

BERNARD-MARIE KOLTÈS: UMA DRAMATURGIA DA RELATIVIDADE BERNARD-MARIE KOLTÈS : UNE DRAMATRUGIE DE LA RELATIVITÉ

Christophe Triau, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Tradução: André Gardel

Resumo | Sob a aparência de uma dramaticidade de algum modo canônica, a dramaturgia de Koltès subverte o dramático em seu interior e a própria ideia de um quadro de representação estável e centralizado. Isso é particularmente visível no uso do diálogo permanentemente minado pelo monólogo, e este último, por sua vez, se encontra distorcido pela situação de relação dialógica na qual se inscreve. Em resumo, a base identitária, a possível apreensão do personagem é colocada, assim, num complexo jogo, a um só tempo, de exposição e de retraimento. Abandonando a perspectiva psicológica e a lógica das motivações, Koltès constrói a sua dramaturgia segundo modelos mais próximos das leis da física (dinâmica, atração, peso, inércia...). A alteridade não é partilhável dentro de uma mesma esfera ("intersubjetiva") e, sim, manifesta-se na oposição e na interação de planos diferentes, nos quais os protagonistas parecem com frequência, de modo paradoxal, não se enfrentar diretamente. O que não os impede de revelar, por deslize ou reação, uma violência que se diria contida. Dramaturgia dos espaços-tempos moventes e dos pontos de vista relativos, poderia ser chamada de dramaturgia relativa, ou dramaturgia da relatividade: a instabilidade de uma perspectiva relativa substitui o pressuposto de uma visão central e unificada. O conflito dialogado apresenta-se, então, como um lugar sintomático de descentramento permanente, que afeta os elementos constitutivos de uma dramaturgia koltèsiana de bases abaladas.

Palavras-chave | Koltès | diálogo | dramaturgia

Abstract | Under the guise of a drama of some canonical way, the dramaturgy of Koltès subverts the dramatic inside and the very idea of a

stable and centralized framework of representation. This is particularly visible in the use of a dialogue permanently undermined by the monologue, and the latter, in turn, is distorted by the situation of dialogical relationship in which it is part. In summary, the basic identity and the possible seizure of the character is placed, and, in a complex game, at the same time, exposure and withdrawal. Abandoning psychological perspective and the logic of the motivations, Koltès builds its dramaturgy second closest models of physical laws (dynamic, attraction, weight, inertia ...). Alterity is not shareable within the same sphere ("intersubjective"), but rather manifests itself in opposition and in the interaction of different plans, in which the protagonists often seem, paradoxically, does not face directly. What prevents them from disclosing for slide or reaction, the violence that would contain. Dramaturgy of moving time and space and views on, could be called on dramaturgy, or dramaturgy of relativity: the instability of a relative assessment replaces the assumption of a central, unified vision. The dialogues conflict presents itself, then, as a symptomatic permanent place of decentralization, which affects the constituent elements of a koltèsiana dramaturgy shaken bases.

Keywords | Koltès | dialogue | dramaturgie

Christophe Triau é Professor Associado da Universidade Paris Ouest Nanterre La Défense, na área de Estudos teatrais.

Christophe Triau is Lecturer in Theatre Studies at the University of Paris Ouest Nanterre La Défense.

A dramaturgia koltèsiana dos anos 80 parece propor – ao contrário das peças de juventude do autor, de forte lirismo e que poderiam ser, de modo extremamente sumário, caracterizadas como pertencentes a uma dramaturgia *mental*, em maior ou menor grau oníricas ou subjetivas – algum tipo de ficção tradicionalmente dramática. Koltès, então, não cessa aliás de reivindicar que seu trabalho criativo, em primeiro lugar, consiste em “narrar [as] história [s]” bem; e emprega, a respeito de *Combate de negros e de cães*, a expressão “hipótese realista” (Entrevista com J.-P. Han, 1983. In Koltès, 1999, p. 14) — uma *hipótese* que, no entanto, não foi

adiante e que permite validar a peça como *metáfora*¹... É inevitável constatar, contudo, que esta dramaturgia é bem mais complexa do que Koltès parece afirmar, especialmente porque o autor gosta de jogar com os pontos de vista, com suas contradições e com suas mobilidades no seio de um sistema no qual os dados e coordenadas, *a priori* fixos e concordantes, se revelam também ambíguos e instáveis. Tudo se passa como se Koltès tivesse prazer em dar às suas peças uma aparência dramática para poder subvertê-las de dentro: a fim de fazer com que “as fronteiras se movimentem como as cristas das ondas” (Koltès, 1988, p. 57), para retomar a expressão do *Grande paraquedista negro* em *O retorno ao deserto* — o que possibilitaria se situar em face de e no mundo, tanto quanto propiciar uma representação *centrada*, em fundamentos representativos estáveis. Uma tal labilidade e uma tal relatividade estão no centro da visão de mundo de Koltès, tanto que se pode recuperá-las na leitura de suas *Cartas*: é o que ele experimenta em suas primeiras viagens ao exterior, a ideia de que deveria sempre viajar, a fim de aprender a relatividade de seu valores e de seu lugar no mundo; que estão, igualmente, no coração mesmo de sua dramaturgia.

Sob a aparência de retorno a uma forma dramática mais tradicional (no nível da ação, do conflito, dos personagens, da lógica espaço-temporal...), o teatro koltèsiano dos anos 80 se revela bem diferente de uma simples reconfiguração realista ou de uma simples organização, pela cena, de uma legibilidade do mundo; ele se aplica em narrar o mundo mas burlando, deslocando os numerosos pontos de sua apreensão comum (mesmo em seu ponto trágico, sob o risco de reativar a violência de um modo bem particular), em uma dramaturgia que nos apresenta o drama e seu reverso e, por consequência, o mundo e seu reverso (seu negativo, no sentido fotográfico ?) — um reverso que seria da ordem de sua percepção singular, da impressão sensível que o mundo provoca e por meio da qual ele se dá. É preciso, aliás, constatar que, ao final da entrevista de 1982 dada a Jean-Pierre Han, precisamente aquela em que Koltès fala de sua vontade de simplesmente *contar histórias*, o que ele diz querer “contar” não é nem uma história, tampouco conflitos entre personagens:

¹Sobre o problema da metáfora, ver Majorel, 2010.

