embora reste confirmá-lo). Mas enquanto ambos não forem instaurados, ainda haverá conflito, mesmo entre aqueles que aspiram a isso, individualmente, com sinceridade na alma — enquanto houver ainda dúvida sobre seus caminhos e meios; e enquanto um diz: construíamos Escatópolis pela violência, a ferro e fogo, ou pela luta de classes, um outro retruca: pela paz e doçura, ou pela persuasão. Assim, também aí, escapa-se ao drama no limite do projeto humano, instalando-se em pensamento em algum juízo final, glorioso ou desditoso. E quanto a esses Fins mais próximos, sem dúvida ninguém mais que eu deseja e reclama com ardentes votos o fim das guerras, dos conflitos odiosos, das violências homem a homem; mas me pergunto, acabado tudo isso, se se pode desejar uma Cidade ideal, onde, excluídas todas essas formas de conflitos, reste ainda alguma levedura dramática para fecundar as almas humanas, algum drama essencial e belo, ligado a competições nobres, patéticas, humanas, e em que o Valor, e o Esforço em direção a ele, não provoca nenhuma intensa rivalidade. Quem sabe se o *real* problema da Cidade futura não seria abolir dela todo o drama (e deixar assim o homem afundar em alguma apática condição de pseudoparaíso, dormindo em pé ou degenerando); ou não seria, preferivelmente, saber nela instaurar e ali deixar uma dramaturgia sublime que não admita sangue ou ódio, baixeza de alma ou violência sórdida ou animal?

*

Tais problemas, abertos à nossa frente, são apenas um dos aspectos da importância fundamental, profunda, do “fato de drama” na estrutura da vida e da existência humanas. Não nos esquivaremos de fazer, daqui a pouco, algumas brevíssimas observações a propósito dos problemas desse gênero. Um fato, porém, já se mostra verdadeiro: nossas “forças dramáticas” estão longe de ser simples entidades artísticas ou estéticas, sem outro alcance. É

doloroso (acreditamos) haver constatado que este fato de drama não é simplesmente um conflito de forças, mas um conflito gerado e animado pelo investimento cósmico (o reflexo local no mundo, se quisermos) de um valor ou, melhor ainda, de um ideal; seja esse investimento inteiramente provisório ou até ilusório. Não deixa de ser importante, também, saber como essas forças se compõem ou decompõem, e qual é seu *conteúdo cósmico*. Ele é, de certo ponto de vista, uma legitimação do espaço que elas ocupam e do seu uso na arte — legitimação que até aqui nos proibimos de tentar, apoiando-nos somente nos fatos fornecidos pela observação positiva da arte. Mas ele é também a prova de um vínculo profundo, aqui, entre a arte e a existência humana, e de uma comunicação que engrandece singularmente a arte e lhe dá a dimensão de ser experiência útil para uma mais profunda inteligência da realidade.

Pois, enfim, nossas forças dramáticas estão no mundo, pelo menos tanto quanto na arte, e toda a nossa experiência desse mundo (e de nós mesmos dentro dele) percebe que elas agem como fios que vinculam ao mundo e movimentam as pobres marionetes sofredoras e vibrantes que somos nós.

♃ e ♀ simbolizam toda força humana orientada. Mas o primeiro no-la anuncia sob o aspecto de força orientada, diretamente, em função de algum investimento cósmico de um ideal ou de um valor; e, o segundo, sob o aspecto de força orientada em relação a alguma outra, para a qual é freio, obstáculo, energia e potência de conflito.

Um e outro, simultaneamente, Essência e Recontro.

☉ é todo investimento humano (ou até, às vezes, material ou social, em todo caso cósmico) do valor: essa localização de ideal, esse reflexo vivo ou visível de um bem, que toma sua força menos desse bem em sua natureza que do lugar focal que ele lhe destina para as forças humanas orientadas em sua direção. Potência talvez totalmente extrínseca (embora o orgulho não lhe convenha facilmente). Potência, em todo caso. Situar em algum lugar deste mundo a presença irradiante do que pode polarizar para si o fervor, ser para um outro (mesmo de modo precário e às vezes quase blasfemo) ao mesmo tempo o símbolo e o espaço de cintilação do valor, não é somente uma espécie de sagração, é um imenso Poder (ainda que, para além da soberba, a recusa da responsabilidade se misture a ele para torná-lo abusivo).

♁ é todo aquele assim situado no universo, para quem um bem desejado (falso ou verdadeiro, não importa, mas capaz de polarizar e orientar vigorosamente uma alma humana) está sendo devol-

vido, por alguma deliberação cósmica. A força da sorte, sob certos aspectos. Gratuita, certamente. Sabemos bem que ela nunca é recompensa certa e devida (por mais ardentemente que alguém possa ter lutado). Uma delegação do Cosmos, um sorriso imerecido dos Astros — ou uma chance malbaratada, uma recusa não menos gratuita e não menos injusta. A Contingência.

♁, outro poder cósmico; talvez, contudo, o menos gratuito de todos: ser aquele cujo ato de vontade será eficaz (ou tem poder de sê-lo). Colocado em situação de fazer pender a Balança, e de inclinar o destino — note-se bem: essencialmente o destino de outro ser. O meu próprio, quando se oferece a ocasião, se os deuses o permitirem (e que sorte!). Também uma Sagração, e talvez a mais invejável: a possível inserção de uma liberdade no Cosmos; ou, pelo menos, de um poder arbitral. Muitas vezes, uma vitória não alcançada, porque não soubemos que ela poderia sê-lo.

☾. A menor, parece, das forças recebidas do Cosmos e inscritas nele. Mas, na prática da vida, é muitas vezes a única de que dispúnhamos. Uma força ao mesmo tempo grande e selvagem, errática, cheia de inesperados. Implicada por acaso num drama, desequilibra suas forças lançando aí a sua, por causa de sua própria vida. Ser a toupeira em cujo buraco faz tropeçar o cavalo do conquistador. Ser aquele cujo conselho faz de Otelo um assassino ou de Francesca uma pecadora. Ser, quando duas formigas lutam mortalmente, a criança que, ao acaso, com a ponta do dedo esmaga uma e salva a outra. Ser, não o árbitro do destino, mas, não se sabe por quê, ou por uma veção passional fortuita ao drama, aquele que faz pender a balança. Potência do grão de areia. Ser esse grão de areia.

Tudo isto não é um inventário de vínculos muito íntimos e sérios pelos quais um homem pode se achar, se é possível falar assim, crucificado no Cosmos e envolvido com ele em seu trabalho profundo?

Será preciso chegar até visões mais tecnicamente filosóficas? Alguém talvez me faça esta objeção:

Você vê drama na condição humana, e com a complacência de um esteta se detém nela. Mas o drama, disse você, só está nos microcosmos — em pequenos grupos humanos, em momentos patéticos e de choque ou tensão interior, que dão àqueles que os vivem a *impressão* de ser o centro do mundo (do macrocosmo). Ora, isto é ilusão, e o drama se desvanece:

a) Se em vez de considerar momentos especiais, e ínfimos, que agrupam estelarmente pequeníssimo número de seres humanos, segue-se o impulso imenso e vital em que cada "situação" é apenas um recorte momentâneo e artificial do grande devir.

b) Se consideramos que este devir avança para algum ideal futuro, ou algum além transcendente. Você concordou ou não sinceramente, há pouco, ou apenas provisoriamente, que não havia mais drama, entre o homem e o além? E, para ser definitivo, entre o homem e Deus?

c) Ou se, enfim, sem falar no além e ficando cá na Terra — presente ou futura —, pensamos que os dramas são essencialmente microcósmicos; que pequenos remoinhos provisórios, num recanto ínfimo da humanidade, não podem ser inerentes à condição humana total, e representá-la. Enquanto seus três ou seis ou 12 personagens crêem ser o centro do mundo e acham seu conflito palpitante, ele está mediatizado, reunido num todo, esmagado por uma humanidade cujo destino global é totalmente diferente, esfera errante onde há milhares de microcosmos semelhantes, cada um se julgando, inutilmente, o centro do compasso, e árbitro e obtentor ou bem supremo, quando a humanidade sozinha é ao mesmo tempo tudo isso, abolido-o em cada um?

*

Não se espera, penso eu, que nas últimas páginas de uma obra como esta discutamos a fundo estes três grandes problemas: Impulso vital contínuo, presença do Infinito, forças comparadas do pessoal e do coletivo; nem principalmente que, ao volatilizar a cena teatral cujos frequentadores talvez nos leiam sem querer considerá-la mais, nós os forcemos a encarar agora a cena da qual fala Edgar Allan Poe⁵, em que, quando o espetáculo termina, nossos únicos espectadores, "(...) os anjos, que espantos consomem, / já sem véus, a chorar, vêm depor / que esse drama, tão tétrico, é 'O Homem' / e o herói da tragédia de horror / é o Verme Vencedor"⁶... ou o Infinito Triunfante, e ao volatilizar, tão-só aproximando sua chama, todas as pequenas aventuras humanas às quais só a vã estética teatral atribuíria, pela miragem da arte, alguma utilidade, emprestando-lhes o aspecto dramático imerecido.

Seja-me permitido, contudo, acompanhar mais um pouco estas pistas. O leitor quer vir comigo por mais alguns passos?

Admito todas essas graves hipóteses em bloco. Que seja. Deus está aí, e o Infinito está a nossas portas. E um imenso sopro, um impulso, um fluxo universal nos arrebata e faz girar, sem que nossa breve aventura, nem o que a rodeia em situação imediata, aí possa assinalar um centro, uma constelação eficaz de forças, um ponto pulsante ou uma centelha de singular clareza. Tudo o que começa aqui conclui-se alhures. E a enorme tragicomédia importuna, interrompe sem parar e, de resto, comanda em todas as suas motivações nossa pequena anedota pessoal, cuja fábula jamais é isolável.

Admitido isto, pergunto se, todavia, é possível uma dramaturgia vital; uma dramaturgia em que nossa pequena força e nosso pequeno destino pessoal possam realmente encarnar e constituir uma qualquer das funções dramáticas essenciais, pertencendo as outras àquelas forças imensas, infinitas, com as quais somos confrontados. Porque é disto que se trata, isto é, que suscita a questão (não há dúvida, não é mesmo?, de que, se se tratasse apenas da escala das pequenas relações inter-humanas pessoais, psicológicas ou morais, o drama não seria em toda parte possível e presente).

Mas onde está, aqui, não digo unicamente a impossibilidade, mas tão-só a dificuldade? Quê! Faço o homem comparecer à presença do próprio Deus ou, pelo menos, da Hipótese Deus, e querem que não haja drama? Somente na oração encontram-se todas as situações que observamos numa só de nossas deduções; aquela, por exemplo, que punha o sujeito que teme, espera ou deseja, diante do Árbitro irritado, prevenido: assim é o pecador que espera dobrar seu Juiz. Aquela também que põe diante do seu Soberano Bem o ser abrasado de amor, sem que este soberano bem seja atingível a não ser pelo amor e pela admiração... Mas é sobretudo quando se entreabrem as perspectivas do além-túmulo que o drama se manifesta enquanto tal. Você não leu Pascal e a *Aposta* sobre a qual fazem tantos comentários equivocados, mas cuja verdadeira essência é precisamente aquela mesma que constitui a combinatória dramática, com o cálculo dos casos possíveis, das diversas "situações" em que Pascal põe o crente ou o incrédulo (♠ e ♣) em relação com uma presença ou uma ausência de Árbitro, Atribuidor do Bem que ele próprio constitui e representa e afiança (⊙ ≅)? Estas situações são: o crente recompensado por uma eternidade de vida bem-aventurada; ou colocado diante do nada de sua imensa esperança; o incrédulo perdendo a partida e, se não precipitado aos infernos, pelo menos privado para sempre do bem dos eleitos; ou ganhando a par-

tida, e sinistramente logrado pela ausência daquilo mesmo que ele tinha razão de negar. Obtentor ou não obtentor. Supressão do Árbitro ou supressão do Bem⁷.

E isto basta para fazer justiça, também, à dificuldade oriunda da fluidez do tempo ou da perpetuidade do impulso. A essencialidade da situação não é absolutamente arranhada: ela galvaniza esse período de decrescimento pela tensão e pela disposição de suas forças internas. Não se impedirá que esses bosquejos interiores, por mais atemporais que sejam, constituam fatos tão dinâmicos e verdadeiros (embora possam caber dentro de um instante) quanto o movimento que os arrasta, forma e deforma. Pode-se desejar negligenciar essas essências morfológicas, mas sua presença, quando real, não conseguiria ser abolida desse modo.

O curioso é que a dificuldade mais real se situa na região onde se faz comparecer, não uma presença divina, mas uma crueldade humana e social que sufoca a situação pessoal. Seria possível que a sociedade, a humanidade inteira, fosse uma força mais trágica que a própria força de um Deus, o qual, pelo menos, respeitaria a pessoa humana e sua autonomia? Trágico esmagamento do drama pessoal — ou talvez, não o esqueçamos, desvalorização cômica do esforço individual; ou melhor, da crença do indivíduo nessa importância e nessa eficácia. O homem marionete social, tema cômico que volatiliza qualquer drama pessoal ou tema trágico igualmente destruidor da essência do drama.

De que modo poderia ser diferente? Um outro fato também se verificou aqui (que, aliás, diz respeito ao problema, freqüente em nossos dias, do teatro coletivo e de participação): em nome da própria noção de situação, *todo drama é um fato coletivo*, mas o de uma microssociedade, de um pequeno grupo humano-estelar. Ora, que peso tem essa microssociedade, diante da enorme macrosociedade humana?

Só perguntamos, porém, se uma dramaturgia aqui é, não digo necessária, mas *possível*. E ela o é, mesmo quando se nega a força individual em comparação à massa social, logo que um homem possa tornar-se momentaneamente o representante exemplar de um bem social ou até mesmo também, por um instante, o árbitro da atribuição desse bem. Uma dramaturgia é possível em todo momento histórico e social no qual a ação de um homem, por mais ínfima que seja, pode, como um grão de areia, fazer pender por um instante a balança dos destinos coletivos, orientando-os nem que seja por um dia. Mais ainda, ela é possível em todo lugar onde

se encontrarem frente a frente individualidades que poderão autenticamente encarnar, representar, classes sociais em seus conflitos ou ideais e bens sociais cuja atribuição é inconstante. E sabemos todos que isto é possível — não no palco, mas na realidade. O conflito, por exemplo, de um Reformador, de um Profeta dos tempos vindouros, com a estrutura e as crenças universais de sua época continua a ser eminentemente dramático, ainda que seja apenas o eco premonitório, a reduplicação em sonho (função Lunar) de um Bem futuro cujo apostolado não basta para realizar o acontecimento. Que ele torne sensível só por um instante, nem que seja como simples reflexo, um ideal em favor ou contra o qual trabalham imensas forças sociais, é o quanto basta para que haja drama, quando Sócrates, Miguel Serveto, Beccaria⁸ ou outro mais obscuro sonhador se chocam contra as autoridades poderosas, sobre as quais têm pelo menos a ascendência de fazer de uma consciência humana o local e o ponto de incandescência de um desejo cego e de uma futuramente ainda não visível, mas implícita nos fatores de uma dramaturgia tão obscura quanto real. Até mesmo uma jovem na qual se chocam na banalidade de um tema amoroso as ressonâncias do bom senso tradicionalista e as sugestões da fabulação sugerida pela casuística ética do dia, pode ver-se numa verdadeira situação dramática, ainda que o problema se desenvolva fora dela, na massa humana do tempo presente, bastando apenas que, por essa situação, ela encarne e represente com particular acuidade não só uma das inquietudes, mas também, uma das vacilações, arbitradas pelo futuro, do destino moral de uma geração.

E esta questão de conscientização e acuidade presencial das forças leva-nos a outro aspecto do problema.

Pergunto-me, agora, não mais se esta dramaturgia vital é possível, mas se é *evitável*.

Evitável ela é, sem dúvida (viver dramaticamente não é concedido a todos, nem sempre), mas em que condições? E tais condições não serão onerosas?

Podem resumir-se todas numa palavra, pois o drama é sempre evitável apenas por esta atitude: a entrega — entrega às forças, mais ou menos pánicas, universais ou infinitas e transcendentais, que talvez delineiem um drama essencial, mas no qual a pessoa humana, isolável, não mais se impõe. Não há drama religioso para quem se entrega a Deus, nem drama social para quem deixa os destinos coletivos e a evolução espontânea da humanidade decidir e resolver os problemas éticos; nem drama da morte para quem morre

sem apegar-se à vida e sem saber que está morrendo — para quem, até mesmo, não sabe, não quer saber que um dia irá morrer; nem drama da vida para quem se entrega à vida — a tudo o que ela traz, a tudo o que ela se torna, a tudo o que ela é.

Assim, portanto, forneço-lhe um bom meio, eficaz e seguro, de evitar todo valor ou toda estridência ou toda insuportável acuidade dramática da existência: deixe estar, entregue-se, abandone-se. Mas tome cuidado com o que isto quer dizer. Não se trata de cessar toda resistência, de abolir toda vontade. O homem que, ao afundar o barco, após ter lutado com todas as forças, nadado durante uma hora, gritado por socorro através do espaço, da tempestade e da noite, deixa-se enfim afundar e consente na morte, não suprime, por esse abandono, o drama de sua morte: ao contrário, ele o aguça pelo consentimento, saboreia-o pela consciência. O único abandono verdadeiro é a inconsciência.

Assim, acho que o drama humano só é evitável mediante a renúncia à consciência.

E agora faço esta última pergunta. Já que existe um vínculo íntimo entre drama e consciência, diremos que a consciência é *causa* do drama ou que é *efeito*?

Não espero a aprovação de todos, nem sobretudo dos filósofos profissionais, mas talvez mais dos artistas e talvez também daqueles que praticam bem a arte de viver, dizendo, como eu o faço: seguramente ela não é causa, mas também não é efeito: ela é sintoma, é *signo*.

Tudo o que vimos o proclama.

O próprio teor da dramaturgia cuja operação acompanhamos é a maneira como todo um universo, imenso, complexo, fluido, virtual, oferece a si mesmo um centro e, ao entrar em incandescência, se inflama nesse centro pelo fortalecimento arquitetônico de seus raios estelares e de suas forças íntimas.

