

RUI PINA COELHO

**INESGOTÁVEL KOLTÈS**

Dois ensaios sobre *Na solidão dos campos de algodão*  
de Bernard-Marie Koltès



Sebentas - Coleção Tradução e Dramaturgia  
Escola Superior de Teatro e Cinema/Teatro dos Aloés  
2009

Título	<i>Inesgotável Koltès: dois ensaios sobre Na solidão dos campos de algodão de Bernard-Marie Koltès</i>
Autor	Rui Pina Coelho
Edição conjunta	Escola Superior de Teatro e Cinema/Teatro dos Aloés
1ª edição	150 exemplares
Capa	Fotografia de Bernard-Marie Koltès
Montagem da imagem da capa	Pedro Azevedo
Revisão de texto, concepção gráfica e montagem	Luísa Marques
Amadora	Junho 2009

## Breves notas

A minha biografia não tem qualquer interesse. Tenho uma vida absolutamente banal, excepto na minha profissão.

Entrevista com Bernard-Marie Koltès apud Programa do espectáculo *Na solidão dos campos de algodão*, enc. João Lourenço (Novo Grupo/Teatro Aberto, 1990)

Bernard-Marie Koltès atravessou a dramaturgia europeia. O lugar-comum que se segue a esta frase é: como um cometa. Bernard-Marie Koltès atravessou a dramaturgia europeia como um cometa. Lugar-comum, é certo. Mas não menos verdadeiro por isso: Bernard-Marie Koltès atravessou a dramaturgia europeia como um cometa.

Nascido a 9 de Abril de 1948, em Metz, numa família católica de burguesia militar, estranho ao teatro até ingressar na escola do Centre Dramatique de l'Est, em Estrasburgo, vai tornar-se num dos mais representados autores dramáticos franceses, adquirindo uma fulgurante reputação universal. Morrerá prematuramente em 1989.

Em 1970, com o Théâtre du Quai, companhia que fundou, escreve *Les Amertumes*, inspirado na *Infância* de Gorki; *La Marche*, inspirado no *Cântico dos Cânticos*, e *Procès Ivre* (1971); *L'Héritage* (1972); e *Récits Morts* (1973). Para a rádio escreve *Des voix sourdes* (1974) depois de viajar até à URSS de carro. Em 1974 ainda escreve uma pueril adaptação de *Hamlet: Le jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* e começa o romance *La fuite à cheval très loin dans*

*la ville* (que terminará em 1976, ano em que se inscreve no Partido Comunista – para dele se dissociar após a invasão do Afeganistão).

O monólogo *La nuit juste avant les forêts* (1977) marca o início de uma nova fase: a maturidade da escrita vai-lhe proporcionando aventuras artísticas cada vez mais estimulantes. Bruno Boeglin encomenda-lhe um texto a partir da obra de J. D. Sallinger, de que resulta *Sallinger* (1977). As viagens estão também sempre no seu horizonte: Nicarágua, Guatemala, Nigéria, vão confirmando a sua descrença nos valores da ocidentalidade e acicatando o seu refinado cinismo literário. Em 1979 escreve *Combat de nègre et de chiens*, parábola negra das relações humanas.

Em 1983 iniciam-se os anos Chéreau. A partir daí, a obra de Koltès será dominada pela colaboração próxima com o encenador Patrice Chéreau, que encenará *Combat de nègre et de chiens* (1983), *Quai Ouest* (1986) e *Dans la solitude des champs de coton* (1987, voltando a este texto numa segunda e terceira versões) e *Retour au desert* (1988). Durante este período ainda escreve *Tabataba* e traduz *Le conte d'hiver*, de Shakespeare. Esta cumplicidade e diálogo electivo marcarão a recepção da obra de Koltès, diluindo-se sistematicamente as fronteiras autorais entre encenador e dramaturgo. Paradoxalmente, serão as encenações de Chéreau que catapultarão o alcance da sua obra, sendo encenada um pouco por todo o mundo. A sua última peça, *Robert Zucco* (1989), é inspirada no *serial killer* italiano Roberto Succo.

Rapidamente tornada um clássico dos reportórios

modernos, a obra de Koltès constrói perigosas fábulas habitadas pelo enigma. As metáforas que apresenta são terrivelmente descrentes do mundo ocidental e cinicamente críticas do modo como o homem habita e se relaciona no mundo contemporâneo. Simultaneamente, revelam um autor atento às desigualdades do planeta e às pulsões mais íntimas do sujeito criativo. Encurralado entre Beckett e Brecht, Racine e Shakespeare, Rimbaud e Kérouac, Proust e Bob Marley, Koltès foi tanto um vagabundo do mundo como das palavras. Precocemente morto aos 41 anos, Bernard-Marie Koltès atravessou a dramaturgia europeia como um cometa.

Os dois ensaios que aqui se apresentam são resultado de trabalhos curriculares desenvolvidos no âmbito do Mestrado em Estudos de Teatro na Faculdade de Letras de Lisboa, apresentados, respectivamente, aos professores José Pedro Serra e José Camões, interlocutores privilegiados destas páginas.

Resgato estes textos ao tempo, à gaveta e ao esquecimento sobretudo por culpa da curiosidade e da amizade de José Peixoto que, a propósito da estreia da sua encenação de *Na solidão nos campos de algodão* (Teatro dos Aloés, 17 de Junho de 2009), quis desenterrar estas páginas. Por mim, fico contente que estes dois ensaios possam ler lidos, questionados e discutidos. De resto, e por isso mesmo, é ao José Peixoto que dedico estas linhas.

Rui Pina Coelho, Junho de 2009

## Há tragédia na solidão?

Cada vez mais me afasto de qualquer realismo. Dou-me conta de como as formas que remetem para a tragédia clássica me são indispensáveis.

Bernard-Marie Koltès, entrevista difundida por *France Culture* e publicada na revista *Théâtre Public*, nº136/137, 1997.