De minha parte, queria somente contar bem, um dia, com as palavras mais simples, a coisa mais importante que conheço que seja contável, *um desejo, uma emoção, um lugar, a luz, os ruídos*, não importa que seja algo de nosso mundo e que pertença a todos (Entrevista com J.-P. Han in Koltès, 1999, p. 15)².

Uma subversão intrínseca de quadros de representação aparentemente estáveis e *centrados* se mantém ativa em todos os níveis dessa dramaturgia — quer se trate do espaço (sob a aparente simplicidade dos lugares servindo de moldura para a ação; é só ver, por exemplo, a complexidade do funcionamento do espaço em *Quai ouest*), da questão dos pontos de vista que presidem a representação, do transcurso da temporalidade (podendo, sob uma linearidade fixada, brincar com as suas dilatações e condensações, ou mesmo superpor outra lógica de composição temporal sobre a mera cronologia das ações³), do movimento da língua⁴, da determinação dos personagens e de seus objetivos (como veremos, em parte, aqui)... neste texto, gostaria de estudar, em primeiro lugar, o caso, particularmente sintomático, do diálogo.

*

“O primeiro ato de hostilidade, antes do golpe, é a diplomacia, que é o comércio do tempo. [...] A troca de palavras serve apenas para ganhar tempo antes da troca de golpes, pois ninguém gosta de receber golpes mas todo mundo quer ganhar tempo”, escreveu Koltès para o programa de *Na solidão dos campos de algodão* (retirado de Koltès, 1991, p. 122-123); pois “os inimigos de verdade são os de natureza”, como cães e gatos: a hostilidade vem em primeiro lugar, a troca dialogada não faz nem pode nada. Ela só faria e só poderia adiar, em face da violência dos atos que todas as peças de Koltès sublinham, do modo que fosse possível, as suas resoluções — uma violência tanto mais forte pelo que foi retido das trocas de palavras. De maneira mais ampla, isso parece em desnível em relação à

²Eu sublinho (Nota do autor, que será usada com frequência ao longo do texto, N.t.)

³ Penso, para esse último caso, em particular em *O Retorno ao deserto*, que, à linearidade cronológica da ação, se superpõe uma composição da peça em partes sucessivas, correspondendo a diferentes momentos do dia.

⁴Permito-me, a esse respeito, remeter a: Triau, 2004.

carga virtual da *agôn* representada: o *descentramento*, que François Regnault (Regnault, 2002) assinalou como princípio de construção das peças de Koltès, se aplica, igualmente, ao funcionamento do diálogo, que envereda por voltas e desvios para adiar a constatação de uma diferença e uma solidão essenciais — a mesma que algumas palavras secas, como “Estamos todos sós. Olá”, de Horn, em *Combate de negros e de cães* (Koltès, 1989, p. 101), por exemplo, exprimem muito bem.

Descentramento do diálogo e argumentação desviada

A parte mais visível desse dispositivo de desnivelamento é a pregnância do monológico no seio de situações de diálogo. O que não seria nada de original na dramaturgia contemporânea, se não se tratasse, em Koltès, não apenas de uma protuberância monológica mas, sim, de uma subversão dos fundamentos mesmos do dramático. Pois, longe de retornar a uma forma tradicional, Koltès não quer instalar um sistema dramático que seja perturbado por dentro; ao contrário, e de maneira mais inquietante, ele reconstrói — em negativo — o drama (ou uma aparência de drama absoluto) sobre bases não-dramáticas; propondo uma espécie de *negativo do drama*, um *drama relativo*, cuja relatividade produz seus fundamentos, e implica num jogo contínuo sobre a instabilidade dos pontos de vistas propostos para a cena.

Nas origens do teatro de Koltès, há o monólogo. Historicamente, em primeiro lugar: suas primeiras peças, de *Les Amertumes* a *L'Héritage*, propõem — falando de modo breve — dramaturgias oníricas, subjetivas, fantasmáticas, são quase exclusivamente constituídas pela justaposição de monólogos, e antes de *La Nuit juste avant les forêts*, em sua oscilação entre a ruminação monológica e o endereçamento, a solicitação e a busca do outro, indicam uma virada na direção das peças dos anos 80 (de *Combate de negros e de cães* à *Roberto Zucco*), ou seja, uma dramaturgia de ficção mimética aparentemente dramática: peças presas à função de “ contar histórias ”, com conflitos interpessoais e dialogados. Nas quais, contudo, a origem não cessará de retornar, por assim dizer: o primado monológico — e, mais amplamente, a visão de mundo — que ditaria a forma das primeiras peças dos anos 70, subjaz ainda nas peças dos anos 80. Desse desnivelamento entre forma aparente e fundamentos subterrâneos nasce

sua estranheza particular, suas ambiguidades e o jogo perturbador que elas cultivam com os espectadores.