Essas forças continuariam a ser pânicas, essas arquiteturas permaneceriam sem acuidade presencial, se a tensão interna, a organização dos conflitos, das oposições, das ressonâncias, dos pontos de vista, dos ritmos de ação, e assim por diante, não as conduzissem a um estado de patuidade, de manifestação lúcida, em suma, a um “ato” (no sentido aristotélico da palavra) sobre o qual podemos dizer que a instauração de uma presença consciencial é o signo, mais ainda que o resultado, *ex opere operato*⁹. Uma flor.

Por isso é que não falei do espectador: porque ele presencia, e porque se lhe faz uma revelação, uma manifestação, conforme o

próprio brilho pelo qual, através dos recursos artísticos, se ilumina o dado que lhe é proposto, e para o qual, coletivamente, a sala empresta uma consciência.

Ora, o mesmo ocorre na vida.

Na verdade, admito, há drama na vida porque há consciência. Mas esta consciência não precede a dramaturgia e não a preside. Ela é feita dessa dramaturgia e assinala sua realização. Nem o amor, nem o ódio, nem o desejo, nem o temor, nem o ciúme, nem a rivalidade seriam fatos conscientes sem esses choques, esses recontrações, essas presenças oferecidas e retiradas, sem o entrechoque dessas cambiantes configurações estruturais, cujo brilho é realçado e retemperado pelas forças obscuras e pánicas nelas empenhadas para incitá-las. E o que vimos sem cessar no fato teatral também está no fato da vida: certas configurações, certas disposições são mais intensas que outras — ao mesmo tempo mais intensas para viver, mais intensas para participar, com uma intensidade que se confunde com esse brilho, para a consciência que as aceita. Pois esta consciência não é senão o ato desse brilho.

E, digamo-lo, as razões estéticas desse brilho, tal como a arte o procura e o consegue, permanecem integralmente válidas para o dado imediato da vida. Com a diferença, por certo, de que a arte dispõe de truques e artifícios, de insignificantes meios de valorização espetacular, que simplificam e atraem a atenção — efeitos de apresentação cênica, acessórios e movimentos simbólicos, contrastes artificialmente organizados, e assim por diante — que a vida geralmente ignora ou só emprega fortuitamente. Porém, *tua res agitur*¹⁰; o interesse direto, a vivência imediata, a presença concreta sem interposição representativa, a continuidade, a inerência do papel (que adere inelutavelmente, sem descanso nem mudança, à pele do ator), compensam integralmente a ausência desses recursos.

Não se deveria exagerar também esse interesse da vivência direta, para seu ator. Imagine-se aquele homem, de quem fala Pascal, “na prisão, não sabendo se sua sentença foi pronunciada e tendo apenas uma hora para sabê-lo, e bastando essa hora, se soubesse que foi sentenciado, para obter a revogação da pena”, e que usasse esse tempo “a jogar cartas em lugar de tentar informar-se acerca da sentença”¹¹. Esse homem deve mostrar-se grato ao autor dramático que, ao apresentar-lhe no espelho da cena sua própria aventura essencial, grita-lhe aos ouvidos: *tua res agitur*.

E isto nos permite concluir, voltando à própria arte do teatro e apreciando-a.

Não é só a simplificação, a estilização cênica, a violência dessa arte meio grosseira, porém forte, que despertam a consciência e a forçam a receber, no brilho do espelho, a patuidade de sua coisa. Também os recursos estéticos graças aos quais se aviva esse brilho, intensificando-se esta presença e esta patuidade, inserem-se no próprio caminho por onde toda realidade humana, qualquer que seja, pode adquirir brilho e patuidade. O que é intenso no teatro seria intenso na vida. E a arte que segue esses caminhos nos ensina como vai, rumo à intensidade de sua realização manifesta, o dado humano: não pelo tom simples e ingênuo de certas fabulações ou de certos temas — amor, morte, sofrimento, ambição, luta, esperança ou temor —, mas por certa maneira de vivê-los, que, no foco das 200 mil ou mais situações em que pode se encontrar o homem entre seus semelhantes, de início como brasa que arde num tom vermelho-escuro, à maneira de uma chama toda transmutada em luz, sem que subsista nenhum resíduo, cinza negra incompletamente queimada.

Ora, se alguns seres humanos, pobres e ínfimos átomos da enormidade macrocômica, podem realizar entre si, nessa intensidade vital, uma estelaridade a tal ponto luminosa (por mais rápida que seja), digo que provisoriamente seu microcosmo é, com toda razão, um centro qualitativo do mundo onde queimam assim sua vida, com o legítimo orgulho de senti-la como drama — e por que não drama sublime, se ele agrada aos deuses?

Não estou lhe dizendo: viva um drama. Se puder evitá-lo, ninguém mais do que eu se alegrará com isso.

Mas se você viver um drama, cuide ao menos para que seja belo.

Notas e referências bibliográficas

¹ Compreendamos bem que Thomas Corneille conheceu maiores êxitos no teatro que o irmão. Seu *Timocrate* foi, financeiramente, o recorde do século XVII. Quanto a Louis Verneuil, é citado simplesmente como o autor que (salvo engano) estabelece o recorde do século XX pelo número de peças do mesmo autor representadas. Aliás, há uma peça dele que contém uma idéia (*Fontaines lumineuses*, em colaboração com Georges Berr). (N.A.)

² Será que sou particularmente pessimista? Confesso que não ficaria de modo algum surpreso se houvesse real e efetivamente na face da Terra, neste exato momento (e, por que não?, só na França. E, por que não?, apenas em Paris), 200 mil situações dramáticas. (N.A.)

³ Será necessário, para os amantes de deduções, listas e enumerações, fazer um recenseamento das principais forças temáticas que representam, na vida humana, esse

papel dramático gerador? Não nos subtraímos à tarefa, mas só poderemos obter uma visão empírica e certamente insatisfatória. Não deixemos, contudo, de observar (menos para os dramaturgos com poucas idéias, quanto para uma visão por alto do destino humano, no que tem de realmente dramático): amor (sexual ou familiar, ou de amizade — acrescentando-se admiração, responsabilidade moral, cura de almas); fanatismo religioso ou político; cupidez, avarizia, desejo de riquezas, de luxo, de prazer, de beleza ambiente, de honrarias, de autoridade, de satisfações do orgulho; inveja, ciúme; ódio, desejo de vingança; curiosidade (concreta, vital ou metafísica); patriotismo; desejo de certo trabalho e vocação (religiosa, científica, artística; de viajante, de homem de negócios, de vida militar ou política, etc.); necessidade de repouso, de paz, de asilo, de redenção, de liberdade; necessidade de Outra Coisa e de Outro Lugar; necessidade de inocência, de virtude, de absolvição, de esquecimento; necessidade de exaltação, de ação, qualquer que seja ela, necessidade de sentir-se viver, de realizar-se; vertigem também por todos os abismos do mal ou simplesmente pela experiência; e depois todos os temores: medo da morte, do pecado, do remorso, da dor, da miséria, da feiúra ambiente, da doença, do tédio, da perda do amor; receio da infelicidade dos parentes, de seu sofrimento ou morte, de sua desonra moral, de seu aviltamento. É preciso incluir também: temor ou esperança das coisas do além? É um problema. Abordá-emos daqui a pouco. (N.A.)

⁴ Há um número bem grande de “paixões altruístas” na lista de forças temáticas esboçada na nota anterior. (N.A.)

⁵ Edgar Allan Poe (1809-1849), poeta, contista e crítico norte-americano. Órfão aos dois anos, foi criado por um comerciante escocês e sua mulher, estudando em Londres, de 1816 a 1825. De volta a Richmond, frequentou a universidade de Virgínia (1826-1827), da qual se afastou por dívidas de jogo e alcoolismo, e alistou-se no exército (1827-1829). Com a morte da mãe adotiva (1829), ingressou na academia militar de West Point, de onde uma corte marcial o excluiu em 1831. Em Baltimore, casou com a prima Virginia de 14 anos (1836). Em 1837 foi despedido por etilismo de uma revista em que era poeta, contista, crítico e editorialista. Viveu em Nova York, Filadélfia e novamente Nova York, onde chegou a proprietário do *Broadway Journal* em 1845. A tuberculose de sua mulher, morta aos 25 anos, e o alcoolismo causaram sua morte prematura. Morreu como vivera, em grande miséria e tragicamente. É autor de *Tamerlão e outros poemas* (1827), *Al Aaraaf* (1829), *A narrativa de Artur Gordon Pym* (1838), *Contos do grotesco e do arábico* (1839), *O corvo e outros poemas* (1845), “Eureka” (1848). (N.E.)

⁶ “O verme vencedor”, in *Ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. por Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro, Aguilar, 1965. (N.E.)

⁷ Ver, em Apêndice, a nota sobre a *Aposta* de Pascal do ponto de vista dramático. (N.A.)

⁸ Sócrates (470-399 a.C.), filósofo grego, mestre de Platão (428-348 a.C.) e Xenofonte (c.430-c.355 a.C.). Miguel Serveto (1509-1553), teólogo, filósofo e médico espanhol. Cesare Bonesana, marquês de Beccaria (1738-1794), jurista italiano, autor de *Tratado dos delitos e das penas* (1764), em que condena a pena capital e a tortura, e advoga a prevenção do crime por meio da educação. (N.E.)

⁹ Em virtude da ação (independente de quem a pratica ou de quem a recebe). (N.E.)

¹⁰ Trata-se de ti, do teu interesse (Horácio). (N.E.)

¹¹ In: *Pensamentos*, artigo III, nº 200. Trad. por Sérgio Milliet. São Paulo, Difel, 1957. (N.E.)

Apêndice

Nota sobre a *Aposta* de Pascal¹ do ponto de vista dramaturgico

Dissemos (p. 193) algumas palavras desse drama: Crente \mathfrak{A} , Incrédulo σ , Deus $\odot \simeq$. Para completar, é preciso acrescentar uma cumplicidade de Deus em relação ao crente — “o trunfo escondido”. A fórmula dramaturgica inicial da *Aposta* de Pascal é, portanto (é preciso colocar-se do ponto de vista do incrédulo, a quem se dirige o discurso):

$$1. \sigma - \odot \simeq \mathbb{C}(\mathfrak{A}) - \mathfrak{A} \hat{\circ}$$

Esta é, como era de esperar, uma variante da primeira fórmula do Drama Amoroso (ver p. 148).

Pascal pede ao incrédulo que se dê conta de que é capaz de escolher, que é preciso apostar; e a situação se torna, por transferência de arbitragem (suprimimos o crente, que é apenas um termo de comparação):

$$2. \sigma \simeq - \odot \mathbb{C}(\mathfrak{A})$$

Em seguida, convencido o libertino da vantagem de acreditar, a situação se modifica e dá:

$$3. \sigma \simeq \mathbb{C}(\mathfrak{A}) - \odot$$

E finalmente, se o libertino realiza a opção e se converte, voltando Deus a ser árbitro e atribuidor do bem, o desenlace é:

$$4. \mathfrak{A} \mathbb{C}(\odot) \hat{\circ} - \odot \simeq$$

Mas aquilo que Pascal não percebe é que em nenhum momento tentou a fundo o outro lado da hipótese: supressão dramaturgica de $\odot \simeq$; e situação, não só dramática mas absolutamente trágica do crente reduzido a $\mathfrak{A} \mathbb{C}(\odot)$ diante de um Bem desaparecido e de um árbitro falido. Ora, esta supressão possível faz parte, a título de hipótese, dos dados dramáticos da situação. E é realmente a situação *mais dramática* do dado, a “cena por fazer” escamoteada por Pascal: o crente e o incrédulo estão face a face, com essa fórmula terrível, na qual o crente é cúmplice de um bem desaparecido, e o incrédulo o obtentor inutilmente triunfante de um nada pelo qual apostou:

$$5. \mathfrak{A} \mathbb{C}(\odot) - \sigma \hat{\circ}$$

Ora, é aqui que se produz, no próprio tablado, um terrível acidente, que destrói toda a encenação de Pascal. É que a ausência do Árbitro-Atribuidor, naquela última cena, não é um fato teatral, um fato previsto pelo próprio enredo da peça. Espera-se o ator que deve fazer esse papel no desenlace. Mas esperamos em vão. *Ele não aparece*. Este é o drama.

Ora, por hipótese, esse ator era também o próprio autor da peça; e o diretor do teatro, *responsável por todas as condições da representação*².

E, no palco, o crente, desvairado, percebe que nunca foi contratado para representar esta peça, nesse teatro. Seu erro não está em ter acreditado no universo da obra, *está em ter acreditado que se representava realmente a peça*.

O terrível, na verdade, se Deus não existe, é que *não existe meio de apostar*. O crente pode até representar seu papel, dizer: eu aposto. Se não há ninguém para lhe dar a réplica, nada acontece.

Tal é, creio eu, a chave metodológica e ontológica, assim como dramaturgica, da *Aposta* de Pascal, e a falha secreta do argumento. Ou a peça é representável, e então ela implica Deus. Ou Deus não existe, e então a peça não é representável: só Deus pode representar o papel de Deus.

Notas e referências bibliográficas

¹ In: *Pensamentos*, artigo III, nº 233. Op. cit., p.104-8. (N.E.)

² Existe uma obra dramática em que Deus aparece em cena, no início e no final, como autor da peça e diretor do teatro: é *O grande teatro do mundo*, de Calderón, auto sacramental. (N.A.)

Índice das peças citadas

- Advogados, Os* (Racine), 26.
Affaires sont les affaires, Les (Mirbeau), 26, 96, 143.
Air du temps, L' (Vildrac), 145.
Amants magnifiques, Les (Molière), 54, 55, 70.
Ami des femmes, L' (Dumas Filho), 85.
Amitié à l'épreuve, L' (Favart), 177.
Amor das três laranjas, O (Arnoux), 40.
Andrômaca (Racine), 17, 26, 46, 47, 48, 51, 52, 61, 64, 65, 96, 109, 142.
Andronic (Thomas Corneille), 132.
Anfitrião (Molière), 91, 97, 132.
Anfitrião 38 (Giraudoux), 91, 97, 132.
Antoinette Sabrier (Coolus), 150.
Antônio e Cleópatra (Shakespeare), 24.
A quoi rêvent les jeunes filles (Musset), 100.
Artimanhas de Scapino, As (Molière), 168.
Assim é... se lhe parece (Pirandello), 179.
Athalie (Racine), 22, 72, 75, 76, 109.
Avarento, O (Molière), 26, 36, 68, 149, 167.
Aventurière, L' (Augier), 99.
Baignoire B (Diamant-Berger), 168.
Baisers perdus (Birabeau), 169.
Baños de Argel, Los (Cervantes), 131.
Barbeiro de Sevilha, O (Beaumarchais), 103.
Bérénice (Racine), 68, 69, 70, 76, 140.
Bodas de Fígaro, As (Beaumarchais), 103.
Bouches inutiles, Les (Beauvoir), 42, 51, 95, 96.
Britannicus (Racine), 50, 60, 69, 70, 77, 132, 150, 171, 179.
Caducée, Le (Pascal), 26.
Calígula (Camus), 42, 179.
Calúnia (Bernheim, adaptado de L. Hellman), 91, 94.
Canace (Speroni), 12.
Capricho, Um (Musset), 20, 21, 40, 41.
Caprichos de Mariana, Os (Musset), 157, 178.
Carmosina (Musset), 113, 114, 115, 132, 171.
Carta, A (Carbuccia, adaptado de S. Maugham), 41, 87, 168.
Casa de bonecas (Ibsen), 81, 82, 85, 86, 161, 172.
Ceinture dorée (Augier), 33.
Cette nuit-là (Amiel, adaptado de L. Zilahy), 114, 168.
Châtelaine de Shenstone, La (Bisson, adaptado de F. Barclay), 116.
Chatterton (Vigny), 26, 96.
Cid, O (Pierre Corneille), 19, 26, 40, 50, 162, 178, 179, 180.
Cimbelino (Shakespeare), 173.
Cinna (P. Corneille), 50, 73.
Coeur ébloui, Le (Descaves), 103.
Comédia dos erros, A (Shakespeare), 116, 168, 180.
Contagion, La (Augier), 99.
Couronne de carton, La (Sarment), 91.
Crítica da escola de mulheres (Molière), 96.
Cyrano de Bergerac (Rostand), 68, 158, 159, 178.
Dama das Camélias, A (Dumas Filho), 99.
Demi-ronde, Le (Dumas Filho), 85.
Despeito amoroso, O (Molière), 168.
Diane (Augier), 64, 72, 99.
Diane de Lys (Dumas Filho), 171.
Doente imaginário, O (Molière), 173.
Dois cavalheiros de Verona, Os (Shakespeare), 12.
Don Carlos (Schiller), 132.
Don Sanche (P. Corneille), 50, 54, 57, 70, 88.
Doris (Thiébaud), 26.
Double passion, La (Villeroi), 149.
Drame de Varennes, Le (Lavedan e Lenôtre), 139.
Ecole des cocottes, L' (Armout e Gerbidon), 142.
Ecole des mères, L' (Marivaux), 36, 149.
Édipo (P. Corneille), 102, 132.
Édipo (Voltaire), 41, 102.
Édipo em Colono (Sófocles), 63.
Édipo rei (Sófocles), 12, 34, 41, 88, 102, 132, 139, 168.
Effrontés, Les (Augier), 99.
Egmont (Goethe), 47.
Epée, L' (Hugo), 138.
Epreuve, L' (Marivaux), 136, 173.
Escola de mulheres (Molière), 68.
Espectros, Os (Ibsen), 140.
Espoir (Bernstein), 93.
Etienne (Deval), 103.
Etrangère, L' (Dumas Filho), 19, 176, 177.
Fâcheux, Les (Molière), 71.
Falecida senhora sua mãe, A (Feydeau), 42, 102.
Famille Benoiton, La (Sardou), 174.
Fedra (Racine), 26, 40, 50, 51, 75, 113, 116, 132, 137, 142, 149, 173.
Femme de Claude, La (Dumas Filho), 150.
Femme nue, La (Bataille), 29, 50, 55, 144.
Feu Monsieur Pic (Peyret-Chappuis), 137, 171.
Fils de Giboyer, Le (Augier), 33.
Fils naturel, Le (Dumas Filho), 68.
Flambeaux, Les (Bataille), 151.
Fontaines lumineuses (Verneuil), 198.
Fora da barra (Vane), 169.
Gabrielle (Augier), 176.
George Dandin (Molière), 36.
Glorieux, Le (Destouches), 26.
Grand patron, Le (Pascal), 26, 151.
Grande teatro do mundo, O (Calderón), 201.
Hamlet (Shakespeare), 22, 23, 24, 26, 27, 38, 46, 48, 50, 51, 52, 96, 164, 174.
Heautontimoroumenos (Terêncio), 163, 179.
Henrique IV (Shakespeare), 76.
Henrique V (Shakespeare), 139.
Hernani (Hugo), 34, 42, 77, 130, 131, 141, 142.
Honneur et l'argent, L' (Ponsard), 130.
Horácio (P. Corneille), 14, 29, 139.
Idée de roman, Une (Guitry), 143.
Il était une fois (Croisset), 175.
Indiscret, L' (Sée), 26.
Inimigo do povo, Um (Ibsen), 175.
Ivresse du sage, L' (Curel), 149.
Jalousie, La (Guitry), 171.
Jean de la Lune (Achard), 152.
Jean de Pommeray (Augier), 33.
Jeanne (Duvernois), 141, 174.
Jeanne Dorée (Bernard), 168, 170.
Jeux sont faits, Les (Sarment), 177.
Jogos do amor e do acaso, Os (Marivaux), 168.
Karma (Ralph-Milo, adaptado de J. Dell), 180.
Legs, Le (Marivaux), 68.
Lorenzaccio (Musset), 26, 95, 100.
Louca de Chaillot, A (Giraudoux), 51.
Lucrece Borgia (Hugo), 140, 180.
Lundi huit heures (Deval, adaptado de G. S. Kaufman e E. Ferber), 114.