### 1. Para além da concepção clássica do trágico

O trágico que queremos ver em obras contemporâneas é um trágico superado. Ou, pelo menos, aparece-nos com uma roupagem de “superação”. Patrice Pavis guia-nos no sentido de acreditarmos que uma visão “historicizante do mundo desloca totalmente a concepção do trágico” (Pavis 1999: 419). Deste modo, história e tragédia aparecem em campos contraditórios. Será pernicioso descobrir-se a objectividade da análise histórica sob a tragédia do indivíduo. Com a crítica marxista, a concepção do trágico teria obviamente que sofrer um deslocamento. Assim, se com Marx as aspirações de um indivíduo são as aspirações de uma classe, o trágico residirá na quase impossibilidade de realização de um imperativo histórico. A contradição entre indivíduo e sociedade assume um peso maior, e só poderá ser superada por lutas e sacrifícios.

Uma outra visão que terá contribuído para a superação do trágico clássico, e ainda segundo Pavis, terá sido a de uma visão onírica, resultante da tomada de consciência da fatalidade do acontecimento trágico. Esta tomada de consciência resulta, em

última análise, na paralisação da sociedade e na ausência de perspectivas de futuro, na ideia do "Fim da História" e no "Fim das Utopias". A ênfase é posta no evidente em detrimento do mítico ou do abstracto. Importa ainda considerar uma outra visão onde também podemos assistir a uma superação da concepção clássica do trágico. Estamos pois perante o absurdo. Segundo Pavis este ocorre “quando o homem não consegue mais identificar a natureza da transcendência que o esmaga ou desde que o indivíduo põe em dúvida a justiça e a legitimidade da instância trágica” (Pavis 1999: 419).

É sobretudo na nossa contemporaneidade que o absurdo assume dimensões trágicas. Autores como Beckett e Ionesco habitam o trágico na medida em que questionam a dimensão absurda da condição humana, misturando cómico com trágico. Esta aproximação é feita sobretudo pelo sentido do trágico na existência humana, em detrimento de uma aproximação pelos aspectos formais.

Bernard Dort, num artigo do *Dictionnaire de Théâtre* da Encyclopaedia Universalis, “Est-il une Tragédie au XXe siècle?”, hesita em reconhecer a presença do trágico na dramaturgia contemporânea. Para este autor, Ionesco não habita além do trágico mas sim aquém do trágico. O fundo da sua obra não lhe chega para conferir uma dimensão trágica. Em Beckett, porém, não se passa o mesmo - no horizonte do universo Beckettiano perfila-se a presença da tragédia, não chegando porém a nomear-se. Habita num mundo trágico sem tragédia: “Um mundo da repetição e não da solução, envenenado pelo fantasma de uma

impossível transcendência” (Dort 1998: 817, tradução minha, t.m.).

## **2. Há trágico na dramaturgia contemporânea?**

É essa também a pergunta que Bernard Dort levanta no já referido artigo. De acordo com este autor, a tragédia no século XX ter-se-á movido de duas distintas maneiras. Uma primeira será a encenação e a tradução de clássicos. Não será, obviamente, um exclusivo do século XX pois a produção teatral recorreu sempre aos seus clássicos. Esta atracção marcou constantemente a produção teatral, com uma intensidade que variará consoante os períodos históricos em questão. Uma segunda maneira em que a tragédia se parece ter movido será por um constante diálogo com os textos contemporâneos - quer por exercícios de intertextualidade mais ou menos explícitos quer por uma recorrência temática. Não será estranho ouvirmos T.S.Eliot que, a propósito de *Cocktail Party*, escreveu:

Para começar nem coros nem fantasmas. Inclina-me ainda a procurar o meu tema num dramaturgo grego, apenas porém como ponto de partida, ocultando as origens tão bem que ninguém as pudesse identificar até que eu próprio as revelasse. Nisto pelo menos o meu êxito foi total pois ninguém das minhas relações (nem os críticos) reconheceu em Alceste de Eurípides a fonte da minha história.<sup>1</sup>

---

1 - Citado de *Poetry and Drama* no posfácio do tradutor, José Blanc de Portugal, na obra *Cocktail Party*, editado pela Cotovia em 1990, Lisboa. p. 202.

Esta convivência da tragédia com o mundo moderno não será desprovida de uma forte nostalgia, num tempo onde os Deuses não moram mais. E como se poderá ela explicar? Alguns autores, segundo Dort, vêem na libido de Freud o equivalente à velha fatalidade trágica. Assim, o Destino trágico, que para uns é um mero exercício de intertextualidade com a tragédia clássica, para outros fará parte das profundezas da condição humana. A voz do trágico parece não se deixar apanhar facilmente. Não admira por isso que a informada voz de George Steiner afirme: “Depois [da Antiguidade e até Shakespeare e Racine] a voz trágica no teatro ou se tornou confusa ou morreu” (Steiner 1993: 18, t.m.). Voz confusa ou voz morta?

Há que lidar igualmente com a recusa da tragédia, como em Brecht. Segundo Dort, toda a obra deste dramaturgo é uma polémica contra a tragédia e a ideia de um destino trágico. Mas, e precisamente por se articular numa óptica dialéctica com a tragédia, não poderemos ver aqui uma importante presença do trágico na dramaturgia deste autor? Mas esta questão levar-nos-ia para terrenos bastante afastados dos campos de algodão que buscamos aqui. Deixemo-la ficar assim e continuemos pois nesta aproximação a Koltès.

### **3. Enquanto se entra na solidão**

Destes parágrafos fica-nos o alarme para, antes de mais nada, usarmos de parcimónia e alguma precaução em aceitarmos de imediato a presença do trágico em Koltès. Que a pressa de o acreditarmos lá não nos deixe enveredar por caminhos erróneos. Contudo, em Koltès, a aproximação ao trágico parece-nos ser

feita por um caminho onde a dimensão absurda do homem é questionada e onde o mundo da repetição habita numa estaticidade que não permite o vislumbre da transcendência, recordando Dort. Não estamos perante uma aproximação formal à tragédia nem ao trágico, mas sim ao trágico que habita a condição humana. O diálogo de *Dans la solitude des champs de coton* é muito mais com a realidade, com o homem, do que com preceitos formais que poderão normalizar o trágico. Ainda assim, não assistimos em Koltès a um conflito aberto entre indivíduo e sociedade. Este conflito parece existir numa proto-história da obra. Está lá, mas não é sequer mencionado pelas personagens. O trágico não habitará na não resolução deste conflito, mas numa apatia perante o destino trágico em que as personagens se movem, numa ausência de perspectivas de futuro. O fardo que parecem carregar inibiu-as de agir activamente, limitando-se a debater com a história que podem, ainda assim, ver.