Pois o monólogo se mantém em primeiro lugar, genética e logicamente (sabe-se que Koltès acumulava, para construir seus personagens, um enorme material sob a forma, especialmente, de monólogos interiores — paratexto das peças em excesso), e informa o conjunto da dramaturgia koltèsiana. Koltès construía o diálogo sobre o monólogo, e não o inverso — como explicou a Hervé Guibert em uma entrevista de 1983:

Minha primeiras peças não tinham nenhum diálogo, somente monólogos. Depois, escrevi monólogos que se cortavam. Um diálogo nunca vem naturalmente. Via, na verdade, duas pessoas face a face, uma expondo seus negócios e a outra alimentando o tema. O texto da segunda pessoas só poderá vir de um impulso primeiro. Para mim, um verdadeiro diálogo é sempre uma argumentação, como faziam os filósofos, mas desviada. Cada um responde a sua parte e, assim, o texto passeia. Quando uma situação exige um diálogo, se dá a confrontação de dois monólogos tentando coabitar.

É de fato desse fundamento monológico que o conflito e a troca dialogada koltèsiana, presa na tensão entre “confrontação” e “coabit[ação]”, aparecem como aspecto relevante, antes de tudo, de uma dramaturgia do *indireto*: um avançar de caranguejo, *desviado, descentrado, ao[/des] lado* “. E é, aliás, perturbante que o diálogo, em Koltès, não aborde nunca diretamente os objetos do conflito — a esse respeito, *Na solidão dos campos de algodão* é bem evidente e exemplar. O diálogo koltèsiano, frequentemente, só parece avançar quando há *mal-entendidos, subentendidos* (geralmente distorcidos) fundadores, que funcionam ao lado de seu objeto, ou na ausência de um objeto explícito, admitido. E, de modo mais amplo, de um *comum*: são, paradoxalmente, as *implicações desse comum* que permitem o avanço do diálogo. É por que a troca parece sempre repousar sobre um quiproquo de um modo ou de outro ostensivo (como o primeiro diálogo entre Charles e Koch em *Quai ouest*: Koltès,

1985, p. 20-21), ou só funcionar ao modo dos "endendimento(s) tácitos(s), signos convencionais ou conversaçõe(s) de duplo sentido" (Koltès, 1987, p. 7) próprias do *deal*, pressupondo, então, a identidade de um desejo comum jamais nomeado: seja, em *Quai ouest*, o cabeçote de uma Delco no fundo de um bolso, uma relação sexual (que Fak, está certo, conhece muito bem mas que Claire não conhece), ou, claro, o objeto do *deal* em *Na solidão dos campos de algodão*. É só ver como, nessa peça, o Negociante (depois, ao fim, o Cliente) fala sempre no modo ambivalente da hipótese, ou, mais precisamente, da conjectura ("Se você anda, a essa hora nesse lugar, é que você deseja alguma coisa que você não tem... ") e da metáfora⁵.

É assim, sobre a pressuposição de um comum, que se constitui a troca de palavras e, por consequência, de tempos: "Eu me prendi ao que temos de menos comum [a ausência de raridade] porque podemos viajar por longo tempo no deserto com a condição de ter um ponto de amarra em algum lugar", diz o Negociante ao Cliente (Koltès, 1987, p. 47). "Mas se estou enganado, perdão", ele prossegue... Pois este comum, sempre pressuposto e deslocado, faz, no final das contas, sempre falta — e só existe no vazio. Com isso, há sempre um *hiato* fundamental, o mesmo que permite o diálogo, até que seja desmascarado ("você está seguro de que não me pediu nada? — Nada"). Dessa ausência de centro, de objeto, sobre esta lacuna, se articula um diálogo em perpétuo desnível e deslize.

O que não implica tanto em um monológico triunfante, a colagem simples de pontos de vista isolados, absolutos — como seria o caso das peças de juventude. Pois se o diálogo é, por essência, construído sobre a base do monólogo, em troca, contudo, essa monologia é, ela mesma, desvida — desnorteada — pelo "impulso primeiro", e pela confrontação dialogada, portanto deformada, na qual se inscreve. Presos em relação, esses monólogos em situação dialógica — pois endereçados — se encontram, eles mesmos, descentrados.

O solilóquio como um monólogo de viés, exposição enviesada

Na obra de Koltès se deve falar mais especificamente em solilóquios do que em monólogos — quer sejam cruzados, quer sejam ainda mais

⁵ Poderíamos falar de uma "dramaturgia no condicional", para retomar uma expressão de Jean-Pierre Sarrazac (Sarrazac, 1995, p. 232).

flagrantes se endereçados a um personagem perpetuamente mudo, como os de Charles diante de Abad em *Quai ouest*. Face ao interlocutor e ao espectador, o personagem é, então, exposto, mas sem bases, suspenso, contraditório: o solilóquio koltèsiano parece estranhamente funcionar como um monólogo de viés, uma vez que ele se inscreve sob a máscara necessária do endereçamento e da relação com o outro — *La Nuit juste avant les forêts* nisso foi fundadora, pois instaurava já essa mudança de eixo.

O espelho da interioridade do personagem, que devia ser o monólogo, está distorcido, pois reflete uma imagem que era de se esperar (ou temer) do outro. A simples presença deste descentra o personagem locutor de si mesmo — ou, antes, revela-se na necessidade de produzir, na imagem de si, um descentramento identitário primordial. Sob a aparência de uma revelação, é uma representação de si que é dada: a que é própria ao *deal*, ao bate-papo, à necessidade de dar uma imagem sedutora de si, imposta pela argumentação e pela relação de força, pela situação de confronto e de interlocução. Assim, “por um efeito de negação, [a] perplexidade [dos personagens] se exprime por uma auto-afirmação, por uma representação de si, a expressão de um conjunto de certezas sobre a ordem do mundo proporcional à inquietude que elas mascaram”, como escreveu Anne-Françoise Benhamou (Benhamou A.-F., 2014).