Macbeth (Shakespeare), 46, 47, 61, 75, 76, 88, 89, 90.
Maître Guérin (Augier), 51, 63, 64, 67, 68.
Mal-aimés, Les (Mauriac), 145.
Ma liberté (Amiel), 149.
Mangeront-ils? (Hugo), 60, 76.
Margot (Courteline), 144, 154.
Maria (Obey), 42.
Marion de Lorme (Hugo), 26, 64, 72, 94, 109.
Marquis de Priola, Le (Lavedan), 42, 168.
Ma soeur de luxe (Birabeau), 131.
Mégarée (Druon), 42.
Menecmos, Os (Plauto), 168.
Mercador de Veneza, O (Shakespeare), 177.
Mère coupable, La (Beaumarchais), 103, 111, 115.
Misanthropo, O (Molière), 90.
Mithridate (Racine), 57, 129, 137, 139, 149.
Monsieur Brotonneau (Bernard), 68.
Mortos sem sepultura (Sartre), 42, 130.
Moscas, As (Sartre), 96.
Muette de Portici, La (Scribe e Delavigne), 32.
Mustapha et Zéangir (Chamfort), 67.
Napoléonette (Gyp), 41.
Nicomède (P. Corneille), 47, 63, 64, 67, 79, 80, 83-85, 100, 101, 136, 137, 138, 173.
Nid, Le (Birabeau), 131.
Noix de coco (Achard), 178.
Otelo (Shakespeare), 17, 26, 96, 167, 171.
Orphelin de la Chine, L' (Voltaire), 130.
Parents terribles, Les (Cocteau), 12.
Parsifal (Wagner), 63.
Peau d'Espagne (Sarmont), 169.
Peer Gynt (Ibsen), 140.
Père prodigue, Un (Dumas Filho), 149.
Petrus (Achard), 152.
Philiberte (Augier), 54, 175.
Pinto (Lemercier), 47, 142.
Place Royale, La (P. Corneille), 177, 179.
Poliche (Bataille), 50.
Polyeucte (P. Corneille), 63.
Pompée (P. Corneille), 21, 22.

Porta deve estar aberta ou fechada, Uma (Musset), 20, 21.
Pressoir, Le (Sand), 176.
Princesse de Clèves, La (Lemaître), 150.
Princesse Georges, La (Dumas Filho), 50, 59, 66, 98, 174.
Princesse Loïtaine, La (Rostand), 141.
Prisonnière, La (Bourdet), 82, 171.
Processo de Mary Dugan, O (Torres e Carbuccia, adaptado de L. Veiller), 100.
Professeur Klenow, Le (Bramson), 149.
Prometeu acorrentado (Êsquilo), 27, 51.
Pulchérie (P. Corneille), 160.
Ratos e homens (Steinbeck), 144.
Rei Lear, O (Shakespeare), 96, 175.
Revolver de Venise, Le (Chamarat e Grève), 12, 42.
Robe rouge, La (Brieux), 26.
Roca de Barberina, A (Musset), 173.
Rodogune (P. Corneille), 177.
Roi cerf, Le (Gozzi), 103, 104.
Romeu e Julieta (Shakespeare), 63, 64.
Rosmersholm (Ibsen), 175.
Sauvage, La (Anouilh), 163.
Seis personagens à procura de um autor (Pirandello), 23.
Sertorius (P. Corneille), 109, 130.
Servante sans gages, La (Yole), 175.
Signor Braccoli (Deval, adaptado de M. Morton), 168.
Solness, o construtor (Ibsen), 68, 129, 140.
Tant belle fille, Une (Deval), 12, 155, 159.
Tartufo (Molière), 56, 62, 89, 139, 173.
Tempestade, A (Shakespeare), 14, 172.
Temps difficiles, Les (Bourdet), 175.
Terre d'épouvante (Morel e Lorde), 32.
Thermidor (Sardou), 26, 42.
Timocrate (Thomas Corneille), 198.
Tite et Bérénice (P. Corneille), 68.
Torre de Nesle, A (Dumas Père), 140.
Traîtresse, La (Passeur), 42.
Turcaret (Le Sage), 26.
Viajante sem bagagem, O (Anouilh), 169.
Wenceslas (Rotrou), 132, 159.
Xacuntalá (Calidassa), 180.

Dicionário biográfico

ACHARD, Marcel (1899-1974), dramaturgo e cineasta francês. A partir de 1925 renovou a comédia de *boulevard*. Em suas peças a ternura e a desenvoltura aliam-se à fantasia burlesca, nem sempre isenta de cinismo. Prestigioso observador-poeta do coração humano, exímio dialogista, foi o sucessor de Courteline e Sacha Guitry. Como cineasta bem-sucedido adaptou sua peça *Jean de la Lune* em 1931 e outra vez, quando também foi o diretor, em 1949; foi roteirista de *La veuve joyeuse*, com direção de Ernst Lubitsch, 1934; *Mayerling*, com direção de Anatole Litvak, 1936; *Madame de*, com direção de Max Ophüls, 1953; e dirigiu *La valse de Paris*, 1950. Eleito para a Academia Francesa em 1959. Obra dramática: *Voulez-vous jouer avec moi?* (1923), *Marlbrough s'en vat' en*

guerre (1924), *Jean de la Lune* (1929), *Domino* (1931), *Petrus* (1933), *Noix de coco* (1935), *Auprès de ma blonde* (1946), *Le Moulin de la Galette* (1951), *Patate* (1957).

AMIEL, Denys (1884-1977), dramaturgo francês. Atraído pelo teatro muito jovem, obtém, com um estudo sobre *La femme nue* de Henri Bataille, a crítica dramática num periódico. Em 1910 uma de suas primeiras peças, *Près de lui*, é encenada por Antoine (1858-1943) no teatro Odéon. Após a I Guerra Mundial consegue grande êxito com *La souriante Madame Beudet*, em colaboração com André Obey. O uso da técnica do inexpressivo — palavras reticentes que dissimulam silêncios plenos de significação — com *Le voyageur*, escrito em 1911

* Sob o nome *boulevard* agrupam-se gêneros bem diferentes que já floresciam no começo do século e não se renovaram após 1918, continuando, melhorados ou abastardados, até a II Guerra Mundial. Só mudam os personagens e os meios sociais. Dramaturgicamente, a peça de *boulevard* é o remate do melodrama e do drama burguês, que têm em comum uma estrutura dramática bem articulada, com os conflitos sempre resolvidos sem surpresa, e desenvolvida em torno do trio: ele, ela, a outra (ou o outro). Sua única intenção é divertir o público, sem exigir-lhe qualquer esforço intelectual: um teatro digestivo para a burguesia. (N.E.)

mas só encenado em 1923, parecia fazer dele um autor de vanguarda, mas sua obra a seguir foi nitidamente orientada para o teatro dos *boulevards*: observação real da vida e dos homens, a par de psicologia sutil, que põem a nu o ridículo e a tolice das ações humanas.

Obra dramática: *Près de lui* (1910), *La souriante Madame Beudet*, com André Obey (1921), *Le voyageur* (1923), *Le couple* (1923), *Monsieur et Madame Un Tel* (1925), *L'homme d'un soir*, com Charles Lafaurie (1925), *La carcasse*, com André Obey (1926), *Décalage* (1930), *L'âge du fer* (1932), *Trois et une* (1932), *La femme en fleur* (1935), *Ma liberté!* (1936), *Mon ami* (1943), *Cette nuit-là*, adaptado de Lajos Zilahy.

ANOUILH, Jean, dramaturgo e cineasta francês. Tão abundante quanto diversa, sua obra teatral desenvolve com maestria vários temas críticos, com sutileza, penetração e aspereza. Seu pessimismo inspirou-lhe uma série de requisitos contra a família, os ideais de pureza, o amor, a amizade. Como cineasta, escreveu roteiros (*Monsieur Vincent*, com direção de Maurice Clache, 1947; *Anna Karénine*, com direção de Julien Duvivier, 1948; *Pattes blanches*, com direção de Jean Grémillon, 1948) e dirigiu *Le voyageur sans bagages*, 1943, e *Deux sous de violettes*, 1952. Várias de suas peças foram filmadas. Suas obras foram reunidas em *Pièces noires*, *Pièces roses*, *Pièces brillantes*, *Pièces grinçantes* e *Pièces costumées*.

Obra dramática: *O viajante sem bagagem* (1937), *La sauvage* (1938), *Le bal des voleurs* (1938), *Antígona* (1944), *L'invitation au château* (1947), *La répétition ou L'Amour puni* (1950), *Becket ou L'honneur de Dieu* (1959).

ARMONT, Paul e **GERBIDON**, Marcel, dramaturgos franceses. Antes de associar seus talentos, já haviam escrito várias peças, sozinhos ou em colaboração com outros. Gerbidon encenara: *Petits*, *Une affaire d'or*, com Pierre Veber, *Un fils d'Amérique*. Armont lançou: *Le trèfle à quatre feuilles*, *Le zèbre*, com Nancy, *Le chevalier au masque*, com

Jean Manoussi, *Boudu chez les civils*, com Rip, *Le Monsieur de Madame* e *Comédienne*, com Bousquet. Mas foi com o *vaudeville L'école des cocottes* (1918) que obtiveram êxito duradouro. Muito reprisada, a peça revela, além de espírito e alegria, observação rigorosa de um ambiente picante e pitoresco. Sua colaboração prosseguiu em outras obras, sem nenhuma pretensão literária. Obra dramática: *L'école des cocottes* (1918), *Tontine*, *Coq en pâte*, *Souris d'hôtel*, *Coiffeur pour dames*, *Fleurs de luxe*.

ARNOUX, Alexandre (1884-1973), romancista e dramaturgo francês. Depois de publicar três coleções de poemas, inspirou-se na guerra para lançar uma coletânea de histórias (*Cabaret*, 1919). Tendo criado um "país de quimera", no qual brilha um "sol frio", iniciou uma série de romances cuja atmosfera fantástica trai uma dupla obsessão, a ciência e a música (*La belle et la bête*, 1913; *La nuit de Saint-Barnabé*, 1921; *Merlin l'enchanteur*, 1931; *Poésie du hasard*, 1934; *Algorithme*, 1948, sobre o destino do matemático Evariste Galois (1811-1832); *Flamenca*, 1965). Obra dramática: *La mort de Pan* (1909), *O amor das três laranjas* (1943), *Les taureaux* (1949).

AUGIER, Emile (1820-1889), dramaturgo francês. Iniciou a carreira teatral como discípulo de Ponsard e da escola do bom senso. Com *Gabrielle* (1849) encontra seu caminho, descrevendo os costumes contemporâneos e renovando o teatro francês. Tendo escrito até então em versos, ou melhor, em prosa pobremente rimada, passa a fazê-lo só em prosa. Suas comédias de costumes e sátiras sociais refletem com fidelidade o pensamento burguês do Segundo Império. Eleito para a Academia Francesa em 1857.

Obra dramática: *L'aventurière* (1848), *Gabrielle* (1849), *Philiberte* (1853), *Le gendre de Monsieur Poirier*, com Jules Sandeau (1854), *Le mariage d'Olympe* (1855), *Ceinture dorée* (1855), *Les lions pauvres* (1858), *Les effrontés* (1861),

Le fils de Giboyer (1862), *Maître Guérin* (1864), *La contagion* (1866), *Jean de Pommeray* (1873), *Diane*.

BATAILLE, Henri (1872-1922), poeta e dramaturgo francês. Dedicando-se inicialmente à pintura, estreou no teatro em 1894 com uma fantasia que exaltava a estética simbolista, *La belle au bois dormant*. Escreveu suas peças mais importantes até 1914, nas quais pinta com placidamente os costumes decadentes. Deixou também vários livros de poesia. Obra dramática: *Maman Colibri* (1904), *La marche nuptiale* (1905), *Poliche* (1908), *La femme nue* (1908), *La vierge folle* (1910), *Les flambeaux* (1913), *L'animateur* (1920), *L'homme à la rose* (1921), *La chair humaine* (1922).

BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron de (1732-1799), escritor e dramaturgo francês. Relojoeiro, professor de harpa das filhas de Luís XV (1715-1774), juiz dos delitos de caça furtiva nas propriedades reais, introduziu-se no mundo das finanças e negócios. Traficante de escravos e armas, voltou à França e passou a escrever dramas. Aventureiro sem escrúpulos, libertino, envolveu-se em processo judicial, foi preso e, em 1774, ao ser solto, retornou ao tráfico de armas. Na sua ausência foi encenado *O barbeiro de Sevilha* (1775), com grande êxito. Fundou a Sociedade dos Autores Dramáticos (1777). Em 1784 estreou *As bodas de Fígaro*, logo proibida pela Censura por seis anos. Na comédia-balé *Tarare* previu dois anos antes a Revolução Francesa. Com o personagem Fígaro aparece pela primeira vez na cena francesa a reivindicação dos oprimidos. Obra dramática: *Eugénie* (1767), *Les deux amis* (1770), *O barbeiro de Sevilha* (1775), *As bodas de Fígaro* (1784), *Tarare* (1787), *La mère coupable* (1792).

BEAUVOIR, Simone de (1908-1986), escritora francesa. Professora de filosofia, abandonou o ensino em 1943, ao lançar o romance *A convidada*. Viajou pela Ásia e América, realizando estudos sociopolíticos. Ligada ao existencialismo e a Jean-Paul Sartre, dedicou-se a escrever obras significativas com propósito

moral e filosófico. Privados de transcendência, "todos os homens são mortais" (título de um romance, 1946) e postos diante dos problemas da liberdade e da responsabilidade. Para mostrar que os homens não gozam da liberdade absoluta, mas vivem no mundo da intersubjetividade, procurou descrever as difíceis relações da reciprocidade e tentou definir uma relação autêntica entre o homem e a mulher, de quem afirma, independentemente da sexualidade e da situação privilegiada do homem, a "estrutura ontológica comum" (*O segundo sexo*, que analisa *Os fatos e os mitos* e depois *A experiência vivida*, 1949). Em *Os mandarins* (1954) levanta o problema do comprometimento e a necessidade de confrontar o sentido do ato com seu conteúdo. Essa busca de uma moral autêntica exprime-se também nas suas narrativas autobiográficas. Obra dramática: *Les bouches inutiles* (1945).

BERNARD, Tristan (1866-1947), romancista e dramaturgo francês. Iniciou a carreira como colaborador da *Revue Blanche*, publicando contos e fantasias. Como romancista, sua obra-prima é *Les mémoires d'un jeune homme rangé* (1899). Em suas peças, nunca faltam o humor, a psicologia, a observação e, principalmente, o moralismo com que fustiga a burguesia de sua época. Seu único drama, *Jeanne Doré*, foi representado por Sarah Bernhardt (1844-1923) e obteve grande êxito.

Obra dramática: *L'anglais tel qu'on le parle* (1899), *Triplepatte* (1900), *Jeanne Doré* (1913), *L'école du piston* (1917), *Coeur de lilas* (1921), *Jules, Juliette e Julien* (1923), *Est-ce une prisonnière?* (1927), *Monsieur Brotonneau*.

BERNSTEIN, Henry (1876-1953), dramaturgo francês. Estreando em 1900 com a peça *Le marché*, no Théâtre-Libre de Antoine (1858-1943), iniciou carreira de êxitos que perdurou até as vésperas da II Guerra Mundial. Descreve em suas obras os costumes de uma sociedade em que o dinheiro e a vida sensual constituem razões de viver essenciais. A par-

tir de 1914, seu teatro orientou-se pouco a pouco para temas de ordem sentimental e psicológica.

Obra dramática: *La rafale* (1905), *Le secret* (1913), *La galerie des glaces* (1924), *Mélo* (1929), *Espoir* (1934), *La soif* (1949), *Evangeline* (1952).

BIRABEAU, André, dramaturgo francês. Sua obra demonstra finura, leveza e sensibilidade, que agradam a um público que só procura diversão. Sozinho ou em colaboração, escreveu peças de agradável fantasia e com indiscutível encanto, embora não seja psicólogo ou moralista.

Obra dramática: *Le chemin des écoliers* (1927), *Un déjeuner d'amoureux* (1929), *Côte d'Azur*, com Georges Dolley (1931), *Baisers perdus*, *Le nid*, *Ma soeur de luxe*.

BISSON, Alexandre (1848-1912), dramaturgo francês. Suas comédias e *vaudevilles* contêm alegria, espírito e observação penetrante, tendo sido acolhidos com simpatia pelo público de então. Também foi libretista.

Obra dramática: *Le député de Bombignac* (1884), *Le roi Koko* (1887), *Le contrôleur des wagons-lits* (1898), *Le bon juge* (1901), *Les apaches* (1903), *La châtelaine de Shenstone*, adaptado de Florence Barclay.

BOURDET, Edouard (1887-1945), dramaturgo francês. Estreou em 1910 com uma comédia, *Le Rubicon*, que sob um exterior leve prenunciava o observador incisivo e satírico dos costumes da sociedade burguesa de entre as guerras mundiais. Mas há contradição entre a ousadia dos temas e sua preocupação em não chocar o público. Como satírico falta-lhe ferocidade. Seu teatro é brando e, o que é pior, artificial. Foi um típico autor do teatro de *boulevard*: ousadia na forma, respeito às tradições no conteúdo. Em 1936 foi nomeado administrador-geral da Comédie-Française. Obra dramática: *L'heure du berger* (1922), *La prisonnière* (1926), *Vient de paraître* (1927), *Le sexe faible* (1929), *Les temps difficiles* (1934), *Fric-Frac* (1936), *Père* (1944).