Un deal est une transaction commerciale portant sur des valeurs prohibées ou strictement contrôlées, et qui se conclut, dans des espaces neutres, indéfinis, et non prévus à cet usage, entre pourvoyeurs et quémandeurs, par entente tacite, signes conventionnels ou conversation à double sens- dans le but de contourner les risques de trahison et d'escroquerie qu'une telle opération implique- , à n'importe quelle heure du jour et de la nuit, indépendamment des heures d'ouverture réglementaires des lieux de commerce homologués, mais plutôt aux heures de fermeture de ceux-ci. (p.7)<sup>2</sup>

---

2 - A edição usada aqui para todas as citações da obra de Bernard-Marie Koltès será a da *Les Editions de Minuit* de 1986, Paris. Por uma questão de metodologia, e tendo em conta a estrutura formal da obra, optámos por numerar todas as falas de ambas as personagens. Assim, o número que nas citações da obra aparece após a indicação de personagem corresponde ao número da fala em que esta ocorre.

E é esta a única didascália do texto que aparece dividido em 36 falas, 18 para cada uma das personagens. No início do texto escutamos longos monólogos de parte a parte, sendo que o ritmo vai acelerando, sensivelmente a partir da nona réplica, e no final já temos um diálogo mais fluído. Todo discurso é construído retoricamente, dando eco do que lhe precedeu, embora nunca respondendo claramente ou directamente. A única didascália que acompanha o texto define “deal” como uma transacção ilegal. É este o espaço onde as personagens se movem. O objecto da transacção nunca chega a ser nomeado - permanece connosco a dúvida - se são armas, prostituição, droga... - a força está no inominável, no indizível. De resto, é nesta forte presença do inominável que reside grande parte da grandeza desta obra de Koltès. Romancista adiado, o seu teatro é um teatro de literatura, um teatro onde a palavra é o essencial. Não será estranho, pois, ouvirmos Koltès: “A linguagem é para mim o único instrumento de teatro. É quase o único meio de que dispomos, é preciso que nos sirvamos dele o mais possível”<sup>3</sup>. Então, como entender um teatro da palavra, da linguagem ao mesmo tempo que o declaramos no reino do indizível? É pois, nesta primeira aparente contradição, que descobrimos uma marca do trágico.

---

3 - Numa entrevista realizada por Véronique Hotte em Junho de 1988 e publicada na revista “Théâtre Public”, n.º84, Novembro/Dezembro 1998.

#### 4. A presença do trágico em *Dans la solitude des champs de coton*

##### A palavra

“A linguagem é o lugar de *Na solidão*” (Ubersfeld 1999: 154, t.m.), afirma Anne Ubersfeld. Com efeito, é pela linguagem que podemos extrair a lição do texto. Se o teatro é efectivamente o local de confronto com o outro, nesta obra o local de confronto é a palavra - o conflito torna-se palavra. Porém, o aspecto curioso deste conflito é que a alteridade que temos na obra não responde. Paradoxalmente, num local onde a palavra predomina, não há verdadeira comunicação.

Sinon, s'il était vrai que nous soyons, vous le vendeur en possession de marchandises si mystérieuses que vous refusez de les dévoiler et que je n'ai aucun moyen de les deviner, et moi l'acheteur avec un désir si secret, que je l'ignore moi-même. (Le Client 3, p.26)

A marca do trágico passa por toda a obra de Koltès, mas aqui, em *Dans la solitude...* é permanentemente adiada pelo diálogo, pela palavra. A dimensão metafórica do texto vai adiando uma lógica que caminha inegavelmente para uma resolução. É a necessidade que rege a estrutura da obra, caminhando para um fim, tal como na tragédia clássica. Porém, aqui a palavra vai atrasando, criando ilhas que suspendem o destino de cada uma das personagens. A peça caminha no sentido de uma não nomeação, do indizível, caminhando inexoravelmente e paradoxalmente em direcção a ele. O diálogo

parece adiar, ou pôr em suspenso a lógica trágica, adiando-a; contudo, parece sabê-la iminente, como que a pairar sobre toda a acção; (“si vous me les nominez, je sauriez dire non”; *Le Client* 3, p. 27).

Ainda em relação ao uso da palavra, em *Dans la solitude...*, não conseguimos assistir a um esvaziamento. Assim, por mais que as personagens a usem, permanece sempre algo por dizer, por nomear. Se no Teatro Clássico a palavra ganhava dimensões transfiguradoras, aqui, ela não se consegue libertar do seu próprio peso. Como se as personagens não conseguissem sequer conter a corrente de verborreia que as vai afastando da solidão ou, pelo menos, que as vai convencendo de que a solidão em que se encontram está mais longe. O destino trágico destas personagens é, assim, conscientemente adiado pela luta verbal a que se entregam. Afirma o Dealer: “la seule camaraderie qui vaille la peine qu’on s’y engage n’implique pas d’agir d’une certaine manière, mais de ne point agir.” (*Le Dealer* 8, p.49).

### **Os homens**

J’allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi, la haut, à cette autre fenêtre éclairée, là-bas devant moi, selon une ligne bien droite qui passe à travers vous parce que vous vous y êtes délibérément placé.” (*Le Client* 1, p.13)

Se assumirmos como válida a premissa de que na tragédia o herói mesmo sabendo perder dá início ao combate, encontramos também aqui uma marca trágica no Cliente e no Dealer. Assim, estes dois homens, que acreditamos serem do

mesmo mundo, iniciam um trajecto de colisão, inevitável, que ambos sabem poder ter consequências graves; mas mesmo assim, iniciam-no. O Cliente é incapaz de evitar o Dealer. O Dealer não consegue deixar de abordar o Cliente.