Essa inquietude identitária é sensível aofundo, ou ao negativo, de uma imagem profundamente reativa: basta ver a quantidade de personagens que replicam, a contrapelo, as afirmações, ou conjecturas, de seus interlocutores — o caso mais emblemático é o do Cliente em *Na solidão dos campos de algodão* (respondendo “Eu não ando...” ao “Se você anda...” inicial do Negociante; ou ainda “No entanto não tenho, para agradar você, desejos ilícitos...”). O Cliente se afirma como aquele que conhece “todas as maneiras de dizer não”, então o Negociante lhe responde que “jamais aprendeu a dizer não”, mas conhece “todo tipo de sim”. É o mesmo princípio de inversão que gera igualmente, aliás, toda a eficácia cômica de várias trocas em *O retorno ao deserto*.

Esquemmatizando, muitos discursos funcionam ao modo de “Eu não sou o que você pensa”, ou “Nós não somos do mesmo mundo”. Mas, se se trata de negar a perspectiva do outro, é para afirmar uma singularidade e uma alteridade radicais, que estão, evidentemente, sob a influência e

determinadas pela presença do outro: uma outra imagem que se espera, por sua vez, que será recebida, que corresponderá a um expectativa — *supostamente* desejável ou eficiente. Se instaura, assim, um jogo de espelhos, no qual o personagem, ele mesmo, se perde. Cécile, como diz Koltès em suas Notas para a encenação de Quai ouest (in: Koltès, 1985, p. 106-107), será a quintessência disso, com sua combinação de duas atitudes contrárias (integridade reinvidicada, desejo refletido):

Se tomam você por um imbecil, por meio de uma das mil maneiras pelas quais pode-se tomar alguém por um imbecil, eu conheço três saídas possíveis:

- exibir uma imperturbável dignidade;
- mostrar até onde se pode bancar o imbecil. (Se trata de uma arte que foi uma das especialidades dos Negros do gueto de San Francisco, que batisei de “mau-mauing”, e que consistia em pensar assim: o Branco nos toma por Selvagens, vamos dar a eles, então, um sagrado número de selvagens.)
- Cécile diz: mostramos até que ponto sou capaz de ser uma imbecil, e esse é o ponto em que pretendo, os pés na merda, exibir uma imperturbável dignidade.

O verdadeiro trabalho da atriz que representa Cécile será de mostrar que ela não está fazendo isto que ela aparenta representar, nem que deseja isto que ela está pedindo; mas que ela é como um espelho que reflete o que esperamos dela, e o faz com uma luz tão potente que chega a ofuscar o parceiro.

Nesse jogo interminável de defesa, Cécile gasta uma energia infinita; às vezes, ela perde o fio da meada e se pergunta: onde eu estava? E é nesse infinito jogo de mistério que Koch encontra alguma familiaridade com ela.

Nessa complexidade especulativa (quase-genetiana), e com a perda que provoca, numerosos são, no final das contas, os personagens koltèsianos, além de Koch, que podem, mais ou menos, se reconhecer — Negociante e Cliente, irmãos e irmãs... complexidade que chega a atingir um grau vertiginoso, como testemunha este extrato do solilóquio de Charles diante de Abad:

Aliás, você não compreende jamais o que digo, e eu não compreendo nada do que você pensa; você faz sempre o que eu acho que você pensa que não teve vontade de fazer, e depois corrige; é assim que eu acredito compreender que você funcione; mas você não poderá sempre corrigir, moreno. Finalmente, eu nunca compreendi de verdade você. Você também não, não quer compreender e fica por aí, tranquilo (Koltès, 1985, p. 60).

A identidade do personagem no discurso, principalmente porque aparece como não podendo ser determinado de modo independente em relação ao outro, se revela, assim, tanto quanto se esquivava. As palavras de Abad ilustram bem isso, no monólogo interior de *Quai ouest*: “Por mais que eu fale, mais escondido [...], não me pergunta mais quem eu sou ” (Koltès, 1985, p. 20). Entre defesa e acumulação de traços identitários, circunvoluções que se esquivam, sem cessar, de nomear a ferida secreta⁶ em torno da qual a maior parte de seus personagens parecem ser construídos, entre a sobredeterminação e a lacuna, entre a autoafirmação e a falha, este uso do monólogo de viés — de um monólogo inviesado (porque intrinsecamente dependente da relação e do endereçamento ao outro) — apresenta o personagem em uma dialética não resolvida entre a desconfiança do íntimo e a opacidade da pura superficialidade. E é assim que se apresenta ao interlocutor e ao espectador. Pois Koltès joga também com o desejo do espectador, propondo a ele o atrativo de um segredo, de uma complexidade, do aprofundamento do personagem, sempre se

⁶ Ver Triau, 1997.

esquivando. E que se manifesta como aquele que pertence a um eu perpetuamente descentrado, relativo.⁷

Esta exposição enviesada provoca um jogo vertiginoso sobre o ponto de vista, uma vez que não permite nem o acompanhamento do conflito interpessoal, nem o acesso a uma interioridade ficcional. A cena não instaura aqui, então, nem uma verdadeira perspectiva dramática, absoluta, nem a perspectiva específica de uma pura dramaturgia subjetiva: mas um entremeio. O fundamento monológico do diálogo é transposto para um quadro relacional, que se encontra vazio do comum necessário para estabelecer um espaço unificado, também necessário para a troca. É abalada, assim, a base *intersubjetiva* que preside o confronto dramático dialogado.

A relatividade, ao pé da letra

É famosa a incomunicabilidade koltèsiana: não se trata de um motivo temático, nem de um elemento característico ou patológico, mas sim um princípio estrutural, nas origens do qual Koltès constrói sua dramaturgia. Que seja bem compreendido: a originalidade de Koltès não é a de simplesmente desconstruir a psicologia — isso não teria nada de excepcional em fins do século XX. Mas a sua arte é a de tomar a incomunicabilidade, de algum modo, ao pé da letra, fazendo dela um elemento físico, com leis físicas regendo a sua escrita dramática — para instaurar uma dramaturgia *relativa*, ou uma dramaturgia *da relatividade*, na qual a identificação *sujeito* - personagem se perdeu, mas onde também são negadas as noções de sentimento e de vontade, que iniciam, normalmente, a ação dramática.