BRIEUX, Eugène (1858-1932), dramaturgo francês. Iniciando como jornalista, tornou-se a partir de 1890 um dos autores favoritos do Théâtre-Libre de Antoine (1858-1943), devido ao interesse que demonstrava pelos problemas sociais. Convenientemente honestas, fielmente construídas e quase inteiramente consagradas à defesa de teses nobres, suas obras eram menos apreciadas pelos intelectuais do que pelo público mediano. Eleito para a Academia Francesa em 1909.

Obra dramática: *Ménages d'artiste* (1890), *L'engrenage* (1894), *La robe rouge* (1900), *Les avariés* (1901), *La femme seule* (1912), *L'enfant* (1923).

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1600-1681), poeta dramático espanhol. Saído da pequena nobreza, estudou teologia e por volta de 1620 dirigiu-se a Madri, onde logo se tornou o dramaturgo favorito de Filipe IV (1621-1665). Participou de algumas guerras, dirigiu as festas da corte e ordenou-se sacerdote em 1651, sendo nomeado capelão de honra do rei em 1663. É autor de cerca de 80 autos sacramentais, em que os personagens, embora alegóricos (encarnam os Vícios e as Virtudes), são espantosamente verdadeiros. Após uma primeira fase, na qual concentrou a ação em torno de um tema central e estilizou as notas de realismo costumbrista, por volta de 1635 iniciou a fase em que o realismo desaparece quase completamente, dando lugar ao simbólico, fantástico e poético. Adorna com recursos ornamentais do barroco mais puro — líricos, plásticos e musicais — as suas obras, em cujo núcleo se acha freqüentemente um conceito filosófico.

Obra dramática: *La dama duende* (1629), *O grande teatro do mundo* (1633?), *A vida é sonho* (1635), *El mágico prodigioso* (1637), *La hija del aire* (1653), *La estatua de Prometeo* (1669).

CALIDASSA (séc. V d.C.), poeta e dramaturgo indiano. Escreveu em sânscrito a *elegia Megaduta* (*A nuvem passageira*) e peças teatrais satíricas que atingiram o mais alto grau de perfeição. A pri-

meira tradução para o inglês do drama *Xacuntalá* (1789) despertou interesse e admiração pela literatura sânscrita na Europa.

Obra dramática: *Xacuntalá* (*O anel de Xacuntalá*).

CAMUS, Albert (1913-1960), escritor francês nascido na Argélia. Após infância pobre e estudos de filosofia interrompidos por tuberculose, iniciou-se no jornalismo. Abandonando a Argélia, viajou pela Europa, fixou-se na França em 1938 e, engajado na Resistência, tornou-se redator-chefe do jornal *Combat* (1944-1946). Desde *L'envers et l'endroit* (1937) e *Noces* (1938), em que celebra sua terra natal, afirma que "não há amor pela vida sem o desespero por viver". *O estrangeiro* (romance, 1942) e *O mito de Sísifo* (ensaio, 1942) testemunham que o absurdo nasce da confrontação entre o homem e o mundo. Para superar o absurdo, esforçou-se então em orientar uma revolta, concebida inicialmente como individual (*Calígula* e *Le malentendu*, peças, 1942), para uma moral coletiva que exalta a solidariedade humana face ao mal (*A peste*, romance, 1947, e *Estado de sítio*, peça, 1948). Viagens no Terceiro Mundo e tomadas de posição políticas, em oposição de comunistas e ao existencialismo de Jean-Paul Sartre (1952), levaram-no a manifestar sua busca de um humanismo comedido (*Actuelles*, artigos, 1938 a 1958). Em suas obras posteriores terminou por adotar um novo humanismo, liberado das ilusões metafísicas e políticas. Prêmio Nobel de literatura em 1957.

Obras dramáticas: *Calígula* (1942), *Le malentendu* (1942), *Estado de sítio* (1948), *Les justes* (1949).

CARBUCCIA, Horace de, jornalista, editor e dramaturgo francês de origem corsa. Fundador e secretário-geral da *Revue de France* (1921) e das Editions de France (1923-1944), fundou e dirigiu o *hebdomadário Gringoire* (1928-1944), órgão da direita nacionalista. Em 1950 foi condenado a cinco anos de trabalhos forçados por ter apoiado o governo de Vichy. No teatro, adaptou numerosas peças estrangeiras.

Obra dramática: Adaptado de Somerset Maugham — *Pluie* (1927), *Le cercle* (1928), *A carta*; adaptado de Bayard Veiller — com H. Torrès, *O processo de Mary Dugan*.

CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel de (1547-1616), escritor espanhol. Pouco se sabe de sua infância e mocidade, a não ser que freqüentou a universidade em Madri, aos 22 anos acompanhou o cardeal Acquaviva (1543?-1615) a Roma e, em 1571, participou da batalha naval de Lepanto, sendo ferido gravemente no peito e na mão esquerda. Voltando a lutar como soldado, foi aprisionado pelos piratas berberes, junto com o irmão, passou cinco anos em Argel, de onde tentou evadir-se por várias vezes, sendo finalmente resgatado aos 33 anos. De volta a Madri, casa-se, publica sua primeira obra (*La Galatea*, 1585) e torna-se funcionário público. Por duas vezes foi encarcerado em Sevilha, devido a problemas com o fisco. Em 1605 publica a primeira parte de *O engenhoso fidalgo dom Quixote de la Mancha* e, em 1615, a segunda parte. Seus primeiros leitores só perceberam o cômico e o ridículo; desde o romantismo, porém, vê-se no Quixote a trágica luta do homem que, impellido por idéias generosas, se choca com a realidade e fracassa. Quixote valoriza o mundo dos ideais, Sancho só vive atento ao mundo material — nessas duas posições, que não são irredutíveis, exprime a alma nacional e também universal, pela profunda humanidade que deu aos personagens da primeira novela moderna. As 12 *Novelas exemplares* apareceram em 1613, nas quais uma visão idealista com personagens aristocráticos é seguida de visão mais ou menos realista, numa pintura humorística ou satírica da vida comum. Sua produção teatral compreende *O cerco de Numância*, apologia do heroísmo espanhol, oito comédias em verso, que insistem no aspecto psicológico, e oito *entremeses*, quase todos em prosa, breves quadros populares, graciosos e irônicos.

Obra dramática: *O cerco de Numância* (escrita c.1582 e publicada em 1784), *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615): Los baños de Argel, El rufián dichoso, Pedro de Urdemalas, El gallardo español, La gran sultana, La entretenida, La casa de los celos, El laberinto de amor; El retablo de las maravillas, La guarda cuidadosa, La cueva de Salamanca, El viejo celoso, El juez de los divorcios, La elección de los alcaldes de Daganzo, El rufián viudo, El vizcaíno fingido.

CHANFORT, De (Nicolas-Sébastien Roch) (1741-1794), moralista francês. De origem plebéia, fez excelentes estudos como bolsista em Paris, tornou-se preceptor e secretário particular e foi premiado pela Academia Francesa (*Eloge de Molière*, 1769; *Eloge de La Fontaine*, 1774). Graças à esperteza e à inteligência, seu dom de observação, ceticismo e ironia transformaram-no em epigramatista temido. Para abrandá-lo — em vez de ser espancado como Voltaire, a mando do duque de Rohan (1579-1638) —, os grandes senhores elegeram-no para a Academia Francesa em 1781. Compôs balés, representados na corte, e *Maximes, caractères et anecdotes*, só publicados após a morte, em que estigmatiza a sociedade e manifesta amarga misantropia por meio de fórmulas paradoxais. Entusiasmado pela Revolução Francesa, colaborou com o conde de Mirabeau (1749-1791) e depois combateu o Terror, sendo aprisionado várias vezes. Ameaçado, tentou o suicídio e morreu dos ferimentos resultantes.

Obra dramática: *Mustapha et Zéangir* (1788).

COCTEAU, Jean (1889-1963), poeta, romancista, dramaturgo, cineasta, pintor e desenhista francês. Dotado de múltiplos dons, cultivando a amizade das mais diversas personalidades, participando de todas as experiências (dos Balés russos, 1912, ao surrealismo), sempre esteve ligado ao moderno, no que este tem de mais efêmero, assim como nos seus aspectos mais profundos. Durante a I Guerra Mundial organiza um com-

boio de viaturas civis para recolher feridos no front, segue um pagamento de fuzileiros navais, faz propaganda de guerra, participa de vôos, monta em Roma, com Picasso (1881-1973) e Diaghilev (1872-1929), o balé *Parade* (1917), escandalizando a todos em plena guerra. Seus primeiros romances (*Le Potomak*, 1919; *Thomas l'imposteur*, 1922; *Le grand écart*, 1923) são fábulas trágicas e simbólicas. No teatro escreve *Antigone* e *Édipo*, em que universaliza o drama das fábulas antigas recorrendo deliberadamente ao insólito e ao anacronismo. Mas também procura renovar o teatro de boulevard, com *Les parents terribles* (1938). Tendo inaugurado o filme surrealista com Luis Buñuel (1900-1983), entre 1930 e 1960 escreve, adapta ou dirige vários filmes (*Le sang d'un poète*, 1930; *La belle et la bête*, com René Clément, 1946; *L'aigle à deux têtes*, 1948; *Les parents terribles*, 1948; *Orphée*, 1950; *Le testament d'Orphée*, 1960), dizendo de si mesmo: "Um filme não é um sonho que se conta, mas um sonho que sonhamos todos juntos". Escreveu também obras de inspiração autobiográfica: *Le livre blanc* (1928), em que esclarece seu homossexualismo; *Opium* (1930), diário de uma desintoxicação; *La difficulté d'être* (1947), *Journal d'un inconnu* (1953) e *Requiem* (1962), seu testamento poético.

Obra dramática: *Le boeuf sur le toit*, com música de Darius Milhaud e cenários de Raoul Dufy (1920), *Orphée* (1925), *Antigone*, com música de Honegger (1927), *Édipo* (1928, 1937), *La voix humaine* (1930), *La machine infernale* (1934), *Macbeth* (1937), *Les chevaliers de la Table Ronde* (1937), *Les parents terribles* (1938), *Les monstres sacrés* (1940), *Le bel indifférent* (1940), *La machine à écrire* (1941), *Renaud et Armide* (1943), *L'aigle à deux têtes* (1946).

COOLUS, Romain (René Weill) (1868-1952), dramaturgo francês. Renunciando ao professorado, após estudos na École Normale Supérieure, estreou no teatro em 1893, com *Le ménage Brési-*

le, passando a escrever peças graves, patéticas, em que tratava de problemas de ordem moral e psicológica, representativas do chamado teatro sentimental. Mais tarde, suas obras tornaram-se artificialmente leves, muitas vezes simples *vaudeville*.

Obra dramática: *L'enfant malade* (1897), *Les amants de Sazy* (1901), *Antoinette Sabrier* (1903), *Coeur à coeur* (1907), *Une femme passa* (1910), *L'éternel masculin* (1920), *Amour, quand tu nous tiens*, com Maurice Hennequin (1930), *Petite Madame*, com André Rivoire (1930).

CORNEILLE, Pierre (1606-1684), poeta dramático francês. Advogado, filho de advogado, cedo foi atraído pela carreira dramática, com a comédia *Mélite* (1629?), a tragicomédia *Clitandre* (1630) e outras quatro comédias. Recebeu então a proteção do cardeal Richelieu (1585-1642) e uma pensão. Publicou sua primeira tragédia, *Médée* (1635), e fez representar *L'illusion comique* (1636), a mais feérica de suas obras, que desenvolve maravilhosa apologia do teatro. Surge então o triunfo de *O Cid* (1637), que provocou a famosa querela em que interveio a recém-criada Academia Francesa por ordem de Richelieu, para assinalar com exatidão as discordâncias entre a peça e a doutrina clássica das três unidades. Suas obras seguintes (*Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*), três obras-primas, respeitam com mais cuidado as regras clássicas. Em 1647 tornou-se membro da Academia Francesa, em 1650 resignou ao cargo de advogado, mas em 1651, devido ao fracasso da tragédia *Pertharite*, afastou-se do teatro por sete anos, dedicando-se à tradução em versos da *Imitação de Cristo*. Ao retornar, não conseguiu recuperar o favor do público e sai vencido na competição com o jovem rival Racine. Publicou seu teatro completo em 1660. Em 1671 colaborou com Molière, Quinault (1635-1688) e Lully (1632-1687) na comédia-balé *Psyché* e em 1674 renunciou definitivamente ao teatro. Sua contribuição à teoria dramática está dispersa nos

Exames e Discursos que precedem o texto das peças impressas. Possuindo o gênio da intriga e das reviravoltas imprevisíveis, seu gosto pela liberdade sente-se à vontade no gênero cômico, mas se mostra constrangido pelas exigências da tragédia. Preocupado pela verdade humana, é insuperável na pintura da generosidade dos sentimentos e da nobreza de alma. Seus heróis — embora não sejam os da verdadeira tragédia, raramente terríveis ou dignos de piedade — são admiráveis pelo exemplo que dão do poder do homem sobre a força das coisas e sobre si mesmo.

Obra dramática: *La Place Royale* (1634), *Médée* (1635), *L'illusion comique* (1636), *O Cid* (1637), *Horace* (1640), *Cinna* (1641), *Polyeucte* (1642?), *La mort de Pompée* (1643), *Le menteur* (1643), *Rodogune* (1645), *Don Sanche d'Aragon* (1650), *Nicomède* (1651), *Pertharite* (1651), *Édipo* (1659), *Sertorius* (1662), *Tite et Bérénice* (1670), *Psyché*, com Molière, Quinault e Lully (1671), *Pulchérie* (1672), *Suréna* (1674).

CORNEILLE, Thomas (1625-1709), escritor e dramaturgo francês. Irmão de Pierre Corneille, durante sua longa carreira compôs 43 peças teatrais, muito apreciadas de seus contemporâneos, entre comédias, tragédias, uma adaptação em versos do *Festin de pierre* de Molière (1677) e uma ópera (*Bellérophon*, 1679). Colaborou no *Mercurie Galant* a partir de 1677. Em 1694 publicou um *Dictionnaire des termes d'art et de sciences* e em 1708 um *Dictionnaire géographique et historique*. Substituiu o irmão na Academia Francesa em 1685 e fez parte da Académie des Inscriptions.

Obra dramática: *Bertrand de Cigral* (1650), *Le geôlier de soi-même* (1655), *Timocrate* (1656), *Le baron d'Albikrac* (1668), *La mort d'Annibal* (1669), *Ariane* (1672), *La devineresse* (1679), *Andronic*.

COURTELINE, G. (Georges Moinaux) (1858-1929), escritor e dramaturgo francês. Após o serviço militar num regimento de cavalaria ligeira, trabalhou como funcionário público e fundou uma revis-

ta efêmera, *Paris-moderne* (1881), obtendo notoriedade com textos curtos em que os diálogos têm parte importante e que ele adaptava rapidamente para a cena. Estigmatizando com graça a estupidéz, evocou a vida militar, imortalizando alguns personagens e o despotismo dos pequenos funcionários. Várias de suas peças mostram o cidadão-vítima às voltas com a tirania das leis e dos magistrados. São peças curtas, com um só ato, que evocam com inteligência mesclada de amargura uma humanidade medíocre, apoiadas numa comicidade verbal muito eficiente. Suas novelas e peças foram várias vezes filmadas. Eleito membro da Academia Goncourt em 1926.

Obra dramática: *Lidoire* (1891), *Boubouroche* (1893), *Les gaietés de l'escadron* (1895), *L'article 330* (1901), *Margot*.

CROSSSET, Francis de (Frantz Wiener) (1877-1937), romancista e dramaturgo francês de origem belga. Um dos mais brilhantes autores do teatro de *boulevard* nos anos anteriores e posteriores à I Guerra Mundial, com comédias em verso de forma clássica (*Chérubin*, 1901), adotou a comédia de *boulevard* com espírito malicioso, adaptando-se aos novos modos de vida e de pensamento. Entre 1920 e 1927 teve como colaborador Robert de Flers (1872-1927). Com a morte deste, abandonou o teatro por cinco anos, escrevendo narrativas de suas viagens. Em 1932 voltou à cena com *Pierre ou Jack...?*

Obra dramática: *Le bonheur* (1906), *L'épervier* (1914), *Les vignes du Seigneur*, com Robert de Flers (1923), *Les nouveaux Messieurs*, com Robert de Flers (1925), *Pierre ou Jack...?* (1932), *Le vol nuptial* (1933), *Il était une fois*.

CUREL, François de (1854-1928), autor dramático e romancista francês. Após publicar dois romances, estreou com duas peças em 1892 (*L'envers d'une sainte* e *Les fossiles*), encenadas por Antoine (1858-1943) no Théâtre-Libre, tornando-se célebre. Representante do teatro de idéias, equiparado a Ibsen, suas obras apresentam seres humanos cujo comportamento serve para demonstrar

uma idéia geral, através de diálogos filosóficos. Eleito membro da Academia Francesa em 1919.

Obra dramática: *La nouvelle idole* (1899), *L'âme en folie* (1919), *L'ivresse du sage* (1922), *Terre inhumaine* (1922), *La viveuse et le moribond* (1926), *Orange mystique* (1927).

DÉLAVIGNE, Casimir (1793-1843), poeta e dramaturgo francês. Após brilhantes estudos, teve êxito nos concursos públicos. Obteve a glória com os poemas patrióticos *Messéniennes* (1816-1822), dividindo com Pierre Jean de Béranger (1780-1857) por algum tempo o título de poeta nacional. A maior parte de sua obra poética envelheceu, o que não acontece com *Derniers chants*, de inspiração mais familiar. Mas suas peças merecem sobreviver. Liberal em política, testemunhou a mesma moderação na obra teatral, em que o gosto pela cor histórica se conjuga com o de uma psicologia inteiramente clássica. Em colaboração com Scribe escreveu *La muette de Portici*, ópera-cômica (1828). Eleito membro da Academia Francesa em 1825.

Obra dramática: *Les vêpres siciliennes* (1819), *Paria* (1821), *L'école des vieillards* (1823), *La princesse Aurélie* (1828), *Marino Faliero* (1829), *Louis XI* (1832), *Enfants d'Edouard* (1833), *Don Juan d'Autriche* (1835), *Une famille au temps de Luther* (1836), *La popularité* (1838), *La fille du Cid* (1839).