Há na relação destes homens uma denúncia da alteridade, na medida em que esta não chega de facto a ser mesmo Outra. A alteridade aqui presente é de facto uma projecção do próprio Eu (Koltès/ leitor/ Cliente ou Dealer). Surgem assim, Cliente e Dealer como a expressão de um perene equilíbrio. Apresentam-se como faces de um equilíbrio entre Apolo e Dionísio, faces opostas de uma mesma cosmovisão, de uma mesma moeda. A decisão de voltar atrás no caminho iniciado não é sequer equacionada. Uma vez começado, por uma sequência de necessidade, nada o fará voltar atrás.

Quando o Dealer se dirige ao Cliente (“si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c’est que vous désirez quelque chose que vous n’avez pas, et cette chose, moi, je peux la fournir”; *Le Dealer* 1, p.9), ele vai carregado com as suas próprias convicções. Estas convicções são a sua moralidade. O Dealer reage ao mundo consoante a sua estrutura - a sua leitura do mundo é feita de acordo com o que conhece dele. Porém, o Cliente não aceita as suas regras (“Je ne marche pas en un certain endroit et à une certaine heure; je marche, tout court, allant d’un point à un autre, pour affaires privées qui se traitent en ces points et non pas en parcours”; *Le Client* 1, p.13). A sua moralidade e a sua maneira de reagir ao mundo são obviamente distintas. Temos portanto dois homens com princípios morais diferentes que definem o mundo em que vivem segundo a sua

própria imagem. O conflito é entre dois homens que transportam consigo uma moralidade que não é a mesma. Assim que colidem, sem razão aparente, por nenhum desígnio aparente, o conflito instala-se.

### **O choque**

la ligne sur laquelle vous vous déplaciez est devenue relative et complexe, ni droite ni courbe, mais fatale (Le Dealer 2, p.18)

O Dealer habita no baixo, nos labirintos escuros, nos olhares turvos. A hora desta personagem é a do crepúsculo (“je m’approche de vous comme le crépuscule approche cette première lumière”; Le Dealer 1, p.10). O Cliente, que nas suas primeiras falas recorre a uma cadeia lexical associada a uma noção de verticalidade (là-haut, là-bas, l’ascenseur, une ligne bien droite) ao descer, ao fazer o seu caminho passar pelo “baixo” onde a acção decorre, comete a sua falha trágica. Quando o Cliente entra nos domínios do Dealer (“Et si je dis que vous fîtes une courbe, et que sans doute vous allez prétendre que c’était un écart pour m’éviter, et que j’affirmerai en réponse que ce fut un mouvement pour vous rapprocher”; Le Dealer 2, p.17/18; “(...) dans l’obscur territoire où je me suis perdu.”; Le Client 2, p.20), quando lá entra, repito, a paragem não é mais possível.

Jean-Pierre Ryngaert refere que “nesse lugar baixo, cheio de dejectos que caem do alto, o que é dado a ver é uma espécie de dança ritual, um encontro de trajectórias abstractas,

inevitáveis e, por isso, quase trágicas” (Ryngaert 1998: 26). É, de facto, este carácter de inevitabilidade após o romper com uma ordem pré-estabelecida que confere (também) uma dimensão trágica, e ousamos eliminar o “quase” de Ryngaert, a esta peça de Koltès.

Não é só o Cliente que erra. O Dealer quando quebra a sua humildade, que é o que alegadamente garante a estabilidade do seu mundo, incorre também na sua falha trágica. Depois de se aproximar de mãos abertas, humildes, deixa-se tentar e perde a sua humildade. O Cliente, esse, despreza essa humildade, e também a dos outros.

Há quase um carácter de obrigatoriedade na relação entre estes dois homens. A sua condição impele-os a enfrentarem-se (mesmo sabendo de antemão as consequências da sua atitude). Num texto de Koltès, que acompanhou o programa da encenação de Patrice Chéreau no Théâtre des Amandiers, em Nanterre<sup>4</sup>, o autor associa estas duas personagens a um cão e a um gato que se encontram e que lutam, sem nenhum saber porquê - apenas porque é a sua condição. Em outros textos<sup>5</sup> Koltès, associa-os a um “bluesman” e a um “punk”. A reter ficará esta ideia de colisão inevitável e obrigatória, mas em que a razão para o embate parece fugir a ambas as personagens.

---

4 - *Dans la Solitude des champs de coton* teve a sua estreia no *Théâtre des Amandiers*, em Nanterre, com encenação de Patrice Chéreau e interpretação de Laurent Malet (O Cliente) e Isaach de Bankolé (O Dealer), em Janeiro de 1987.

5 - Numa entrevista feita por Colette Godart a propósito da estreia da referida peça. Publicada no *Le Monde*, 22 Janeiro de 1987.

## A tensão

puisque à tout prix je dois vendre et qu'à tout prix il vous faudra acheter (Le Client 7, p.44)

Num artigo publicado na revista *Alternatives théâtrales*, Isabelle Moindrot não tem pejo em afirmar que “o teatro de Koltès é um verdadeiro teatro trágico. No mesmo sentido em que o é o teatro dos Gregos Antigos ou o teatro de Shakespeare” (Moindrot 1994: 81, t.m.). Esta autora vê em Koltès uma tensão trágica, uma implacável necessidade a que não se pode escapar. Assim, descobre neste autor um renovar de uma forma que surge de uma desordem ou de um movimento em direcção à resolução. Se o trágico pressupõe o restabelecimento de uma ordem superior, em Koltès esta ordem superior não é nomeada. O mundo em que as personagens habitam não tem mais metafísica que as palavras que o nomeiam. Deste modo, a ordem que em Koltès é restabelecida é uma ordem inicial - um regresso às origens. Importa ainda considerar a cumplicidade deste texto com a ideia Grega de que a desordem se exprime em termos colectivos. E, se repararmos na dimensão anónima destas personagens, não lhe veremos traços alegóricos de uma personagem tipo, remetendo para um colectivo?