⁷Quanto aos verdadeiros monólogos, Koltès repete o mesmo princípio, turvando, com frequência, o desvelamento potencialmente esperado por uma teatralidade ostensiva e lúdica. O que se encontra em *Sallinger* ou, mais ainda, em *O Retorno ao deserto*, joga com a mesma dualidade: os personagens se lançam em grandes revelações, fábulas ou teorias, por meio das quais se desvelam, mas o fazem dentro da superteatralidade do número, endereçada ao público, indicada (*O retorno do deserto*) ou não na didascália: Leslie, que é atriz, faz, em *Sallinger*, seu *one man show*; Al, seu pai, fará um discurso; Adrien, em *Retorno ao deserto*, conta sua fábula; Edouard, na mesma peça, após uma longa demonstração científica, “ *toma impulso, salta, e desaparece no espaço* ” (quer dizer, nas armações)... — Eles representam diante do público.

Koltès, aliás, reivindicou, diversas vezes, uma dessentimentalização da representação, a fim de substituí-la por uma física, por uma dinâmica. Os exemplos são muitos; um, magnífico, se encontra no roteiro de *Nickel Stuff*, na cena em que Jackie tenta alcançar e pegar Tony na rua:

A ruptura entre Jackie e Tony se desenrola, de algum modo, segundo as leis da mecânica. [...] Vista do alto, é como se dois corpos movidos por forças diferentes, ao se chocarem, modificassem mutuamente seus percursos e, de modo inelutável, acabassem por se separar, cada um dentro de seu sistema. Dois tipos de conduta, no sentido próprio da palavra; e como a incompatibilidade entre eles é a causa, no final das contas, resulta que cada um vai para uma direção oposta (Koltès, 2009, p. 61-62⁸).

O modelo assim posto não é, portanto, só o de uma percepção vista do alto, de uma visão puramente objetiva, factual. Faz retornar as implicações estéticas e emotivas, a distância a priori objetiva do olhar daquele que observa as forças físicas em interação, recupera e reaciona, afinal, o afeto — o afeto do sujeito que percebe. Eis a complexidade dessa dramaturgia: como se toda estética koltèsiana criasse condições para a perda das condições interpretativas e analíticas, a fim de fazer uma ponte direta entre a visão de cima, objetiva, da descrição pragmática e a implicação empática do sujeito que percebe: “entre *descrever* e *expressar* qu[e é] desencadeado em [s]i, para retomar os termos de uma declaração do autor sobre a escrita de *Combate de negros e de cães*: ‘eu estava em alguma parte da África e descobri que bastava descreveresse lugar para exprimir o que se desencadeava em mim’” (entrevista dada a M. Merschmeier, 1983, retomada em: Koltès, 1999, p. 34). Uma boa parte de sua singularidade, no modo como se oferece ao leitor ou espectador, se daria nas relações sem mediação entre essas duas instâncias, sem (e do fato oriundo mesmo dessa falta) a passagem do esclarecimento dos meandros do que é representado — a obra se esmera em frustrar a aproximação sentimental dos personagens, assim como as motivações das

⁸ Segue... um esquema !

ações⁹, para garantir que os solilóquios escondam tudo o que dizem, embaralhando as distinções, as atribuições, os modos habituais de reconhecimento do mundo e comportamentos¹⁰.

Como escreveu na abertura de suas notas "Para encenar *Quai ouest*": "Seria preciso, a priori, considerar que toda linguagem é irônica¹¹, e todo deslocamento grave" (In Koltès, 1985, p. 104). O desejo — e, sem dúvida, é nisso que reside o trágico koltèsiano — não é questão de sentimentos, mas de peso, inércia, forças, atrações:

Pode-se agir, creio, segundo as leis da mecânica e da astrofísica. Ora, uma pedra não vai ao solo por simpatia, por solidariedade ou atração sexual; ela cai desprovida de todo o senso moral. A posteriori, caindo, ela pode encontrar as mais belas razões para cair.

É como, dentro do sistema solar, um seixo caindo permanentemente na direção do sol: se as atrações secundárias são suficientes, isso se traduzirá numa órbita ao redor do sol; se não são, acredito que ele acabará por se estatelar. (*Un hangar, à l'ouest* in Koltès, 1990, p. 125-126)

De fato, o que se encontra aqui é a "decomposição da psicologia", que Koltès reivindicava desde 1970 na escrita de *Amertumes*: Koltès já concebia "as relações entre as pessoas [...] como dois barcos postos, cada um deles, sobre dois mares tempestuosos" (Carta a Hubert Gignoux de 7 de abril de 1970, in: Koltès, 2009, p. 115)¹². A alteridade não é partilhável em uma mesma esfera (intersubjetiva), e se opõe a propriamente falar em *planos* diferentes. Os personagens não são, com isso, construídos à maneira de sujeitos funcionando como variações singulares no interior de um mesmo plano comum, podendo ser capturados dentro de uma mesma perspectiva

⁹ O teatro me ensinou um pouco a mostrar tudo o que se pode de um personagem sem definir as suas motivações; em geral, quando se quer dar os motivos de alguém ou de alguma coisa, é quase certo o erro, como na vida. Em resumo, contar o melhor possível, sem jamais "resolver" (segunda entrevista dada a A. Prique, 1984; in: Koltès, 1999, p. 42).

¹⁰ Sobre esse ponto, permitam-me remeter a: Triau, 2010.