DESCAVES, Lucien (1861-1949), jornalista, escritor e dramaturgo francês. Escritor naturalista, observador penetrante, amargo e triste, publicou numerosos romances e colaborou em vários jornais. Como autor dramático escreveu peças dos mais diversos gêneros, naturalistas, com tendências sociais, comédias sentimentais e dramas. Eleito para a Academia Francesa em 1900.

Obra dramática: *La pelote*, com Bonnetain (1888), *Les chapons*, com Georges Darien (1890), *La cage* (1898), *La clairière* (1900), *Oiseaux de passage*, com Maurice Donnay (1904), *L'attentat*, com Alfred Cappus (1906), *La préférée* (1906), *L'as*

de coeur (1920), *Le coeur ébloui* (1926), *Les fruits de l'amour* (1928).

DESTOUCHES (Philippe Néricault) (1680-1754), poeta cômico francês. Tendo iniciado carreira como ator ambulante, tornou-se depois autor. Protegido por nobres, dedicou-se à diplomacia e às letras. Compôs 27 peças, em que a verve cômica se acha freqüentemente reprimida pela intenção moralizadora. Eleito para a Academia Francesa em 1723.

Obra dramática: *L'irrésolu* (1713), *Le médisant* (1715), *Le philosophe marié* (1727), *L'envieux* (1727), *Le glorieux* (1732), *La fausse Agnès* (1736), *Le dissipateur* (1736), *L'ambitieux* (1737).

DEVAL, Jacques (Jacques Boularan) (1890-1972), escritor e dramaturgo francês. Filho do ator e diretor de teatro Abel Deval (1863-1938), fez representar sua primeira peça em 1920, *Une faible femme*. Sua obra dramática, que mistura fantasia e psicologia, e às vezes também amargo pessimismo, estava fadada a ser bem-sucedida no teatro de *boulevard*. Também escreveu vários romances. Obra dramática: *Dans sa candeur naïve* (1927), *Ventôse* (1927), *Une tant belle fille* (1928), *Etienne* (1930), *Mademoiselle* (1932), *Prière pour les vivants* (1933), *Ce soir à Samarçande* (1950), *Le bonheur des méchants* (1952), *Lundi 8 heures*, adaptado de George S. Kaufman e Edna Ferber, *Signor Braccoli*, adaptado de Michael Morton.

DRUON, Maurice, romancista francês. Em 1942 juntou-se às forças francesas livres em Londres, após a derrota da França, tornando-se correspondente de guerra. Escreveu um ciclo romanesco de inspiração naturalista, *La fin des hommes* (1948-1951), crônica cínica e severa da alta burguesia de negócios de antes da guerra. Na série histórica *Os reis malditos* (1955-1960) pincela a vida de Filipe IV, o Belo (1285-1314) e sua descendência, mais preocupado com o pitoresco. Eleito para a Academia Francesa em 1966. Nomeado ministro dos assuntos culturais em 1973-1974. Obra dramática: *Un voyageur* (1954), *Mégarée*.

DUMAS (PÈRE) (Alexandre Davy de la Pailleterie) (1802-1870), escritor e dramaturgo francês. Filho do general Alexandre Davy Dumas (1762-1806). Amanuense de notário aos 14 anos, foi fazer fortuna em Paris (1822) e conquistou a notoriedade literária com *Henri III et sa cour* (1829), drama que anunciava a revolução teatral romântica. Mais tarde dedicou-se ao romance popular e histórico (com a colaboração de Auguste Maquet e outros), obtendo grande êxito com *O conde de Monte Cristo* e *Os três mosqueteiros* (1844), seguido de *Vinte anos depois* (1845) e de *O Visconde de Bragellone* (1848-1850), que evocam a época de Luís XIII (1610-1643), enquanto *A rainha Margot*, *A dama de Monsoreau* e *Os quarenta e cinco* (1845) se desenvolvem durante as guerras religiosas. Em *As memórias de um médico* (Joseph Balsamo, 1849; *O colar da rainha*, *Ângela Pitou* e *A condessa de Charny*, 1860), a trama histórica vai do reinado de Luís XV (1715-1774) até a Revolução Francesa. Não sendo erudito nem compilador ("Que é a História? Um prego, no qual penduro meus romances"), mostra-se mais um cenarista hábil em criar personagens inesquecíveis, arrastados em intrigas agitadas pelo gosto da ação, à imagem do seu criador, que acompanhou Garibaldi (1807-1882) na expedição dos camisas-vermelhas em que conquistaram a Sicília (1860). A mesma fecundidade e estilo são encontrados em *Mes mémoires* (1852-1855) e nas *Impressões de viagem* (1835-1859). Obra dramática: *Henri III et sa cour* (1829), *Antony* (1831), *A torre de Nesle* (1832), *Kean ou Désordre et génie* (1836), que foi adaptada por Jean-Paul Sartre em 1954.

DUMAS FILHO (Alexandre Dumas) (1824-1895), escritor e dramaturgo francês. Filho de Alexandre Dumas, expôs em sua obra teatral as teses sociais do romantismo, causando escândalo com o vigor de sua defesa e o realismo de suas descrições. Faz surgir no teatro a "fatia de vida" que, pelo prosaísmo da linguagem e banalidade das motivações psicológicas, dá ao espectador a ilusão da vida quotidiana. Foi defensor

dos direitos da mulher e da criança, e particularmente atento aos problemas sociais ("sedução", divórcio, adultério). Escreveu também inúmeros prefácios e vários romances: *Diane de Lys* (1853), *O affaire Clemenceau* (1866), e brochuras sobre assuntos de atualidade, como *La question du divorce* (1880), *La recherche de la paternité* (1883).

Obra dramática: *A dama das camélias* (1848), *Diane de Lys* (1853), *Le demi-monde* (1855), *La question d'argent* (1857), *Le fils naturel* (1858), *Un père prodigue* (1859), *L'ami des femmes* (1864), *Les idées de Madame Aubray* (1867), *Une visite de nocas* (1871), *La princesse Georges* (1871), *La femme de Claude* (1873), *Monsieur Alphonse* (1874), *L'étrangère* (1876), *La princesse de Bagdad* (1881), *Denise* (1885), *Francillon* (1887).

DUVERNOIS, Henri (Henri Simon Schwabacher) (1875-1937), escritor e dramaturgo francês. Jornalista, cronista, excelente contista, de estilo alerta e conciso, retratou em rápidos bosquejos os costumes contemporâneos, sem deixar de lado a fantasia e o pitoresco. Também Montmartre e sua fauna são saborosamente descritos em seus romances. Atraído pelo teatro, escreveu várias peças originais e picantes (*Seul*, *La dame de bronze et le Monsieur de Cristal*, *Chabichou*, *Le haricot vert*, *Le professeur*, etc.). Adaptadas de seus romances, geralmente em um ato, seu interesse é aumentado pela observação exata, mesclada de humor e de ternura.

Obra dramática: *Le geste*, com Maurice Donnay (1924), *La guitare et le jazz-band* (1924), *Coeur* (1927), *La fugue* (1929), *Jeanne* (1932).

ÉSQUILO (525-c.456 a.C.), poeta trágico grego. Nascido em Elêusis, de família nobre, começou por volta de 500 a compor tragédias. Em 490 combate em Maratona, onde um dos irmãos morreu gloriosamente. Compôs cerca de 80 tragédias, das quais só nos restam sete. Foi coroado 52 vezes nos concursos. De 472 a 468 foi considerado o maior poeta trágico de Atenas. Em 460 passou

a viver na Sicília, voltando algumas vezes a Atenas, onde fez representar a *Orestia* (458), mas morreu na Sicília, em c.456. O poder dos deuses é muito citado em suas peças, além de sua inveja dos homens por demais felizes. Mas deuses e homens estão sujeitos a um poder infalível, a Fatalidade. Suas tragédias são essencialmente líricas. Os coros constituem a parte mais bela da peça e estão ligados intimamente com a ação. Mas não são "óperas", pois a música está subordinada às palavras. A estrutura das peças é muito simples, com ação singela, poucos episódios e peripécias, mas uma idéia se destaca (ou uma impressão de conjunto e, ao mesmo tempo, um quadro: Prometeu no rochedo, Orestes suplicante). Os caracteres não são aprofundados; são desenhados com um traço, porém vigoroso. Os protagonistas são postos em foco; entretanto, os secundários também têm individualidade. O estilo é ousado, muitas vezes familiar; o diálogo é vivo, incisivo. Muito admirado a princípio, foi sobrepujado por Sófocles. Ignorado na Idade Média, um pouco comentado na Renascença, somente no séc. XIX começou-se a fazer-lhe justiça. Seu caráter dominante é a grandeza, o vigor. Incomparável na expressão da vingança, do horror, do ódio sombrio, sabe também achar traços graciosos e delicados. Obra dramática: *As suplicantes*, *Os persas* (472), *Os sete contra Tebas* (467), *Prometeu acorrentado*, *A Orestia* (*Agamênnon*, *As Coéforas*, *As Eumênides*, 458).

FAVART, Charles-Simon (1710-1792), dramaturgo francês. Por meio século gozou do favor do público, sendo justamente considerado o criador do *vaudeville* dramático e da comédia musical. Pasteleiro, debutou no teatro das feiras parisienses em 1732, compondo mais de 60 obras cujas numerosas coplas se orientam para a ópera-cômica, bem ao gosto da época. Tornando-se diretor de teatro, precisou exilar-se em Estrasburgo para esquivar-se a uma ordem do rei. Protegido por Madame de Pom-

padour (1721-1764), assumiu anos depois a direção da Opéra-Comique (1757) e, mais tarde, do teatro parisiense que leva seu nome (1781), ajudado pela mulher. Suas obras distinguem-se pelo frescor das idéias, elegância de estilo, conhecimento da cena e sinceridade dos sentimentos.

Obra dramática: *La chercheuse d'esprit* (1741), *Les amours de Bastien et Bastienne* (1753), *Les trois sultanes* (1761), *Annette et Lubin* (1762), *L'anglais à Bordeaux* (1763), *La fée Urgèle* (1765), *Amitié à l'épreuve*.

FERBER, Edna (1887-1968), romancista e dramaturga norte-americana. Escreveu em 1911 o primeiro romance, *Dawn O'Hara*, e várias coleções de contos. É famosa por seus romances, muitos deles filmados: *Show Boat* (1926), *Cimarron* (1930), *Saratoga trunk* (1941). Compôs diversas peças teatrais em colaboração. Obra dramática: com George S. Kaufman — *Minick* (1924), *The royal family* (1927), *Dinner at eight* (1932), *Stage door* (1936), *The land is bright* (1941).

FÉYDEAU, Georges (1862-1921), autor dramático francês. Observador, testemunha e cúmplice da sociedade do final do séc. XIX e início do séc. XX, desenvolveu até a perfeição o *vaudeville*. Entre a farsa e a comédia, seu teatro é uma contínua manifestação de situações ridículas, peripécias tumultuadas e absurdas, que envolvem personagens destituídos de realidade e, no entanto, escrupulosamente fiéis em sua inconseqüência aos modelos propostos pela vida. Uma lógica rigorosa, renovada pelo sentido do inesperado, e a vivacidade de um movimento vertiginoso asseguram o valor duradouro de seu teatro e consagram-no como um dos grandes autores cômicos universais.

Obra dramática: *Monsieur chasse* (1892), *Un fil à la patte* (1894), *Le dindon* (1896), *La dame de chez Maxim's* (1899), *La puce à l'oreille* (1907), *Occupetoi d'Amélie* (1908), *A falecida senhora sua mãe* (1908), *Mais n'te promène donc pas toute nue* (1912).

GERBIDON, Marcel, ver **ARMONT**, Paul.

GIRAUDOUX, Jean (1884-1944), escritor e dramaturgo francês. Após os estudos e estada na Alemanha, iniciou carreira no Ministério do Exterior (1910-1940). Ferido na I Guerra Mundial (1914), realizou missão nos Estados Unidos (1916). Em seus romances (*Simon le Pathétique*, 1918; *Siegfried et le Limousin*, 1922; *Bella*, 1925; *Combat avec l'ange*, 1934; *Choix des étues*, 1939) criou poeticamente um universo harmonioso e utópico em que a mais terna inteligência preside às relações entre os homens, os animais e a natureza, das quais o trágico está excluído. Nas suas peças, diante da consciência do mal e da crueldade do mundo revelada aos poucos, o poeta humanista recusa o desmedido e o trágico, tornando-se em seguida inquieto, interrogador patético e desesperado. Suas obras testemunham as incertezas e o desencanto de uma época trágica.

Obra dramática: *Siegfried* (1928), *Anfitrião 38* (1929), *Judith* (1931), *Intermezzo* (1933), *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), *Electre* (1937), *Ondine* (1939), *Sodome et Gomorrhe* (1943), *A louca de Chaillot* (1945).

GOETHE, Johann Wolfgang (1749-1832), poeta, pensador, escritor, cientista e dramaturgo alemão. Após estudos em Frankfurt com o pai e em Leipzig, onde compôs *lieder* e duas comédias, viveu uma paixão tempestuosa que o deixou muito doente. Voltando a Frankfurt, dedicou-se ao ocultismo e à alquimia. Terminou os estudos de direito em Estrasburgo, onde descobriu a arte gótica e a poesia popular graças ao novo amigo Johann Gottfried Herder (1744-1803). De volta à Alemanha pôde exprimir a força "titanesca" que sentia, e as contradições de seu demônio interior entre um sentimento quase místico pela natureza e as tentações mórbidas lhe inspiraram grandes poemas. Em 1775 mudou-se para Weimar, a convite do jovem príncipe herdeiro, e um ano depois foi feito ministro de Estado. Durante esse período sofreu profunda transformação: iniciou a vitória sobre as forças "demoníacas", aceitou os limites da

condição humana e começou a afastar-se do cristianismo, orientando-se para o panteísmo. Cansado das obrigações oficiais, sonhava com o sol num lugar "onde os limoeiros florescem e as laranjas douradas brilham na sombria folhagem". Partiu para a Itália, onde viveu dois anos (1786-1788), descobrindo a paz e a solidez interior. Em 1794 iniciou amizade com Schiller e juntos defenderam o retorno ao ideal grego nas artes, contra o rococó vigente. Escreveu poemas e baladas, romances (*Os sofrimentos do jovem Werther*, 1774; *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, 1795-1796; *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*, 1821 e 1829; *As afinidades eletivas*, 1809), uma epopéia (*Hermann e Dorotéia*, 1797), obras científicas (*Ensaio sobre a metamorfose das plantas*, 1790; *Contribuição à óptica*, 1791; *Sobre a teoria das cores*, 1810) e obras autobiográficas (*Minha vida — Poesia e verdade*, 1811-1814 e 1831; *Viagem na Itália*, 1816-1829; *A campanha de França*, 1821). As *Conversações de Goethe com Eckermann*, escritas por este entre 1836 e 1848, recolheram dados sobre sua personalidade e pensamento nos últimos dez anos de vida. O final do segundo *Fausto* revela uma reaproximação do catolicismo, talvez como plena aceitação dos limites humanos, pois os deuses infinitos dão a seus favoritos tudo: infinitas alegrias e dores infinitas. Ele foi um dos favoritos do destino: gênio universal, sua vida e obra mostram a vontade sempre renovada de conquistar sua liberdade de criador sobre a fatalidade das paixões. Obra dramática: *Götz von Berlichingen* (1773), *Clavigo* (1774), *Egmont* (1775-1788), *Estela* (1776), *Ifigênia em Táurida* (1779; em versos 1787), *O triunfo da sentimentalidade* (1787), *Os cúmplices* (1787), *Torquato Tasso* (1790), *Fausto* (1806; segunda parte 1832), *Pandora* (1808).

GOZZI, Carlo (1720-1806), escritor e dramaturgo italiano. Instituiu-se defensor da tradição teatral italiana contra Carlo Goldoni (1707-1793), opôs ao realismo deste todos os poderes poéticos da *fiaba*, conto transcrito para a

cena em versos não rimados. Restituiu a autoridade aos personagens tradicionais da *Commedia dell'arte*, confiando-lhes o livre comentário de intrigas muitas vezes tenebrosas ou fantásticas. Com suas peças, abriu o caminho por onde se dirigiria o romantismo alemão. Sua obra inspirou vários compositores. É autor de obra em que procurou definir o número de situações possíveis no drama, *As trinta e seis situações dramáticas*. Obra dramática: *L'amore delle tre melarance* (1761), *Il re cervo* (1762), *Turandot* (1762), *Donna serpente* (1762), *Zobeide* (1763), *L'angellino belverde* (1764), *Zeim, re de' Genj* (1765).

GUITRY, Sacha (1885-1957), ator, cineasta e dramaturgo francês. Filho do ator Lucien Guitry (1860-1925), monstro sagrado do teatro francês, entre 1901 e 1953 escreveu cerca de 150 peças. Representante do teatro de *boulevard*, sua obra tem como tema dominante o adultério burguês e também a arte de ser feliz. Posando de grão-senhor, é festejado, invejado, desancado pela crítica, que o odiava, talvez porque fosse feliz e o demonstrava soberba e insolentemente. De certa maneira, seu teatro representa sua vida, principalmente sua vida conjugal com cinco mulheres. Como cineasta, dirigindo mais de 30 filmes, aproveitou para gravar suas obras, menos pela expressão artística, mais para contemplar-se a si mesmo e saborear suas próprias tiradas (*Le roman d'un tricheur*, 1936; *Le mot de Cambronne*, 1937; *Ceux de chez nous*, 1939; *Le diable boiteux*, 1948; *Si Versailles m'était conté*, 1953).

Obra dramática: *La clef* (1912), *La prise de Berg-op-Zoom* (1912), *La jalousie* (1915), *Faisons un rêve* (1916), *Mon père avait raison* (1919), *Un sujet de roman* (1923), *Frans Hals ou L'admiration* (1931), *Le mot de Cambronne* (1936), *Quadrille* (1937), *Ceux de chez nous* (1939), *N'écoutez pas, Mesdames* (1943), *Palsambleu* (1953).

GYP (Sibylle-Gabrielle-Marie-Antoinette de Riquetti de Mirabeau, condessa de Martel de Joinville) (1850-1932), mulher de letras francesa. Descendente do conde de Mirabeau (1749-1791), escre-

veu sob esse pseudônimo mais de cem novelas e outros textos sobre a vida mundana e os meios políticos (*Petit Bob*, 1882; *Autour du mariage*, 1883; *Elles et lui*, 1885; *Autour du divorce*, 1886; *Journal d'un philosophe*, 1894; *Journal d'une casserole*, 1905; *Les profitards*, 1918).