A ideia da origem é reiterada pela presença do nada (um campo de algodão?) no discurso das personagens (“je veux être zéro”; Le Client 8, p.52; “soyons de simples, solitaires et orgueilleux zéros.”; Le Client 8, p.52). Koltès escreveu:

Segundo a razão, há espécies que nunca deveriam, na solidão, encontrar-se frente a frente. Mas o nosso território é demasiado pequeno, os homens demasiado numerosos, as incompatibilidades demasiado frequentes, as horas e os lugares obscuros e os desertos demasiado inumeráveis para que ainda haja lugar para a razão.<sup>6</sup>

O que queremos aqui frisar é a importância dada ao nada, ao vazio, aos lugares obscuros, sendo estes o espaço original de onde provêm quer as personagens quer o seu discurso. Este nada poderá então corresponder ao deserto de palavras, de comunicação; a esse fardo trágico, essa fatalidade em que parecem viver as personagens e, porque não, o homem moderno. O nada, após a morte de tudo, dos Deuses, de Deus, das regras (“Il n’y a pas de règle; il n’y a que des moyens; il n’y a que des armes.” *Le Dealer* 16, p.60), do Amor (“Il n’y a pas d’amour, il n’y a pas d’amour” *Le Client* 16, p.60), é o que parece permanecer.

Nesta luta de palavras, os personagens são os seus próprios porta-vozes. Participantes, levam os seus monólogos a uma colisão. As personagens são projectadas numa encruzilhada de onde têm que sair, mas só após a superação de algo. É este embate que leva Jean-Pierre Sarrazac a afirmar:

É assim que o teatro de Koltès reencontra a força primordial da tragédia antiga, o poder dessas grandes cenas de confronto, dessas cenas de agon nas quais as personagens se exprimem na

---

6 - Num texto escrito para o programa do já referido espectáculo, em Janeiro de 1987.

qualidade de advogados ou de porta-vozes de si próprios, das suas próprias ideias.<sup>7</sup>

Em Koltès assistimos sobretudo a uma luta verbal, é certo. Mas há na palavra uma força tão activa que chega, em última análise, a servir-lhe de arma de arremesso.

### **Culpados**

Em rota de colisão, as duas personagens parecem ser movidas por forças que desconhecem. Mas, contudo, as suas acções não se podem somente explicar por desígnios abstractos (e aqui substituímos divinos por abstractos). Quer um quer o outro indiciam uma forma de culpa. O Dealer habita no seu mundo conscientemente, por vontade própria, arriscamos afirmar. (“Vous avez raison de penser que je ne descends de nulle part et n’ai nulle intention de monter, mais vous auriez tort de croire que j’en éprouve du regret.”; *Le Dealer 2*, p.16) Esta sua vontade parece ser preponderante no traçar do seu destino. Há também uma série de referências a uma possível culpa familiar. São várias as vezes em que o Dealer se refere à sua família. Sem amarguras visíveis mas evidenciando uma grande herança familiar, sobretudo no que diz respeito ao lado moral. Assim:

---

7 - Texto publicado no livro que acompanhou a posta em cena de *Combate de Negros e de Cães* de Bernard-Marie Koltès, no Teatro Nacional S.João (Porto) pela Cotovia. O texto de Sarrazac responde originalmente à indicação bibliográfica: SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen: Éditions Médianes, 1995.

Je ne suis qu'un pauvre vendeur qui ne connaît que ce bout de territoire où j'attends pour vendre, qui ne connaît rien que ce que sa mère lui a appris; et comme elle ne savait rien, ou presque, je ne sais rien non plus, ou presque. (Le Dealer 8, p.46/47).

O fardo do Cliente, por seu lado, parece ser mais pesado. O Dealer acusa-o de desviar caminho por sua própria vontade. Ainda que não tenha sido por uma decisão consciente da personagem, o seu percurso (destino trágico?) parece indicar que a descida seria inevitável. Pairaria sobre ele, desde sempre, uma nuvem trágica. O Dealer, depois de usar a metáfora “comme une petite vierge élevée pour être putain”(Le Dealer 1, p.11) interpela-o por “virgem melancólica”, fazendo uma colagem da virgem ao seu oponente. Esta ideia vem reforçar a de que algo será esperado do Cliente; que algo esperará pelo Cliente, remetendo-nos quase forçosamente para um devir trágico.

### **O erro**

Também parece ter ocorrido um erro de julgamento que confere uma dimensão trágica ao texto: este encontro fugidio, marginal poderia não ter ocorrido. Ou poderiam simplesmente socorrer-se da comunicação para o resolver. Contudo, na sua retórica, na sua atracção, deixam-se inevitavelmente embater. O mau julgamento das intenções de cada um, leva-os igualmente ao conflito. Não se trata portanto, e de acordo com Aristóteles, de uma qualquer má sorte ou perversão particular, mas sim de uma

aliança entre um erro de julgamento e uma falha trágica. Não nos causa estranheza ouvir o Dealer:

La vrai et terrible cruauté est celle de l'homme ou de l'animal qui rend l'homme ou l'animal inachevé, qui l'interrompt comme des points de suspension au milieu d'une phrase, qui se détourne de lui après l'avoir regardé, qui fait, de l'animal ou de l'homme, une erreur du regard, une erreur du jugement, une erreur, comme une lettre qu'on a commencée et qu'on froisse brutalement juste après avoir écrit la date." (Le Dealer 4, p.31).

### **A superação**

LE DEALER

*Rien.*

LE CLIENT

*Alors, quelle arme? (p.61/FIM)*

A superação do conflito trágico faz-se num regressar às origens. O conflito não é resolvido. A progressiva aproximação das duas personagens, num crescendo de dureza, é superada por uma nova ordem - neste singular caso, a de uma outra luta. Depois do conflito verbal ter acabado - longe de se ter esvaziado - depois do embate, resta-lhes mudar para uma outra situação. A não resolução do conflito empurra-os para uma nova ordem. Assim, depois das palavras há que escolher uma nova arma.