¹¹ É evidente o duplo sentido que se pode dar a esse termo, pensando, por exemplo, em Cécile.

¹² Sublinho.

central. Eles são concebidos portando, cada um, o seu próprio ponto de vista relativo, obedecendo a leis físicas e metafísicas próprias. Mas, diferentemente das peças dos anos 70, não são mais concebidos, daí em diante, como sujeitos absolutamente autônomo, fora da influência de uma verdadeira relação — haverá, agora, entre eles, interferências.

Nada surpreendente, pois os personagens de Koltès evoluem em um “mundo” — de fato: mundos, em seus pontos arriscados de intersecção — onde as linhas retas tornam-se curvas, onde os planos de referência são moventes, as coordenadas relativas e inassinaláveis. Como o Negociante e o Cliente em *Na solidão dos campos de algodão*:

[O Negociante:] Ora, assim como *eu sei — sem me explicar mas com uma certeza absoluta* — que a terra sobre a qual estamos postos você e eu e os outros está, ela mesma, se equilibrando sobre os chifres de um touro e se mantendo nessa posição pela mão da providência, assim como tento, sem inteiramente saber por que mas sem hesitação, permanecer nos limites do que é conveniente, evitando o inconveniente como uma criança deve evitar se pendurar à borda do telhado antes mesmo de compreender a lei da queda dos corpos.

[O Cliente:] Mas o olhar do cão não contém nada além da suposição de que tudo, ao redor dele, é cão em toda a evidência. *Assim, você pretende que o mundo sobre o qual estamos, você e eu, se equilibre na ponta do chifre de um touro pela mão de uma providência; ora, eu sei, por mim mesmo, que ele flutua, posto sobre o dorso de três baleias; que não tem nem ponto de providência nem de equilíbrio, mas o capricho de três monstros idiotas. Nossos mundos não são, então, os mesmos, e nossa estranheza intromete-se em nossa natureza como a uva no vinho. Não, eu não levantarei o pé, à sua frente, no mesmo lugar que você, eu não suporto o mesmo peso que você* (Koltès, 1987, p. 37-38 e 45-46).

Koltès sustenta, aliás, a tal ponto a estranheza de seus personagens que parecem, numa palavra, não participar dos mesmos sistemas referenciais, e, no limite, dos mesmos espaços-tempos. Nas origens das construções dramáticas de Koltès há, com efeito, sempre a colisão de espaços heterogêneos (um canteiro de obras de brancos na África, no qual penetra um negro: em *Combate de negros e de cães*; Koch penetrando o hangar em *Quai ouest*; Mathilde voltando a seu espaço de origem; Zucco atravessando a sociedade...). Mais problemática ainda é a maneira que Koltès se refere, em *Quai ouest*, à co-apresentação de um personagem saído do mundo de sua infância (Koch) e de um outro personagem saído do mundo de sua juventude (Abad)¹³ — e se poderia abordar *O retorno ao deserto* igualmente sob este ângulo... A cena é sempre, por detrás da confrontação dos personagens, o lugar de confronto entre espaços-tempos *a priori*: inconciliáveis. Mas é justamente essa não coincidência radical que traz, paroxalmente, a possibilidade, precária e temporária, do diálogo: assim como *Combate de negros e de cães* repousa sobre o fato de que os personagens não tem, fundamentalmente, a mesma relação com a linguagem¹⁴. É esta dessincronia fundadora que permite a troca dialogada e a peça em sua totalidade: o “comércio do tempo”.

Esse comércio do tempo, contudo, não faz só adiar os golpes; ele *revela* também — mas não forçosamente por deixar explícito por meio de

¹³ “De fato, é um pouco como se eu tivesse colocado face a face, nessa peça, um personagem saído de minha infância e um personagem saído de minha juventude. Pensando no mundo de minha infância — que é o de uma burguesia militar provinciana — e aquele de minha juventude — que não é burguês, nem militar, nem provinciano, nem francês —, eu imaginava a priori que, apresentados um ao outro, iriam se olhar, se incomodar e, de modo cortês, apertar cerimoniosamente as mãos, depois logo se separariam, como se nada tivesse acontecido, um com a carteira do outro, enxugando as mãos com seus lenços. E, no entanto, uma vez que isso se deu em minha cronologia, confrontados e olhados longamente, eles ficariam bem, eu me disse, sobre um palco de teatro” (“Un hangar, à l’ouest”, in Koltès, 1990, p. 112-113).

¹⁴ “Albourny, o Negro, é o único que se serve das palavras em seu valor semântico: porque fala uma língua estrangeira, para ele um gato é um gato. Os outros se servem como todo homem francês se serve de sua língua materna, como de um veículo convencional que carrega coisas que não são convencionais. E essas coisas podem se encontrar muito próximas da superfície, mas, às vezes, no terceiro subsolo. Creio que não se possa falar de outro modo. Por exemplo, na primeira cena, se Horn empregasse a mesma linguagem que Albourny, que lhe diz: “Eu venho procurar o corpo do meu irmão”, ele responderia: “Ele está flutuando no esgoto”, o que ele só vai dizer na cena dezoito, se isso ocorresse a peça estaria terminada” (entretien avec H. Guibert, 1983, in: Koltès, 1999, p. 21-22).

palavras. Esse tempo como que suspenso é que deixa aparecer verdadeiramente o personagem em sua singularidade, concebido, de modo fundamental, em termos de dinâmica: de tempo e de trajeto (aquele, arriscado, que vai “de um ponto a outro”, “de uma luz a uma outra luz como o do Cliente”), ou de uma “trajetória” (Zucco). E, dessa forma, se jogam as identidades, a diferença e a relatividade de planos subjetivos. Koltès fala de Charles:

Se há cortes a fazer, eles não serão feitos, obrigatoriamente, nos longos monólogos. Se poderia, certamente, dizer: no início do monólogo Charles está aqui, ao fim ele está lá, urge, então, ir de um ponto a outro. Mas trata-se de um cálculo errado, pois Charles, que não vem de nenhuma parte e não vai para nenhuma parte, tomará, de todo modo, seu tempo ou, se é impedido, será impedido simplesmente de existir; e o que há para se ver em Charles é, precisamente, o tempo de que ele dispõe para ir de um ponto a outro, e a conduta que assume (Notas para encenar *Quai ouest*, in Koltès, 1985, p. 105).