Obra dramática: *Autour du divorce* (1886), *Le mariage de Chiffon* (1894), *Napoléonette*.

HELLMAN, Lillian (1905-1984), romancista e dramaturga norte-americana. Após estudos universitários, trabalhou na Broadway como leitora. Ligando-se a Dashiell Hammett (1894-1961), em 1934 lançou sua primeira peça, *The children's hour* (*Calúnia*), a que sucederam várias outras nas três décadas seguintes. Em 1969 publicou suas memórias (*An unfinished woman*), ganhando o National Book Award. Em 1973 seu livro *Pentimento* tornou-se *best-seller*. Professora em várias universidades, recebeu títulos universitários e diversos prêmios. Obra dramática: *The children's hour* (1934), *Days to come* (1936), *The little foxes* (1939), *Watch on the Rhine* (1941), *The searching wind* (1944), *Another part of the forest* (1946).

HUGO, Victor (1802-1885), poeta, romancista e dramaturgo francês. Filho de um general de Napoleão, acompanhou-o com a família na Itália e Espanha. De volta a Paris, dedicou-se às letras, publicando *Odes et ballades* (1822-1828). Com o prefácio de *Cromwell* (1827) tornou-se o teórico e chefe da escola romântica. Defendeu no prefácio de *Orientales* (1829) o princípio da liberdade na arte, pretexto da batalha literária que acolheu a representação de *Hernani* (1830). Lançou várias coletâneas líricas ou satíricas (*Les feuilles d'automne*, 1831; *Les chants du crépuscule*, 1835; *Les voix intérieures*, 1837; *Les rayons et les ombres*, 1840; *Les châtiments*, 1853; *Les contemplations*, 1856; *La légende des siècles*, 1859-1883; *Quatre vents de l'esprit*, 1881). Seus romances tornaram-se famosos (*Nossa Senhora de Paris*, 1831; *Os miseráveis*, 1862;

Os trabalhadores do mar, 1866; *O noventa e três*, 1874). A morte da filha Léopoldine (1843) afastou-o temporariamente das letras e lançou-o na política. Adepto da democracia liberal e humanitária, foi eleito deputado em 1848, exilando-se após o golpe de Estado de 1851. Voltou do exílio em 1870. Deixou várias obras inéditas, inclusive as peças *L'épée e Mangeront-ils?*, publicadas em 1886, no volume intitulado *Théâtre en liberté*. Ao morrer, a República concedeu-lhe exéquias nacionais. Obra dramática: *Cromwell* (1827), *Hernani* (1830), *Marion Delorme* (1831), *Le roi s'amuse* (1832), *Lucrèce Borgia* (1833), *Marie Tudor* (1833), *Angelo tyran de Padoue* (1835), *Ruy Blas* (1838), *Les burgraves* (1843).

IBSEN, Henrik Johan (1828-1906), poeta e dramaturgo norueguês. Infância e adolescência difíceis, devido à pobreza dos pais, deram-lhe o gosto da revolta e o amor pela liberdade. Em 1848 publicou poemas dedicados aos povos oprimidos e em 1850 estreou sua primeira peça, *Catilina*, drama histórico sobre o mesmo tema. Em 1863, furioso e envergonhado pela omissão da Suécia e Noruega diante da invasão da Dinamarca pelo exército prussiano, abandonou o país natal, só retornando em 1891. Em Roma e depois em Munique continuou a escrever, encerrando a fase dos dramas históricos e filosóficos. Começa então a escrever peças de teses sobre questões sociais. Com o tempo sua intransigência torna-se piedade, e sua moral, misticismo, e finalmente o pessimismo o vence. Por seu teatro de idéias e de ação, é considerado um dos maiores dramaturgos universais.

Obra dramática: *Catilina* (1850), *Os pretendentes à coroa* (1863), *Brand* (1866), *Peer Gynt* (1867), *A aliança da mocidade* (1869), *Imperador e Galileu* (1873), *Os pilares da comunidade* (1877), *Casa de bonecas* (1879), *Os espectros* (1881), *Um inimigo do povo* (1882), *O pato selvagem* (1884), *Rosmersholm* (1886), *A dama do mar* (1888), *Hedda Gabler* (1890), *Solness, o construtor* (1892),

Quando despertamos de entre os mortos (1899).

KALIDASA, ver CALIDASSA.

KAUFMAN, George S. (1889-1961), jornalista e dramaturgo norte-americano. Colunista de humor de 1912 a 1915 e em seguida crítico dramático do *New York Times*, escreveu peças populares e comédias musicais, na maioria em colaboração, sendo considerado o "rei dos colaboradores". Foi por duas vezes agraciado com o Prêmio Pulitzer, 1932 e 1937. Obra dramática: com Marc Connelly — *Dulcy* (1921); com Ring Lardner — *June Moon* (1929); com Edna Ferber — *Minick* (1924), *The royal family* (1927), *Dinner at eight* (1932), *Stage door* (1936), *The land is bright* (1941); com Morris Ryskind e George Gershwin — *Of thee I sing* (1931), *Let 'em eat cake* (1933); com Moss Hart — *Once in a lifetime* (1930), *You can't take it with you* (1936), *I'd rather be right* (1937), *The man who came to dinner* (1939).

LAVEDAN, Henri (1859-1940), romancista e dramaturgo francês. Iniciou carreira como jornalista, escrevendo crônicas satíricas sobre os costumes parisienses, depois reunidas em livros, além de romances. Dedicou-se também ao teatro, em peças com tendências sociais um tanto moralizadoras, peças mais leves e também comédias. Eleito para a Academia Francesa em 1898.

Obra dramática: *Le prince d'Aurec* (1894), *Le nouveau jeu* (1898), *Le vieux marcheur* (1899), *Le marquis de Priola* (1902), *Le drame de Varennes*, com G. Lenôtre (1904), *Le duel* (1905).

LEMATRE, Jules (1853-1914), crítico e dramaturgo francês. Professor universitário, impôs-se rapidamente como cronista literário e crítico dramático. Hostil a qualquer teoria e respeitoso da tradição, exerceu sobre as obras literárias uma "crítica impressionista" (*Les contemporains*, 8v., 1886-1918) em estilo incisivo e claro, além de irônico. Escreveu também *Impressions de théâtre* (9v., 1888-1920), sobre as criações francesas e estrangeiras, e um livro de contos,

En marge des vieux livres (1905 e 1907). Para o teatro escreveu peças em que o interesse está na análise sutil dos sentimentos e delicadeza de expressão. A partir de 1898 dedicou-se ativamente à ação política. Eleito para a Academia Francesa em 1895. Obra dramática: *Révoltée* (1889), *Le député Léveau* (1891), *Le mariage blanc* (1891), *Les rois* (1893), *Le pardon* (1895), *La massière* (1904), *La princesse de Clèves*.

LEMERCIER, Népomucène (1771-1840), escritor e dramaturgo francês. Aos 17 anos fez representar a tragédia *Méléagre*. Republicano e discípulo fiel dos filósofos do séc. XVIII, recusou-se a jurar fidelidade a Napoleão I (1804-1815) e nada aceitou depois dos Bourbons. Mediocre poeta épico, foi pelo menos estimado poeta trágico, em cujas obras se pode pressentir alguma inovação romântica. Escreveu uma comédia, *Pinto* (1799), a primeira comédia histórica francesa. Deixou um *Cours analytique de littérature générale* (1817). Eleito para a Academia Francesa em 1810. Obra dramática: *Agamemnon* (1794), *Ophis* (1798), *Pinto* (1799), *Christophe Colomb* (1809).

LENÔTRE, G. (Théodore Gosselin) (1857-1935), historiador e dramaturgo francês. Iniciou carreira como jornalista, tornando-se depois autor de pitorescos relatos sobre a história da Revolução Francesa.

Obra dramática: *Le drame de Varennes*, com Henri Lavedan (1904).

LESAGE, Alain René (1668-1747), romancista e dramaturgo francês. Órfão, arruinado pelos tutores, tornou-se advogado sem fortuna, depois escritor profissional, e traduziu dramaturgos espanhóis (*Théâtre espagnol*, 1700). Em 1709 fez representar uma comédia bufa (*Crispin, rival de son maître*) e publicou o romance *Le diable boiteux*, imitado do espanhol. No mesmo ano, apesar da oposição de financistas acusados de desonestidade, fez encenar *Turcaret*. De 1715 a 1735 publicou os quatro volumes da *História de Gil Blás de Santil-*

lana, também imitado do espanhol mas só na aparência, e em 1736 lançou *O bacharel de Salamanca*. Escreveu 101 *vaudevilles* e óperas-cômicas. No teatro sua originalidade deve-se ao fato de ter usado a sátira social com mais profundidade que os antecessores e, no romance, a uma imagem realista e pitoresca da vida medíocre. Por sua irreverência e ataques às atividades intelectuais foi recusado pela Academia Francesa. Obra dramática: *Crispin, rival de son maître* (1709), *Turcaret* (1709).

LORDE, André de (1871-1942), dramaturgo francês. Bibliotecário desde 1894, primeiro na biblioteca do Arsenal e depois em Sainte-Geneviève, escreveu numerosos artigos de crítica, principalmente no *Petit Parisien*, e foi redator-chefe de *Paris-Critique*. Nos seus dramas curtos e violentos, com ou sem colaboradores, levou o horror trágico a elevado grau de intensidade.

Obra dramática: *Dans la nuit*, com Eugène Morel (1897), *Au téléphone*, com Charles Foley (1901), *Dernière torture* (1904), *L'obsession* (1905), *Terre d'épouvante*, com Eugène Morel (1907), *Napoléonette* (1919), *Figures de cire* (1922), *Mon curé chez les riches* (1925), *Mon curé chez les pauvres* (1930).

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de (1688-1763), escritor e dramaturgo francês. Advogado, tentou a literatura com três romances sem valor. Só estreou no teatro em 1720, com três peças, obtendo êxito com *Arlequin poli par l'amour*. Arruinado pela bancarrota de John Law (1671-1729), financista escocês que fundara um banco na França com direito a emitir papel-moeda, consagrou-se então à literatura e assumiu sozinho a redação de um jornal, *Le Spectateur Français* (1722-1723), depois *L'Indigent Philosophe* (1728) e mais tarde *Le Cabinet du Philosophe* (1734). Além de dois romances, obras-primas devido ao realismo da descrição e à exatidão da análise, *La vie de Marianne* (1731-1741) e *Le paysan parvenu* (1735), escreveu cerca de 40 peças, com maior ou menor êxito. Seu teatro se caracteriza pela in-

triga leve e diálogos espontâneos. Apesar do otimismo, em moda até a Revolução Francesa, observa lucidamente a injustiça social e a afetividade pessoal. Retratando a paixão nascente, soube sugerir os desvios previsíveis, descritos mais tarde pelo marquês de Sade (1740-1814) e por Choderlos de Laclos (1741-1803).

Obra dramática: *Arlequin poli par l'amour* (1720), *Le prince travesti* (1724), *Os jogos do amor e do acaso* (1730), *L'école des mères* (1732), *Le legs* (1736), *Les fausses confidences* (1737), *L'épreuve* (1740).

MAUGHAM, Somerset (1874-1965), romancista e dramaturgo inglês. Nascido na França, órfão aos dez anos, estudou e praticou medicina por muitos anos, da qual se afastou depois de publicar dois romances em 1897 e 1902. Sucederam-se então vários romances e volumes de contos (*Servidão humana*, 1915; *A lua e seis vinténs*, 1919; *O fio da navalha*, 1940). Começou a escrever peças em 1904, com humor sardônico, em que as situações são mais importantes que o estudo dos caracteres.

Obra dramática: *A man of honour* (1904), *Caroline* (1916), *Our betters* (1917), *The letter* (1927), *The constant wife* (1927), *The sacred flame* (1928), *The breadwinner* (1930), *Sheppey* (1933).

MAURIAC, François (1885-1970), escritor e dramaturgo francês. Cristão por tradição familiar e criado por mãe severa, evocará muitas vezes o mundo estreito de sua infância (*Commencements d'une vie*, 1932, etc.). Em Paris desde 1906 consagrou-se à literatura, mas seu livro de versos e dois romances passaram despercebidos. Revelado com *Le baiser au lépreux* (1922), ligou sua obra aos escrúpulos de cristão dividido. Diante dos poderes do mal, só há duas atitudes: a renúncia (*O deserto do amor*, 1925) ou a revolta (*Teresa Desqueyroux*, 1927). Seus romances exprimem a fascinação pelo mundo e por suas seduções sensuais (*Génitrix*, 1923; *Le noeud des vipères*, 1932). Sua obra teatral, como os romances, utiliza os procedimentos do monólogo interior,

tratando do tema patético da graça e da redenção. Autor de ensaios críticos e espirituais, seu *Journal* (1934 a 1951) e *Bloc-notes* (1958 e 1961) mostram-no preocupado com a justiça política. Eleito para a Academia Francesa em 1933. Prêmio Nobel de literatura em 1952.

Obra dramática: *Asmodée* (1937), *Les mal-aimés* (1945), *Passage du malin* (1948), *Le feu sur la terre* (1950).

MIRBEAU, Octave (1850-1917), romancista e dramaturgo francês. Crítico dramático, colaborou no jornal *Figaro*. Partidário da realeza e do catolicismo inicialmente, exprimiu opiniões violentamente anti-semitas em *Grimaces*, panfleto hebdomadário que ajudou a fundar em 1882. Evoluiu depois até defender idéias anarquistas, opondo-se a todas as formas de organização social. Seus romances condenam a sociedade contemporânea através da sátira, do impressionismo brutal e de uma sensualidade perturbadora (*L'abbé Jules*, 1888; *O jardim dos suplicios*, 1899; *Le journal d'une femme de chambre*, 1900). Em sua obra dramática também denuncia com horror as mentiras sociais e políticas. Como jornalista defendeu apaixonadamente a arte moderna (*Des artistes*, 1922). Eleito para a Academia Goncourt em 1896.

Obra dramática: *Les mauvais bergers* (1897), *L'épidémie* (1898), *Vieux ménages* (1900), *Les affaires sont les affaires* (1903).

MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin) (1622-1673), poeta cômico francês. Depois de estudar com os jesuítas, preparou-se para a carreira de advogado mas acabou optando pelo teatro. Em 1642 debutou como ator e ligou-se a Madeleine Béjart (1618-1672). Com ela e outros comediantes fundou o Illustre-Théâtre (1643), adotando o nome Molière, sendo preso em 1645 por dívidas. Em 1646 deixou Paris e durante 14 anos percorreu o interior com seu conjunto. Em 1655 fez representar em Lyon sua primeira grande peça, *L'étourdi*. Voltando a Paris em 1658, apresentou-se diante do rei e, em 1659, o público acolheu

triumfalmente sua peça *As preciosas ridículas*. Inaugurou o teatro do Palais-Royal em 1661 e no ano seguinte casou-se com Armande Béjart (1642-1700), filha (ou irmã) de Madeleine, espalhando-se o boato de que teria casado com a própria filha. Seu primeiro filho viveu poucos meses. Doente, desentendendo-se com a mulher, continuou a atuar e a compor incansavelmente. Em 1664 o *Tartufo* (três primeiros atos) foi proibido pela Censura. Reconciliado, teve outro filho, que também não sobreviveu. As intrigas de rivais e invejosos, entre eles Lully (1632-1687), fizeram com que perdesse o favor real. Sentindo-se mal durante a quarta apresentação de *O doente imaginário*, faleceu horas depois, sendo enterrado de noite, às pressas. Curiosamente, não restou nada escrito, manuscritos ou cartas, de quem escreveu tanto. Como ator, diretor e autor só viveu para o teatro. Ensinou aos comediantes o natural e a simplicidade. Aplicou a mesma paixão pela verdade no estudo dos caracteres humanos, de suas contradições e do seu ridículo, arrancando-lhes a máscara para expor a impostura. Em 20 anos compôs 30 farsas e comédias de todos os tipos. Julgado severamente quanto ao estilo, cheio de imagens e pitoresco, seu diálogo é bem natural e pessoal, encontrando-se em algumas peças muitos dos mais belos versos do teatro. Com ele, pela primeira vez, a grandeza cômica atinge a dimensão trágica. Seus personagens, tornados arquétipos, elevam-se até o universal.

Obra dramática: *L'étourdi* (1655), *O despeito amoroso* (1656), *As preciosas ridículas* (1659), *Sganarelle ou Le cocu imaginaire* (1660), *Escola de maridos* (1661), *Les fâcheux* (1661), *A escola de mulheres* (1662), *Crítica da escola de mulheres* (1663), *O misantropo* (1666), *O médico à força* (1666), *Anfitrião* (1667), *George Dandin* (1668), *O avaro* (1668), *Tartufo* (5 atos, 1669), *Les amants magnifiques* (1670), *O burguês fidalgo* (1670), *Psyché*, com Corneille, Quinault e Lully (1671), *As arti-*

manhas de Scapino (1671), *As sabichonas* (1672), *O doente imaginário* (1673).

MORTON, Michael (1864-1931), dramaturgo inglês. Escreveu diversos dramas em colaboração com o enteado Guy Mainwaring Morton (que usava o pseudônimo Peter Traill).

Obra dramática: *Fallen angels* (1924), *After the theatre* (1924), *By right of conquest* (1925), *Salvage* (1926), *The stranger in the house* (1928), *Because of Irene* (1929), *Signor Braccoli*.

MUSSET, Alfred de (1810-1857), poeta francês. Muito precoce, ligou-se desde 1828 ao círculo romântico, obtendo êxito lisonjeiro com uma coletânea de contos (*Contes d'Espagne et d'Italie*, 1830). Sua ligação com George Sand (1833-1835) e a ruptura violenta que o fez sofrer por algum tempo foram transpostas no romance *Confissão de um filho do século* (1836). O "poeta do amor" alcança então o apogeu do lirismo com *Nuits* (1835-1837) e mais tarde com *Souvenir* (1841). Sua obra teatral, após o fracasso de *La nuit vénitienne* (1830), foi escrita para ser lida e não encenada. Considerada hoje a contribuição mais original e duradoura do romantismo à arte dramática, tem desconcertado o público por sua fantasia e pela versatilidade dos heróis, em cujo caráter complexo o desejo de pureza e a aspiração ao ideal se misturam à entrega ao vício e ao desespero. Esse personagem é o próprio autor, e sua obra é o reflexo mais fiel de sua angústia íntima. Várias de suas peças curtas foram incluídas em *Comédias e provérbios* (1840).