Após a constatação da impossibilidade de resolução o conflito é transposto para uma dimensão, julgamos, mais física - onde é aberto o verdadeiro combate. A impossibilidade do "deal", o objecto inominável de toda a peça, leva à luta, a um

novo conflito. Qualquer possibilidade de abertura a um novo nível, acarreta consigo uma dimensão trágica. Com efeito, nas palavras finais descobre-se a força catártica dum discurso criado retoricamente com constantes adiamentos. Na luta que se antecipa, poderá pois habitar o expiar/purgar da tensão criada pelo diálogo. E é só aqui que acreditamos vislumbrar o nominável; contudo, de súbito, a peça termina.

Nesta superação do conflito através de uma solução de aparente compromisso reside a garantia última deste elíptico “deal”. Nenhuma das personagens parece ter vontade de o resolver. Nem tão pouco a pena de Koltès parece disposta a sequer revelar a sua essência. A mudança de campo, isto é, a superação do conflito por uma nova disposição de forças, deixa assim o “deal” indizível. Neste facto parece haver uma constatação de um certo *pathos*, livremente procurado e aceite pelo herói.

## 5. Concluindo

Creemos que nesta obra não são questionadas nem equacionadas todas as categorias do trágico. Contudo, há por toda a peça um eco trágico. Um trágico que podemos escutar na tragédia Clássica, mas também um trágico que ouvimos na condição humana contemporânea. Não será à toa que o texto deve tanto à literatura narrativa - pela linguagem utilizada, pela retórica, pela extensão das réplicas - e também tanto a uma realidade perfeitamente reconhecida na realidade - o deal, o dealer, a electricidade, a cidade. Este duplo diálogo remete-nos para o trágico presente na condição humana, ao que alguns

descobrem na interpretação freudiana da *psique* humana e outros na essência da própria vida do homem.

*Dans la solitude des champs de coton* é uma obra que dialoga com o trágico de uma maneira que provavelmente os clássicos não entenderiam. Mas, para o homem contemporâneo, este diálogo é quase inevitável. Assistimos a uma superação da concepção do trágico clássico porque o próprio homem já não é o mesmo. As suas falhas terão que ser necessariamente outras; o destino é inegavelmente outro; os nossos deuses já nem sabem se estão vivos ou não; e os heróis são, obviamente, outros. Ou não se atrevem a sê-los ou adiam permanentemente a sua condição de heróis, deixando-se arrastar pela força da palavra. Por isso, para o homem contemporâneo é fácil a identificação com esta questão, porque, em última análise, é também este o seu problema.

O discurso é já em si uma arma - a luta verbal que esta obra encerra é possível pela dimensão que a palavra tem nos nossos dias. A palavra adia a acção, quando a devia enunciar. E mais: nesta obra, a palavra é quase a acção em si, trazendo uma nova luz a uma tragédia da linguagem.

Habitúamo-nos já a considerar esta obra um clássico moderno. As razões para este rótulo não nos parecem estar dissociadas deste eco do trágico de que aqui damos conta. Pois mesmo que este não apareça claramente enunciado, reside lá, apelando ao que sabemos reconhecer enquanto trágico na nossa condição humana.

## Referências bibliográficas:

CHÉREAU, Patrice

1994a: "Dans la solitude des champs de coton" in *Alternatives théâtrales*, n°35/36 Odéon- Théâtre de L'Europe/Koltés, 3°ed. Junho.

1994b: "Il faut apprendre à cheminer avec l'auteur" in *Alternatives théâtrales*, n°35/36 Odéon- Théâtre de L'Europe/Koltés, 3°ed. Junho.

DORT, Bernard

1998: "Est-il une tragédie au XXe siècle" in *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Encyclopaedia Universalis et Albin Michel.

KOLTÈS, Bernard-Marie

2001: "Si un chien rencontre un chat" in *Magazine Littéraire- Dossier Bernard-Marie Koltès* n°395, Fevrier.

LIEBER, Jean-Claude

1994: "La peur des coups ou les lois de la circulation" in *Alternatives théâtrales*, n°35/36 Odéon- Théâtre de L'Europe/Koltés, 3°ed. Junho.

MOINDROT, Isabelle

1994: "Bernard-Marie Koltès: Le secret, le trouble et la résolution- débuts et fins de pièces" in *Alternatives théâtrales*, n°35/36 Odéon- Théâtre de L'Europe/Koltés, 3°ed. Junho.

PAVIS, Patrice

1999: *Dicionário de Teatro*. Trad. Maria Lúcia Pereira, J.Ginsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser,

Eudynir Fraga & Nanci Fernades; Org. J. Ginsburg  
& Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva.

PIEKENBROCK, Marietta

1994: "C'est l'usine ou devenir légers: à propos de la  
poétique des chaussures chez Bernard-Marie  
Koltès". in *Alternatives théâtrales*, n°35/36 Odéon-  
Théâtre de L'Europe/Koltès, 3<sup>o</sup>ed. Junho.

PRUNER, Michel

2001: *L'analyse du texte de théâtre*. Dir. Daniel Bergez.  
Paris: Nathan.

RYNGAERT, Jean-Pierre

1992: *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Carlos  
Porto. Porto: Edições Asa.

1998: *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa  
Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes.

STEINER, George

1993: *La mort de la tragédie*. Trad. Rose Celli. Paris:  
Gallimard.

UBERSFELD, Anne

1999: *Bernard-Marie Koltès*. Arles: Actes Sud-Papiers.

VINAVER, Michel

1994: "Sur Koltès" in *Alternatives théâtrales*, n°35/36  
Odéon-Théâtre de L'Europe/Koltès, 3<sup>o</sup>ed.  
Junho.

## O Cliente, a Alma e o Dealer

(ALMA) "nam me detenhais aqui  
deixai-me ir em que al me fundo."