As velocidades, também, são relativas. Assim, a propósito do negro e mudo Abad, Koltès insiste: “Não se trata de um selvagem misterioso. [...] Sua única e notável diferença é a lentidão; e isso é um dos motores da história” (*Un hangar, à l’ouest* in Koltès, 1990, p. 118)¹⁵. Do mesmo modo, concebendo originariamente a oposição do Negociante e do Cliente como a de um “bluesman, imperturbavelmente gentil, doce, um desses tipos que não se enervam jamais” e “um agressivo esfolador, um punk do East Side, imprevisível” (Koltès, 1999, p. 47), não são tanto dois caracteres que Koltès opõe, mas dois humores e, no final das contas, dois ritmos, duas relações temporais e duas energias.

Por consequência, “sobre o fino e achatado fio de [sua] latitude” (Koltès, 1987, p. 12)¹⁶, entre personagens koltèsianos, não se estabelece *comunicação*: se tem influência, se interfere. “Foi por inércia que me

¹⁵O que confirma o monólogo “romanesco” desse personagem: “uma idéia leva o tempo que leva uma formiga para andar dos pés aos cabelos para me chegar ao espírito mas eu tento dizer” (Koltès, 1985, p. 20).

¹⁶Réplica do Dealer.

aproximei de você? dirigido para baixo não por vontade própria mas por essa atração [...] de objeto minúsculo e solitário para a massa obscura, impassível que está na sombra”, se interroga assim o Cliente diante do Negociante (Koltès, 1987, p. 42)¹⁷. É, então, a colisão e os jogos de influência entre diferentes espaços-tempos relativos que acompanham e regem subterraneamente o diálogo; jogos de atração, que se duplicam, subjazem e despistam o diálogo, que procede, com isso, por inflexões e desvios. É assim também que os golpes são dados sem que, forçosamente, se possa ver, semelhantes ao *golpe fantasmático* admirado por Koltès no boxe e kung-fu: se vê a troca mas não o golpe, tão rápido que só uma ralentada —quer dizer, uma distorção das relações temporais, uma modificação das categorias de percepção do tempo — permite captar¹⁸.

E é a partir disso que poderíamos falar, mais que metaforicamente, a respeito de uma dramaturgia einsteiniana: dramaturgia dos espaços-tempos moventes, de pontos de vista relativos. Ao pé da letra, a exposição de ambos e a confrontação dialógica implicam em um jogo de deslizamento de planos (no sentido matemático e físico do termo, mas, também, sem dúvida, em sua acepção cinematográfica) — com suas interações, viradas e desvios. Koltès faz, assim, uma dramaturgia na qual os protagonistas parecem, paradoxalmente, não se confrontar diretamente, até que, de

¹⁷Não espantar-se mais se, nessa cena relativa, não se (saiba) jamais se se compreen(de) melhor quando não se conhece a língua do outro — como na cena IX de *Combate...* entre Léone e Alboury, falando uólofe.

¹⁸ Ver “O golpe fantasma”, in Koltès, 1991, p. 118: “Em *A fúria do Dragão*, foi filmada uma sequência de katas executados por Bruce Lee em câmara-lenta. Parece que não foi pelo gosto do efeito, mas pelo simples fato de que Bruce era capaz de dar um golpe com uma rapidez tal que a câmara não tinha tempo de registrar. História semelhante acontecia com Mohamed Ali, que foi acusado, muitas vezes, de manipular resultados: seu adversário se estendia bruscamente sobre a lona sem que ninguém tivesse visto como, nem a câmara; se conta que o golpe existia de verdade, mas era tão rápido que ninguém tinha tempo de ver nada. Manipulado ou não, fantasma ou não, foi, apesar de tudo, o melhor e o mais marcial dos golpes já inventados.”

súbito, por um deslize, uma reação, se libera uma violência¹⁹ que havia sido quase esquecida.

A inconstância de uma *perspectiva relativa* substitui a pressuposição de uma perspectiva central e unificada; o conflito dialógico se revela, então, o lugar sintomático do descentramento permanente de todos os constituintes da dramaturgia da relatividade, e bases abaladas, de Koltès²⁰.

*

Foi na ocasião de sua viagem, entre dezembro de 1985 e janeiro de 1986, ao Brasil (Rio, São Paulo, Salvador) que Koltès descobre, na Bahia, a capoeira: “É uma coisa delirante, eu passo horas vendo. Não tinha visto nada tão belo desde Bruce Lee. Eu estou quebrando a cabeça para encontrar um modo de colocar isso numa peça ou num filme”, escreve em uma carta para seu irmão François em 22 de dezembro de 1985 (Koltès, 2009, p. 501). Ele está finalizando, então, a escrita de *Na solidão dos campos de algodão* (ele concluirá em fevereiro de 1986), que começara bem antes de sua partida para o Brasil: a descoberta dessa arte marcial, na qual os adversários não se tocam, não influencia em nada, certamente, a origem da peça; mas parece evidente que ecoou no trabalho do autor, por esta peça precisamente mas, também, em geral, sobre o diálogo e o confronto dramático. Em uma carta de janeiro de 1986 endereçada ao ator (e amigo) Hammou Graïa, ele menciona a capoeira com termos similares (“desde Bruce Lee, não tinha visto nada de mais belo; passo horas vendo as lutas na rua”), antes de retomar de maneira mais esteticamente (para não dizer: dramaturgicamente...) explícita, em um parêntesis ao fim de sua curta correspondência: “(Asseguro que você devia se informar melhor sobre a capoeira: é o suprassumo de tudo o que mais gosto nas artes marciais: na abordagem do adversário)” (Koltès, 2009, p. 503). Estética da abordagem, combate transformado em coreografia (e, sem dúvida, para