Obra dramática: *A quoi rêvent les jeunes filles* (1832), *Os caprichos de Mariana* (1833), *Lorenzaccio* (1834), *Fantasio* (1834), *On ne badine pas avec l'amour* (1834), *Le chandelier* (1835), *A roca de Barberina* (1835), *Il ne faut jurer de rien* (1836), *Um capricho* (1837), *Carmosina* (1840), *Uma porta deve estar aberta ou fechada* (1840).

OBEY, André (1892-1975), dramaturgo francês. Iniciando carreira literária como romancista, logo se consagrou ao teatro, sob a influência do teatrólogo

Jacques Copeau (1879-1949). Sua obra inspira-se em personagens míticos. Em 1946 tornou-se administrador da Comédie-Française.

Obra dramática: *La carcasse*, com Denys Amiel (1926), *Noé* (1931), *Le viol de Lucrèce* (1931), *Le trompeur de Séville* (1937), *Maria* (1946), *Lazare* (1951).

PASCAL, André, pseudônimo sob o qual se oculta um homem bafejado pela fortuna, diante de quem a crítica se mostrou desconfiada e até hostil. Mas com *Le caducée*, peça em que estuda e expõe ao escárnio os maus cirurgiões, os médicos que traficam sua arte, rendeu-se homenagem ao autor que demonstra consciência profissional, observação sincera e qualidades dramáticas. Obra dramática: *Le caducée*, *Le Moulin de la Galette*, *La rampe*, *La vocation*, *Le grand patron*.

PASSEUR, Stève (Etienne Morin) (1899-1966), cineasta e dramaturgo francês. O humor gélido e o cinismo brutal na pintura de caracteres exaltados até a extravagância constituem a maior originalidade de sua obra teatral. Como cineasta é autor do roteiro de numerosos filmes (*Un grand amour de Beethoven*, *Nitchevo*, *Feu*, *Le paradis perdu*, *J'accuse*, etc.).

Obra dramática: *Pas encore* (1927), *A quoi penses-tu?* (1928), *L'acheteuse* (1930), *Les tricheurs* (1932), *Le témoin* (1936), *La traîtresse* (1946), *107 minutes* (1948).

PEYRET-CHAPPUIS, Charles de, dramaturgo francês. Após estudos de direito e enquanto se preparava para a carreira diplomática, fez encenar em 1938 *Frénésie*, sendo acusado de naturalista tardio. Suas obras seguintes mostraram a mesma atmosfera de violência exasperada, com mulheres frenéticas e ávidas de dominação diante de homens fracos e submissos.

Obra dramática: *Frénésie* (1938), *Feu Monsieur Pic* (1939), *Phèdre* (1942), *La soeur* (1943), *Or et rouge* (1945), *Judith* (1945).

PIRANDELLO, Luigi (1867-1936), romancista e dramaturgo italiano. Professor

de literatura, começou cedo uma carreira de escritor de novelas, depois reunidas em livro (*Novelle per un anno*, 15v.), nas quais se conjugam os recursos do naturalismo com a piedade e ternura por humildes camponeses e pequeno-burgueses sicilianos. Sua obra dramática, inspirada às vezes pelos temas de algumas de suas novelas, coloca em cena personagens dilacerados por um tormento incessante e mostra a trágica impossibilidade de o homem conhecer a si mesmo. Prêmio Nobel de literatura em 1934.

Obra dramática: *Lumie di Sicilia* (1913), *Liola* (1916), *Assim é... se lhe parece* (1917), *La ragioni degli altri* (1918), *Il giuoco delle parti* (1918), *Tutto per bene* (1920), *Seis personagens à procura de um autor* (1921), *Enrico Quarto* (1922), *Vestir os nus* (1922), *Cada um à sua maneira* (1924), *Esta noite se improvisa* (1930), *Como tu me queres* (1930).

PLAUTO (Titus Maccius, ou Maccus, Plautus) (254?-184? a.C.), poeta cômico latino. Foi ator e autor, talvez diretor de companhia teatral em Roma. Rico, logo arruinado, foi obrigado a tocar a mó de um moleiro para sobreviver. Continuando a escrever comédias, ganhou o suficiente para se dedicar inteiramente à composição. Das 130 peças que se lhe atribuem, 21 seriam autênticas, as únicas que chegaram até nós, mas a última está muito mutilada. Talvez sejam dele muitos dos Prólogos que precedem as peças, contendo uma exposição do assunto, como se fazia na nova comédia grega. Seus personagens apresentam quase sempre os mesmos caracteres, na maioria antipáticos (velhos devassos, filhos enganadores, escravos mentirosos e ladrões, alcoviteiros, o soldado fanfarrão, parasitas, cortesãs). As situações cômicas nascem umas das outras, naturalmente. Não se pode afirmar com certeza o que teria imitado dos gregos por falta de textos para comparação. Os diálogos são vivos, repletos de gracejos, utilizando a língua vulgar e inventando novas palavras.

Quase todas as comédias tiveram êxito, embora fossem menosprezadas na época do imperador Augusto (27 a.C.-14 d.C.). Readquiriu fama a partir da Renascença e foi muito imitado por Shakespeare, Rotrou, Molière e outros. Desde o século XIX é considerado o primeiro entre os cômicos latinos. Obra dramática: *Anfitrião*, *Asinaria*, *Aululária*, *Bacchides*, *Os cativos*, *Casina*, *O gorgulho*, *Epidicus*, *Os menecos*, *Mercator*, *Miles gloriosus*, *Mostellaria*, *Persa*, *Poenulus*, *Pseudolus*, *Rudens*, *Stichus*, *Trinummus*, *Truculentus*, *Vidularia*.

PONSARD, François (1814-1867), dramaturgo francês. Advogado, passou a dedicar-se ao teatro. Reprovando os exageros do romantismo, reanimou o espírito da tragédia clássica com *Lucrece* (1843). Chamado de "chefe da escola do bom senso" com a intenção de ridicularizá-lo, daí em diante só obteve êxito com a comédia *L'honneur et l'argent* (1853) e o drama *Lion amoureux* (1866). Não sem razão consideram-se prosaicos seus versos, frias as intrigas e pobres os desenlaces de suas peças. Eleito para a Academia Francesa em 1855. Obra dramática: *Lucrece* (1843), *Charlotte Corday* (1850), *Ulysse* (1852), *L'honneur et l'argent* (1853), *La bourse* (1856), *Lion amoureux* (1866).

RACINE, Jean (1639-1699), poeta dramático francês. Órfão, foi criado e educado por religiosos do monastério de Port-Royal, onde duas tias-avós, uma tia e um tio haviam professado. Fez estudos clássicos, tornando-se profundo conhecedor do grego e do latim. Em Paris iniciou curso de filosofia e foi a Uzès procurar o tio para obter benefícios eclesiásticos. Não conseguindo, voltou a Paris e passou a frequentar a Corte. Molière encena sua primeira tragédia, *La Thébaïde ou Les frères ennemis* (1664), e depois *Alexandre* (1665). Insatisfeito com a representação, entrega-a aos rivais de Molière, levando junto a bela Mademoiselle du Parc (1633-1668), por quem se apaixonara. Esta e outras ligações célebres, sua paixão ciumenta,

irritação e perseguição cruel dos que considerava inimigos, inclusive os antigos mestres jansenistas (Polêmica de 1666), mostram as duas faces do gênio. Por mais de dez anos lançou suas tragédias, venceu o velho rival Corneille, obtendo grandes êxitos. Mas intrigas e seus remorsos em relação aos mestres de Port-Royal levaram-no a abandonar o teatro em 1677 e a casar-se. Nomeado historiógrafo do rei Luís XIV (1643-1715), seguiu-o em suas campanhas. Reconciliado com Port-Royal, dedicou-se à vida burguesa e à educação dos vários filhos. Por insistência de Madame de Maintenon (ex-amante e esposa secreta do rei, 1635-1719) escreveu duas tragédias religiosas (*Ester*, 1689; *Athalie*, 1691). Preferindo a progressão dramática conduzida pela lógica dos caracteres e atraindo para seus heróis a piedade e o horror provocados por seu destino deplorável, restituiu à cena trágica sua verdadeira dimensão, a que lhe foi conferida pelos gregos.

Obra dramática: *La Thébaïde* (1664), *Alexandre* (1665), *Andrômaca* (1667), *Os advogados* (1668), *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670), *Bajazet* (1672), *Mithridate* (1673), *Iphigénie en Aulide* (1674), *Fedra* (1677), *Ester* (1689), *Athalie* (1691).

ROSTAND, Edmond (1868-1918), poeta e dramaturgo francês. Após estudos de direito, tentou sem êxito o teatro com um *vaudeville*. Em 1890 lançou um livro de poesias, *Les musardises*, e em 1894 fez encenar uma graciosa fantasia, *Les romanesques*, seguida de duas outras peças. Obteve êxito triunfal com a comédia heroica *Cyrano de Bergerac* em 1897 e três anos depois com *L'aiglon*, interpretada por Sarah Bernhardt (1844-1923). Afastado por doença, só em 1910 retornou com *Chantecler*, peça longamente trabalhada que desconcertou o público. Sua obra teatral fez ressurgir o romantismo numa época dominada pelo naturalismo e pelo simbolismo. Eleito para a Academia Francesa em 1901.

Obra dramática: *Le gant rouge* (1888), *Les romanesques* (1894), *La princesse*

lointaine (1895), *La samaritaine* (1897), *Cyrano de Bergerac* (1897), *L'aiglon* (1900), *Chantecler* (1910), *La dernière nuit de Don Juan* (1921).

ROTROU, Jean de (1609-1650), dramaturgo francês. De antiga família de advogados, ligou-se aos comediantes do rei e até 1634 havia composto umas 30 peças. Protetores poderosos, entre eles o cardeal Richelieu (1585-1642), livraram-no dessa servidão, permitindo-lhe consagrar-se à composição. Tenente particular de um bailio, antigo magistrado provincial, de Dreux, morreu durante epidemia, enquanto cumpria seus deveres. De sua obra conservaram-se pouco mais de 30 peças, entre tragicomédias (17), comédias com intriga muito complicada e tragédias, quase todas representadas entre 1639 e 1649, época em que Corneille brilhava. Seus personagens, divididos entre uma missão que os oprime e uma paixão bem humana, causa de sua fraqueza, parecem mais deitados por sua resignação ou passividade a testemunhar o poder e a ironia do destino do que a afirmar sua liberdade. Obra dramática: *Les sossies* (1637), *Antigone* (1637), *Iphigénie* (1639), *Bélisaire* (1643), *Saint Genest* (1646), *Wenceslas* (1647), *Cosroès* (1649).

SAND, George (Aurore Dupin, baronesa Dudevant) (1804-1876), romancista e dramaturga francesa. Filha de um oficial militar e de uma plebéia, com a morte do pai passa a infância com a avó paterna de ascendência nobre, no domínio de Nohant. Casando-se com o filho de um barão (1822), teve um casal de filhos, separou-se e ganhou o demorado processo de separação (1836). Já em 1831 tornara-se amante de Jules Sandeau (1811-1883), que a ajuda a tomar consciência do seu talento. Separando-se, adota o nome George Sand e publica *Indiana* (1832) e *Lélia* (1833). Amante de Alfred Musset nesse ano, rompe com ele em 1834, durante viagem pela Itália. Em 1835 inicia-se na política com o novo amante e se torna socialista idealista, fundando *La Revue Indépendante* (1841) e *Revue Sociale* (1845). Seus

romances dessa época refletem suas idéias políticas. Amante do compositor Frédéric Chopin (1810-1849) desde 1838, rompe com ele em 1847. Participa da revolução de 1848 ao lado do radical Ledru-Rollin (1807-1874), escrevendo para o *Bulletin de la République*. Após os massacres de junho de 1848, que esmagaram a insurreição socialista, abandonou a política e instalou-se em Nohant, onde continuou a escrever romances (*La Petite Fadette*, 1849) e obras autobiográficas (*História de minha vida*, 1855; *Rêveries et souvenirs*, 1871-1872; *Impressions et souvenirs*, 1873-1876). Compôs também peças teatrais, algumas adaptadas de seus romances. Sua obra desigual mistura imaginação e sentimentalismo, mas nos romances rurais consegue harmonizar a poesia campesina e as realidades da terra.

Obra dramática: *Cosima* (1840), *François le Champi* (1849), *Marcelle* (1851), *Mauprat* (1853), *Le marquis de Villemer* (1864), *Le pressoir*.

SARDOU, Victorien (1831-1908), dramaturgo francês. Abandonou estudos de medicina pelo teatro, mas um fracasso na estréia afastou-o por algum tempo. A notoriedade surgiu só em 1860, com *Pattes de mouche*, e o acompanhou até 1906 nas comédias, nos dramas burgueses e nas peças históricas, em que a enação faustosa esconde o artifício da intriga e a inconsistência psicológica. Eleito para a Academia Francesa em 1877.

Obra dramática: *Pattes de mouche* (1860), *La famille Benoiton* (1865), *Divorçons* (1880), *La Tosca* (1887), *Thermidor* (1891), *Madame Sans-Gêne* (1893).

SARMENT, Jean (Jean Bellemère) (1897-1976), ator, romancista e dramaturgo francês. Atuou em numerosos teatros parisienses até interpretar em 1920 sua primeira peça, *La couronne de carton*. Continuou a escrever e representar suas obras, nas quais revela sua arte das nuances, seu grande poder de sugestão e certa ironia.

Obra dramática: *La couronne de carton* (1920), *Le pêcheur d'ombre* (1921),

Je suis trop grand pour moi (1924), *Madelon* (1925), *Léopold le bien-aimé* (1927), *Peau d'Espagne* (1933), *La pavillon des enfants* (1955), *Les jeux sont faits*.

SARTRE, Jean-Paul (1905-1980), filósofo, escritor, crítico e dramaturgo francês. De família burguesa liberal, estudou na École Normale Supérieure, lecionou filosofia, prosseguindo sua formação filosófica em Berlim (1933-1934), onde, além de estudar a obra de Hegel (1770-1831), aprofundou-se na fenomenologia de Edmund Husserl (1859-1938) e Martin Heidegger (1889-1976), de que desenvolveu o método (descrição reflexiva) e os princípios essenciais (intencionalidade da consciência). Da recusa do realismo naturalista e também do idealismo (*A imaginação*, 1936; *Esboço de uma teoria das emoções*, 1939; *O imaginário*, 1940) procede o existencialismo sartriano (*L'être et le néant*, 1943), cujo princípio é: "a existência precede a essência", isto é, a personalidade de um indivíduo não constitui seu destino, e a vida é uma sucessão de escolhas livres jamais justificáveis. Fundou esse princípio de moral numa ontologia do "para-si" como liberdade absoluta e negação do "em-si", em que este designa tudo o que é dado, no mundo como no homem. O "para-si" afirma-se aniquilando suas tendências e hábitos e toma consciência de si mesmo no sentimento de angústia suscitado por seu poder de decisão absoluta. Por isso no domínio do conhecimento de outrem, da realização dos valores e da identificação com o ser ou Deus a experiência fundamental é o fracasso. Mais conhecido por seu jornalismo (fundou a revista *Les Temps Modernes*, 1946), seus romances (*A náusea*, 1938; *O muro*, 1939; *Os caminhos da liberdade*, 1943-1949) e suas obras de crítica (*Baudelaire*, 1947; *Saint Genet, comédien et martyr*, 1952), é no seu teatro e nas adaptações que prefere expor os temas do existencialismo. Inspirado no materialismo dialético, desenvolveu em 1960 (*Critique de la raison dialectique*) uma filosofia da

história que não é exclusiva de certo relativismo histórico, o que explica sua ação política e seu compromisso na defesa de um ideal revolucionário de democracia e liberdade. Recusou o Prêmio Nobel de literatura em 1964.

Obra dramática: *As moscas* (1943), *Entre quatro paredes* (1945), *Mortos sem sepultura* (1946), *A prostituta respeitosa* (1946), *As mãos sujas* (1948), *O diabo e o bom Deus* (1951), *Kean*, adaptado de Dumas Père (1953), *Nekrassov* (1956), *Os seqüestrados de Altona* (1960), *As troianas*, adaptado de Eurípi-des (1965).

SCHILLER, Friedrich von (1759-1805), poeta e dramaturgo alemão. Destinado à carreira das armas, sentiu-se atraído pelo direito, medicina e literatura. Sob a inspiração do movimento Sturm und Drang (Tempestade e Ímpeto) compôs quatro dramas, em que denuncia os abusos da tirania (*Os bandoleiros*, 1782; *Fiesko*, 1783), da desigualdade social e dos preconceitos de casta (*Intriga e amor*, 1784) e da opressão das consciências (*Don Carlos*, 1787). Obrigada a exilar-se em Stuttgart, em 1792 recebeu o título de cidadão francês da Assembléia Nacional. Professor de história em Jena a partir de 1787, escreveu obras de história (*História da guerra dos trinta anos*, 1791-1793), filosofia e estética (*Sobre a arte trágica*, 1792; *Cartas sobre a educação estética do homem*, 1793-1794). Convidado por Goethe, com quem se correspondia, instalou-se em Weimar, encaminhando sua obra poética para um classicismo contemplativo (*Baladas*, 1797; *A canção dos sinos*, 1799) e seu teatro para uma transposição no plano moral dos problemas políticos e sociais.

Obra dramática: *Os bandoleiros* (1782), *Fiesko* (1783), *Intriga e amor* (1784), *Don Carlos* (1787), *Wallenstein* (1796-1799), *Maria Stuart* (1800), *A donzela de Orléans* (1801), *A noiva de Messina* (1803), *Guilherme Tell* (1804).

SCRIBE, Eugène (1791-1861), dramaturgo francês. Abandonou estudos de direito pelo teatro, não obtendo êxito por muito tempo. Escreveu cerca de 350 co-

médias, nas quais é sensível a influência de Carlo Goldoni (1707-1793), e libretos de ópera e ópera-cômica (*La muette de Portici*, com Casimir Delavigne, 1828; *La juive*, 1835; *La favorite*, 1840). Hábil dramaturgo, inventor de efeitos cômicos e de *coups de théâtre*, sua obra era do agrado da burguesia porque destacava o papel do dinheiro e do êxito social. Eleito para a Academia Francesa em 1834.