*Auto da Alma, Gil Vicente*

(LE CLIENT) "Je ne marche pas en un certain endroit et à une certaine heure;  
je marche, tout court, allant d'un point à un autre, pour affaires privées qui se  
traitent en ces points et non pas en parcours; je ne connais aucun crépuscule  
ni aucune sorte de désirs et je veux ignorer les accidents de mon parcours.

J'allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi, là-haut, à cette autre fenêtre  
éclairée, là-bas devant moi, selon une ligne bien droite qui passe à travers  
vous parce que vous vous y êtes délibérément placé."

*Dans la Solitude des champs de coton, Bernard-Marie Koltès*

(IGREJA) "tornemos esta alma em si  
por que mereça  
de chegar onde caminha"

*Auto da Alma, Gil Vicente*

## Parte I

*Mas por que razão admitir uma única via para a  
evolução do Teatro?*

António José Saraiva, "Gil Vicente e Bertolt  
Brecht" in *Vértice-Revista de Cultura e Arte*,  
vol..XX, nº204, Set. 1960, p.467.

### 1. Os vasos comunicantes

Gil Vicente e Bernard-Marie Koltès terão à partida muito pouco em comum. Um: clássico, português e ibérico. O outro: contemporâneo, francês e do mundo. Um nome dificilmente levará ao outro. Porém habitam ambos num mundo comum: o da literatura teatral; o da escrita dramática. E aí, são vizinhos.

A literatura, ainda que não exclusivamente, é em grande medida feita de diálogos. Ora mais conscientemente, ora mais subliminarmente vão-se estabelecendo jogos de intertextualidades de onde resultam por vezes vozes realmente novas ou, outras vezes, são escutados ecos de vozes longínquas que nos tomam de surpresa. A cada esquina que é cada frase pode esconder-se um admirável mundo novo, para isso bastando o papel actuante do leitor.

Da constatação pós-moderna de que tudo estará feito, de que "está tudo inventado" partiram-se para experiências que colocam em questão o domínio do autor. Colagens, pastiches, paródias e, sempre, a intertextualidade. Textos que descobrem novos textos. Leituras que desvendam novas leituras. O que tratamos aqui não é certamente uma aplicação desta constatação, mas o que subjaz à abordagem a estes dois autores é esta premissa de que os textos de facto comunicam entre si, mesmo que não o saibam. Por vezes, a universalidade de um texto pode ser essa porta aberta aos vasos comunicantes.

António José Saraiva num artigo intitulado "Gil Vicente e Bertolt Brecht" apresenta argumentos que nos socorrem aqui. Deste modo, Saraiva hesita em ver uma porta cerrada no teatro da Idade Média. Reconhece, claramente, que alguns modos de ser e fazer não lhe sobreviveram mas, contudo, outros houve que se perpetuaram. Não acredita pois, numa evolução da prática teatral numa via única. Recusa-se a ver confinada à Idade Média o simbolismo ou a alegoria. Alega inclusivé que o teatro moderno se apressa a nos dar argumentos que confirmam a falibilidade desta ideia. Lembra Maeterlink e Ionesco e o próprio

cinema. Apressamo-nos, nós, a lembrar Beckett ou Jarry.

Com as experiências na dramaturgia contemporânea o jugo a que a invenção simbólica ou a peça narrativa foram sujeitas após a Idade Média parece soçobrar. Clama Saraiva que “compreendemos agora que na arte medieval existiram formas que nem por terem sido desprezadas após o Renascimento deixam de ser formas válidas que a Idade Média de modo algum sepultou” (Saraiva 1960: 468). Numa outra obra<sup>8</sup> Saraiva afirma que o drama moderno terá progredido a partir do teatro simbólico medieval. Nesta ordem de ideias afirma ainda Saraiva que “a riqueza poética do teatro vicentino está mais chegada à nossa época do que à época clássica” (Saraiva 1960: 468). A escrita dramática contemporânea estará assim imbuída de um alargamento de visão que lhe permite dialogar abertamente com vozes distantes, não ficando só e olhando o mundo com uma pluralidade de perspectivas.

Saraiva ilustra o seu argumento com Brecht. Encontramos nós âncora em Bernard-Marie Koltès. Mais precisamente no texto *Dans la solitude des champs de coton*. O diálogo que queremos estabelecer é com o *Auto da Alma* de Gil Vicente. O primeiro de 1986. O segundo de 1518. Sendo tantos os anos que os separam, 468, cremos que o diálogo daqui resultante poderá dar a ambos uma dimensão mais rica.

É comumente aceite, e por motivos que mais adiante tentaremos dar conta, de que o teatro de Koltès é extremamente rapsódico, pleno de citações. Não será à revelia deste aspecto

---

8 - António José Saraiva, *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*, 5ª ed. Lisboa: Bertrand, 1981.

que será relativamente fácil ouvir ecos de outros textos, ainda que de um tão longínquo como o *Auto da Alma*. Circulam nos dois textos alguns temas comuns, a construção de antinomias é muito semelhante, as personagens parecem habitar todas num mesmo universo.

## **2. O auto da alma**

Depois de um pequeno quadro introdutório por Santo Agostinho, a Alma humana, representada por uma figura de mulher, passa pela viagem da vida, atendendo às tentações do Diabo e aos argumentos do Anjo que a tentam responsabilizar pela escolha de um estilo de vida.

Na parte final, na Estalagem/Igreja, encarada como um local de paragem e refúgio, assistimos a um canto de entrada, a cinco hinos de adoração, cada um para as cinco insígnias de Cristo apresentadas à Alma (lenço, açoutes, coroa de espinhos, cravos e crucifixo), e ainda um canto de saída. Pensa-se que os actores ou figuras terão representado num tablado colocado ao mesmo nível do estrado em que estaria a corte e seu séquito. O aparato cénico reduzir-se-ia a muito pouco - estariam presentes, pelo menos, desde o início uma mesa e uma cadeira. Pelo discurso das personagens apercebemo-nos que o Anjo teria uma “espada lumiosa”(v.83), e que o diabo galardoou a Alma com um vestido, uns sapatos e várias jóias.