¹⁹Dos fogos de artifícios finais de *Combate de negros e de cães ao* “Então, qual arma” final em *Na solidão dos campos de algodão*, por exemplo, só para citar algumas das liberações de violências, que aparecem nos finais de várias peças (ver a esse respeito: Triaú, 2000) — mas tais manifestações não se limitam, evidentemente, apenas às catástrofes.

²⁰ “Onde eu estava”, se pergunta então Cécile no meio de um de seus grandes discursos em *Quai ouest*; “nós, onde estamos nós” se perguntava, preso a uma angústia fundante, Koltès em uma carta a sua mãe de 1976. Pois “as fronteiras se movimentam como as cristas das ondas”, responderá, perdido, o paraquedista negro de *Retorno ao deserto*.

Koltès, portador também de erotismo — mas essa é uma outra história) no qual os adversários se confrontam mas não se tocam...; e no qual, entretanto, pode ocorrer, nesse movimento de planos que permanecem distintos, como na sua dramaturgia da relatividade, uma colisão inesperada cuja causa — o motivo — se manterá desconhecido (“por inadvertência ou de propósito?”), liberando a explosão de uma violência infinita que engaja integralmente as duas partes. Um texto curto publicado mais tarde por Koltès narra uma semelhante cena, uma experiência semelhante, sintomática; que não posso evitar de citar para concluir minhas palavras:

CAPOEIRA

Porque não tinham o direito de portar armas, os escravos brasileiros inventaram uma arte marcial; hoje, esta forma de combate é muito ensinada e praticada, mas os combatentes não se tocam; eles se roçam e se evitam ao som da música, e essa arte se ensina nas academias de Salvador, na Bahia, e se pratica diante dos turistas, no Rio.

Um dia, numa praça, vi uma luta em que um dos combatentes, por inadvertência ou de propósito, bateu no outro. Então, eles começaram, de repente, a se bater de verdade; o público protestava, depois se afastou, enojado. Os dois tipos quebraram a cara um do outro, magistralmente, sem regras, sem música, até o desfalecimento, no meio da praça, sozinhos (Koltès, 1991, p. 120).

Referências bibliográficas

BENHAMOU, Anne-Françoise. Territoires de l'œuvre. In BENHAMOU, Anne-Françoise. *Koltès dramaturge*. Besançon: Les solitaires Intempestifs, 2014, p. 65-107.

KOLTES, Bernard-Marie. *Sallinger*. Paris: Editions de Minuit, 1995.

KOLTES, Bernard-Marie. *La Nuit juste avant les forêts* [1980]. Paris: Editions de Minuit, 1988.

KOLTES, Bernard-Marie. *Combat de nègre et de chiens* [1980]. Paris: Editions de Minuit, 1989.

KOLTES, Bernard-Marie. *Quai ouest*. Paris: Editions de Minuit, 1985.

KOLTES, Bernard-Marie. *Dans la solitude des champs de coton*. Paris: Editions de Minuit, 1987.

KOLTES, Bernard-Marie. *Le Retour au désert*. Paris: Editions de Minuit, 1988.

KOLTES, Bernard-Marie. *Roberto Zucco*. Paris: Editions de Minuit, 1990.

KOLTES, Bernard-Marie. *Prologue et autres textes*. Paris: Editions de Minuit, 1991.

KOLTES, Bernard-Marie. *Une Part de ma vie (Entretiens 1983-1989)*. Paris: Editions de Minuit, 1999.

KOLTES, Bernard-Marie. *Nickel Stuff* [écrit en 1984]. Paris: Editions de Minuit, 2009

KOLTES, Bernard-Marie. *Lettres*. Paris: Editions de Minuit, 2009

MAJOREL, Jérémie. Métaphores de Koltès: éclats d'un *theatrum mundi*. In BIDENT Christophe; BUTEL Yannick; MAISETTI Arnaud; TRIAU Christophe (dir.). *Koltès maintenant et autres métamorphoses*. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2010, p. 161-178.

REGNAULT, François. Passage de Koltès [1990]. In: REGNAULT, François *Théâtre-solstices*. Paris: CNSAD/Actes Sud, 2002, pp. 345-372.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen: éditions médianes, Rouen, 1995.

TRIAU, Christophe. Neuf remarques sur l'intime et la blessure secrète. In: *Europe*, n° 823-824, p. 118-124. Paris: novembre-décembre 1997.

TRIAU, Christophe. La résolution en raz-de-marée (sur les fins de pièces koltésiennes). In *Etudes théâtrales* n° 19, p. 111-122. Louvain-la-Neuve: décembre 2000.

TRIAU, Christophe. La dialectique de la langue, In: BIDENT, Christophe; SALADO, Régis; TRIAU, Christophe (dir.). *Voix de Koltès*. Anglet: Séguier-Atlantica, 2004, p. 37-58.

TRIAU, Christophe. La torrentielle, dévastatrice, vengeresse puissance de la fiction. Fiction, impressions, perception dans le théâtre de Koltès. In BIDENT Christophe; BUTEL Yannick; MAISETTI Arnaud; TRIAU Christophe (dir.). *Koltès maintenant et autres métamorphoses*. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2010, p. 257-274.