Obra dramática: *Valérie* (1822), *Le mariage de raison* (1826), *Le mariage d'argent* (1827), *Bertrand et Raton* (1833), *Le puff* (1848), *Adrienne Lecouvreur* (1849).

SÉE, Edmond (1875-1959), romancista, crítico e dramaturgo francês. Importante crítico teatral e autor de excelente estudo sobre *Le théâtre français contemporain* (1928 e 1950), estreou no teatro em 1893 e depois lançou várias peças, ocupando lugar à parte na produção teatral de sua época. Busca a tradição do "teatro de amor" em peças com estrutura bem simples, elegantes na forma, em que a análise psicológica quer elevar-se até a grande comédia de caracteres.

Obra dramática: *La brebis* (1896), *Les miettes* (1899), *L'indiscret* (1903), *L'irrégulière* (1913), *Saison d'amour* (1919), *Un ami de jeunesse* (1921).

SHAKESPEARE, William (1564-1616), poeta dramático inglês. Shakespere, como costumava assinar, mas também Shakspeare ou Shakspere, era filho de comerciante e cidadão influente de Stratford on Avon, que empobreceu depois e teve que retirar o filho da escola. De qualquer forma, não há informações seguras sobre sua infância e mocidade, apenas que aos 19 anos casou com Anne Hathaway (1557?-1623), que lhe deu duas filhas e um filho, este morto aos 11 anos. Em 1588 vai sozinho para Londres e faz serviços subalternos, mas já em 1592 é citado como ator de talento e autor apreciado. Nesse ano a peste obriga a fechar os teatros. Em 1594 volta a Londres e ali fica até 1613, visitando a família na cidade natal, onde cons-

trou uma bela residência. Ator, autor e acionista da companhia dos Lord Chamberlain's Men e, com a morte da rainha Elisabeth (1558-1603), dos King's Men, que se apresenta no teatro a céu aberto Globe, no teatro coberto Blackfriars e na Corte, além de fazer apresentações no interior em época de epidemias. Em 1613 retira-se definitivamente para Stratford, onde recebe os amigos londrinos. Tais fatos, ou pobreza de detalhes, levaram alguns críticos e historiadores a afirmar que ele não passava de testa-de-ferro do estadista e filósofo Francis Bacon (1561-1626) ou do dramaturgo Christopher Marlowe (1564-1593) ou de outros. Além de dois longos poemas (*Venus and Adonis*, 1593; *The rape of Lucrece*, 1594) e um enigmático livro de *Sonetos* (só publicado em 1609), foram-lhe atribuídas mais de 30 peças, das quais só 16 tiveram publicação durante sua vida. Sua obra teatral inclui peças históricas, comédias, tragicomédias e tragédias e é geralmente dividida em três períodos: 1590-1601, época das comédias leves e dos textos históricos, das três partes de *Henrique VI a Noite de reis*; 1600-1608, época das comédias amargas e das grandes tragédias, de *Hamlet a Timão de Atenas*; 1609-1612, época das comédias feéricas em que o trágico se transfigura pela intervenção do sobrenatural, de *Pérgicles a Henrique VIII*. Misturando todos os gêneros, dirigidas a um público heterogêneo em teatros com instalações muito pobres, suas peças são acusadas de construção bem relaxada, exagero, grosseria, inverossimilhança. Lidas, podem decepcionar por defeitos na intriga e pela composição, mas em cena essas falhas desaparecem de suas peças como por encanto. Seu estilo é vigoroso e maravilhosamente rico em imagens, aproveitando os recursos da prosa e dos versos brancos, que deram grande flexibilidade e incomparável força de sugestão às suas grandes tragédias. Grande criador de personagens que empolgam nossa imaginação, impôs a visão de uma humanidade que, num mundo em que

tudo é aparência e jogos de espelhos, prossegue incansavelmente a busca de uma autenticidade que sempre lhe foge. Obra dramática: *Henrique VI* (1590-1592), *A comédia dos erros* (1592), *Ricardo III* (1592-1593), *Tito Andrônico* (1593), *A megera domada* (1593-1594), *Os dois cavalheiros de Verona* (1594), *Trabalhos de amor perdidos* (1594), *Romeu e Julieta* (1594-1595), *Ricardo II* (1595), *Sonho de uma noite de verão* (1595), *Vida e morte do rei João* (1596), *O mercador de Veneza* (1596), *Henrique IV* (1597), *Muito barulho para nada* (1598), *Henrique V* (1598), *Júlio César* (1599), *As alegres comadres de Windsor* (1599), *Como gostais* (1599), *Noite de reis* (1600-1601), *Hamlet* (1600), *Tróilo e Cressida* (1601), *Bem está o que bem acaba* (1602), *Otelo* (1604), *Medida por medida* (1604), *Macbeth* (1605), *O rei Lear* (1606), *Antônio e Cleópatra* (1606), *Coriolano* (1607), *Timão de Atenas* (1607), *Pérgicles* (1608), *Cimbelino* (1609), *Conto do inverno* (1610), *A tempestade* (1611), *Henrique VIII* (1612).

SÓFOCLES (496?-405? a.C.), poeta trágico grego. Rico, belo, feliz, regeu em 480 o coro em honra da vitória de Salamina, atuou no teatro e, em 468, concorreu com Ésquilo e foi coroado. Compôs 123 peças e obteve sempre o primeiro ou o segundo lugar. Quando um filho alegou que perdera a razão, exigindo a administração dos bens, leu aos juízes um coro da tragédia que acabara de compor e ganhou o processo. Dele restam sete tragédias e fragmentos de um drama satírico. Nas suas tragédias o lirismo dá lugar a mais ação, os episódios surgem naturalmente dos caracteres dos personagens, da vontade humana, do choque das paixões. O desenlace às vezes irrompe bruscamente (*Electra*), outras vezes é prolongado (*Antígona*, *Édipo-rei*). Seus heróis agem livremente, e o autor focaliza-os num momento de crise: embora livres, querendo fugir ao destino, acabam por cumpri-lo (Édipo). Os caracteres dos personagens retratam a alma humana em sua complexidade, sofrendo e rea-

gindo como homens, não deuses. O coro, que só uma vez é personagem, assiste à ação e exprime o sentimento do público ou sugere conselhos. Seu estilo é natural e poético. Sempre e universalmente apreciado, nenhum poeta representa melhor que ele o ideal ático. Obra dramática: *Ájax*, *Antígona* (442?), *Electra*, *As traquínias*, *Édipo-rei*, *Filoteetes*, *Édipo em Colono*, *Os cães de busca ou bracos*.

SPERONI, Sperone (1500-1588), escritor italiano. Ensinou filosofia em Pádua, sua terra natal, e foi embaixador em Roma de 1560 a 1564. Escreveu *I dialoghi* (1542), discursos e orações, além da tragédia *Canace* (1546), uma das primeiras peças em língua vulgar a se conformar às regras de Aristóteles (384-322 a.C.).

Obra dramática: *Canace* (1546).

STEINBECK, John (1902-1968), romancista norte-americano. Após adolescência itinerante e trabalhos manuais fez estudos irregulares e tentou o jornalismo e a literatura. Em 1939 obteve êxito com *Vinhas da ira*. Com tendência naturalista e reivindicação social, seus romances utilizam a linguagem popular e retratam fazendeiros arruinados e trabalhadores diaristas. Em *A leste do Éden* todos os personagens representam o bem e o mal. Desiludido do socialismo e das utopias, ligou-se à nova geração do Oeste e aos *beatniks*. Suas peças de teatro foram adaptações de suas obras, já dramáticas na estrutura e no diálogo. Prêmio Pulitzer em 1940 e Prêmio Nobel de literatura em 1962.

Obra dramática: *Ratos e homens* (1937), *The moon is down* (1942).

TERÊNCIO (Publius Terentius Afer) (185?-159 a.C.), poeta cômico latino. Nascido em Cartago, foi levado a Roma como escravo. Depois de receber educação esmerada foi alforriado. Escreveu tanto para nobres literatos como Públio Cornélio Cipião Emiliano (185-129 a.C.) e Caio Lúlio (cônsul em 140 a.C.), dos quais era amigo e que alguns julgam ser os autores de suas peças, como para a plebe. Morreu moço,

ao voltar de uma viagem à Grécia. Possuímos seis comédias suas, cujos prólogos não expõem o tema mas respondem em versos aos que o censuram por fundir várias peças gregas numa só, ou ser apenas um nome que encobre Cipião e Lúlio. A intriga é bem urdida, porém é na pintura dos caracteres e dos sentimentos que se destaca, apresentando os tipos tradicionais: cortesãs, pais, parasitas. O estilo é puro, a linguagem é familiar, não vulgar. Algumas de suas sentenças se tornaram proverbiais ("Sou homem: nada do que é humano pode ser estranho para mim"). Não seria possível suspeitar da origem diversa das cenas, embora não procure ocultar os empréstimos, tal a unidade que se nota no caráter dos personagens. Pouco apreciado em seu tempo, a estima por suas comédias cresceu após a morte. Estudado e comentado desde então, já foi considerado superior a Plauto.

Obra dramática: *Andria* (*A jovem de Andros*, 166 a.C.), *Hecyra* (*A sogra*, 166 a.C.), *Heautontimoroumenos* (*O que se castiga a si mesmo*, 163 a.C.), *Eunuchus* (*O eunuco*, 161 a.C.), *Phormio* (*Formião*, 161 a.C.), *Adelphoe* (*Os irmãos*, 160 a.C.).

VANE, Sutton, dramaturgo inglês. Filho de escritor, voltou-se naturalmente para o teatro. Inválido devido a ferimentos na I Guerra Mundial, continuou a escrever, lançando *Outward bound* (*Fora da barra*) em 1923.

Obra dramática: *Fora da barra* (1923), *Time, gentlemen, please* (1935).

VEILLER, Bayard (1869?-1943), jornalista e dramaturgo norte-americano. Obteve grande êxito com melodramas, sendo também autor de roteiros cinematográficos.

Obra dramática: *The thirteenth chair*, com Will Irwin (1916), *Within the law* (1918), *O processo de Mary Dugan* (1928).

VERNEUIL, Louis (Louis Colin du Bocage) (1893-1952), dramaturgo francês. Iniciando carreira de autor com peças em um ato em 1913, continuou a escrever comédias às quais falta originalida-

de mas sobra movimento, com intriga bem construída.

Obra dramática: *La charrette anglaise*, com Georges Berr (1916), *L'amant de coeur* (1921), *Tu m'épouserás* (1927), *La femme de ma vie* (1949), *Fontaines lumineuses*, com Georges Berr.

VIGNY, Alfred de (1797-1863), poeta francês. De família nobre, seguiu a tradição militar até reformar-se em 1827, mas desde 1822 publicou poemas com muito êxito. Escreveu *Les poèmes antiques et modernes* (1826) e os romances *Cinq-Mars* (1826), *Stello* (1832) e *Servitude et grandeur militaires* (1835). Sua obra dramática inclui uma tradução em versos de Shakespeare (*Othello*) e uma das obras-primas do teatro romântico (*Chatterton*). Eleito para a Academia Francesa em 1845.

Obra dramática: *Othello* ou *Le more de Venise* (1829), *Le marchand de Venise* (1831), *La maréchale d'Ancre* (1831), *Quitte pour la peur* (1833), *Chatterton* (1835).

VILDRAC, Charles (Charles Messager) (1882-1971), poeta e dramaturgo francês. Fundador com o cunhado Georges Duhamel (1884-1966) e outros do Grupo de l'Abbaye (1906-1908), que tentou uma experiência comunitária, foi o poeta do pudor e da ternura (*Poèmes*, 1905; *Livre d'amour*, 1910) e se tornou após a I Guerra Mundial o poeta da dor e da revolta (*Chants du désespéré*, 1914-1920). Sua obra teatral é sóbria em meios mas rica pelo poder de sugestão. *Paquebot Tenacity* (1920) é a obra-prima do drama intimista.

Obra dramática: *Paquebot Tenacity* (1920), *Madame Béliard* (1925), *L'air du temps* (1938), *Trois mois de prison* (1942).

VOLTAIRE (François Marie Arouet) (1694-1778), escritor francês. Saído da burguesia, tentou o gênero épico com *La Henriade* (1723), mas por suas impertinências teve que fugir para a Inglaterra, onde conheceu o filósofo John Locke (1632-1704) e compôs tragédias inspiradas em Shakespeare (*Zaire*, 1732). Sua admiração pelo regime libe-

ral inglês (*Lettres philosophiques*, 1734) obrigou-o a refugiar-se num castelo do interior, onde fazia representar suas novas tragédias. Recuperando as boas graças do rei Luís XV (1715-1774), voltou a Versailles e a Sceaux, onde escreveu *Zadig* (1747). Decepcionado pela temporada (1750 a 1753) junto a Frederico II da Prússia (1740-1786), aproveitou para escrever *Le siècle de Louis XIV* (1751) e *Micromégas* (1752). Indesejável em Paris e Berlim, foi para perto de Genebra redigir sua história da civilização, *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations*, e o poema filosófico *Sur le désastre de Lisbonne* (1756) e *Cândido* (1759). Instalando-se em Ferney, escreveu panfletos anti-religiosos ou em favor de vítimas da intolerância ou de certas práticas judiciárias. Para lutar contra todas as formas da "superstição", compôs o *Traité sur la tolérance*, o *Dicionário filosófico* (1764) e *O ingênuo* (1767). Voltou triunfalmente a Paris em 1778, morrendo logo depois. Crítico feroz das instituições sociais e políticas do seu tempo e denunciando os perigos da metafísica, propôs a felicidade terrestre, "tanto quanto a natureza humana o permitir".

Obra dramática: *Édipo* (1718), *Brutus* (1730), *Zaire* (1732), *Mort de César* (1735), *Mahomet ou Le fanatisme* (1741), *Méropé* (1743), *Irène* (1778), *Orphelin de la Chine*.

WAGNER, Richard (1813-1883), compositor alemão. De uma família de pastores, mestres-escolas e professores de música, cedo se viu atraído pela poesia e pelo teatro. Após estudos de piano e harmonia, iniciou estudos de filosofia e estética (1831), foi mestre de coro e regente (1834), sendo demitido devido ao fracasso de uma ópera sua. Casado, fugindo dos credores, passou por Londres e Paris, sempre às voltas com a pobreza, e compôs *O navio fantasma* (1841), em que introduz o *leitmotiv*. Em Dresden sua ópera *Rienzi* triunfa (1842) e compõe *Tannhäuser* (1844) e *Lohengrin* (1848). Adepto das idéias liberais, tomou parte nos combates da primavera de 1849, mas a derrota obrigou-o a fu-

gir, terminando em Zurique, onde viveu por dez anos. Pessimista e amargurado, escreveu as obras teóricas *Arte e revolução*, *A obra de arte e o futuro* e *Ópera e drama*, fundamento de toda a sua obra. Sua personalidade estava formada: criara uma poética e seus símbolos, e inventara toda uma mitologia inspirada nas velhas lendas nórdicas. Separado da mulher em 1861 (falecida em 1865), é chamado em 1864 a Munique por Luís II da Baviera (1864-1886), mas o escândalo que o envolveu com Cosima von Bülow (1837-1930), filha de Franz Liszt (1811-1886), força-o a afastar-se. Em Veneza compõe *Tristão e Isolda* (1859). Cosima junta-se a ele em 1866 na Suíça, e após o divórcio dela casam-se em 1870. Em panfletos ataca o Estado capitalista e militarista, o clericalismo e o materialismo, sublinha o perigo da mistura de raças e celebra a pureza do povo germânico. Em 1872

iniciou mediante subscrição pública mundial a construção em Bayreuth de um teatro adequado para a apresentação da tetralogia *O anel dos Nibelungos* (*O ouro do Reno* e *A Valquíria*, já representados em Munique, *Siegfried* e *O crepúsculo dos deuses*). É inaugurado em 1876 com a tetralogia completa, diante do rei Luís II e do imperador do Brasil, Pedro II (1831-1889). Em 1882 ali apresentou *Parsifal*, sua última ópera.

YOLE, Jean (1878-1956), médico e escritor francês. Autor de crônicas e ensaios, escreveu também dramas que evocam a vida rural e os costumes ancestrais. Obra dramática: *La servante sans gages* (1934), *Ève* (1940), *Le capitaine de paroisse* (1949).

ZILAHY, Lajos (1891-1976), romancista e dramaturgo húngaro. Sua obra trata dos problemas da dissolução da sociedade húngara tradicional. Obra dramática: *Cette nuit-là*.

Obras consultadas

- Augé, Paul (org.). *Larousse du XXème siècle*. 6v. + 1v. Paris, Larousse, 1953.
- Bédier, Joseph e Paul Hazard (orgs.). *Littérature française*. 2v. Paris, Larousse, 1949.
- Demougin, Jacques (org.). *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*. 2v. Paris, Larousse, 1985-1986.
- Dezobry, Ch. e Th. Bachelet. *Dictionnaire général de biographie et d'histoire...* 2v. Paris, Delagrave, 1866. 4.ed.
- Dictionnaire biographique français contemporain 1954-1955*. Paris, Pharos, 1954. 2.ed.
- García López, José. *Historia de la literatura española*. Barcelona, Vicens-Vives, 1972. 18.ed.
- Grand Larousse encyclopédique*. 10v. + 2v. Paris, Larousse, 1960-1967.
- Hart, James D. *The Oxford companion to American literature*. Nova York, Oxford, 1956. 3.ed.

- Hartnoll, Phyllis (org.). *The Oxford companion to the theatre*. Nova York, Oxford, 1951.
- Magne, Augusto. *História da literatura grega clássica* (adaptação do original francês de L. Laurand). São Paulo, Anchieta, 1946.
- _____. *Literatura latina* (adaptação do original francês de L. Laurand). São Paulo, Anchieta, 1946.
- Pillement, Georges. *Anthologie du théâtre français contemporain; le théâtre du Boulevard*. Paris, Bélier, 1946. v. 2.
- Robert, Paul (org.). *Le petit Robert 2 — Dictionnaire universel des noms propres*. Paris, SEPRET, 1975.
- Sadoul, Georges. *Dictionnaire des cinéastes*. Paris, Seuil, 1982. 2.ed.
- Sée, Edmond. *Le théâtre français contemporain*. Paris, A. Colin, 1950. 4.ed.
- Sobel, Bernard. *The theatre handbook*. Nova York, Crown, 1948.
- Webster's biographical dictionary*. Springfield, Merriam, 1943.