Terá sido posto a circular primeiramente em papel volante com o título de *Auto da Moralidade* (Keates 1988: 94) e representada no Convento ao Paço da Ribeira, na Cidade de Lisboa, “feito à muito devota rainha dona Lianor e representado

ao muito poderoso e nobre rei dom Emanuel seu irmão”, em 1518 (e não em 1508 como indica o texto original), na noite de “endoenças”. O termo “endoenças” lança-nos numa polémica, explorada por Moser<sup>9</sup>, de que não é aqui o lugar para dar conta. Contudo, concluiu-se aí que a data da sua representação terá sido na noite de 2 de Abril de 1508, uma quinta-feira. A relação desta peça com o universo litúrgico é bastante evidente e é desta relação que trata a polémica acima referida.

Se de Gil Vicente era normalmente esperada “uma parte importante do serão” (Keates 1988: 79), aqui pensa-se ser concebida como uma oração a ser realizada em Quinta-feira santa. Há nesta peça um combinar de uma ideia de viagem ao longo da vida com uma outra, a da Igreja como estalagem de repouso para viajantes (*locum refrigerum*), amplamente difundida na Idade Média, num desenvolvimento dramático do contrato moral à parábola do Samaritano. Como fontes, Moser identifica-lhe o contrato moral que figura na *Vita Christi* de Ludolfo da Saxónia. Não na versão portuguesa de 1495, diz o autor, mas na tradução espanhola de Frei Ambrósino de Montesinos, da qual a Rainha D. Leonor possuía um exemplar.

Este auto fará parte do género da moralidade, peças religiosas de carácter edificante, sendo a mais completa expressão deste género dentro das obras de Gil Vicente, e integrado nas obras de devoção. Podemos assistir a uma interpretação ao nível simbólico do pensamento cristão, através de uma exposição da doutrina da salvação do homem pelo

---

9 - Cf. Fernando de Mello Moser, *Liturgia e Iconografia na Interpretação do "Auto da Alma"*. Lisboa: Universidade de Lisboa-Faculdade de Letras, 1966.

sacrifício divino. A posição de Gil Vicente nesta obra não parece estar muito longe da de Erasmo. Não exclui a fé e o respeito pela Igreja Católica e as suas doutrinas, porém imerso num pré-reformismo moderado. A particularidade deste auto aponta para uma leitura deste tipo: "O humanismo religioso de Gil Vicente manifesta-se, na sua interiorização do cristianismo, na repulsa pelos ritos e exteriorizações e numa visão desinteressada e racional de Deus. Dotado de uma cultura medieval, manifesta através dela uma sabedoria humanista, reformista" (Cruz, Pinheiro, Teles 1984: 126). Este género, bastante cultivado em França e Inglaterra, em Portugal não parece ter tido muitos cultivadores. Todavia, vários são os autores que descobrem neste *Auto da Alma* um sublime exemplo de moralidade. António José Saraiva vê no Auto da Alma "uma das mais acabadas e lapidares expressões da arte gótica e do Cristianismo Ocidental" (apud Ferreira s/d: 116) e Révah lê-a como "a melhor obra religiosa de Gil Vicente" (apud Ferreira s/d: 117).

Na moralidade, a história tem o objectivo de mostrar a beleza da virtude e a vileza do vício. Por terras de Sua Majestade, as moralidades terão sido a primeira forma de teatro profissional, levando para a cena popular o alegorismo moralista desenvolvido na Idade Média. O seu exponte, terá ocorrido com *Everyman*, composto antes do final do século XV a partir de um protótipo holandês. Esta obra é curiosamente relacionada com a peça de Gil Vicente. É também aceite que parecem ombrear. Contudo, Jorge de Sena não tem pejo em afirmar, a propósito de *Everyman* e outras moralidades: "Estas peças pertencem a uma linhagem de que o mais alto expoente artístico será o *Auto da*

*Alma de Gil Vicente.*” (Sena 1989: 57). *Everyman*, de história e verso rude, pertence ao mundo da “Black Death” e ao argumento teológico. Deus envia a morte a *Everyman* para o convocar para o seu julgamento. Após tentar subornar a morte para ganhar algum tempo, só o que lhe é permitido é tentar arranjar um amigo para levar consigo. Inicia então um frustrante percurso que o leva da *Fellowship* para *Good Deeds, Knowledge, Confession, Beauty, Strength, Discretion* e *Five Wits*.

Obra que marcou os primórdios do teatro britânico, não deixa de ser curiosa a relação que tem com a obra de Gil Vicente.

### **3. Na solidão dos campos de algodão**

Obra de Bernard-Marie Koltès, rapidamente se tornou um dos clássicos modernos do teatro contemporâneo. Composta como um diálogo platónico, ou um diálogo filosófico à maneira do século XVIII, tem sido associada também a uma cena de *clowns* ou mesmo a um despique de solos *jazz*. Dois homens, cruzam-se num lugar e a uma hora duvidosa. Um quer vender? O outro não quer comprar? É no indefinido, no elíptico que todo o discurso de peça de move, deixando ao inominável grande força. Nunca chega de facto a saber-se qual a natureza do suposto comércio. A palavra, que é a principal arma desta obra, nunca se chega a esvaziar.

O Cliente, que seguia de um ponto alto, em direcção a um outro ponto alto, passa por um ponto baixo, onde, na linha onde seguia, um outro o espera e o aborda. E é a partir daqui que tudo se desenrola, como se tudo se tratasse do que se passa na cabeça

de dois homens que se cruzam, em horas e lugares duvidosos, durante um segundo. Uma das marcas distintivas deste texto de Koltès é a ausência de didascálias. E a única explícita não refere movimentos nem espaços - faz somente uma descrição de dicionário da palavra “deal”.

## Parte II

### 1. A vontade

Com o Renascimento, a única arte cénica que poderia fazer sentido seria uma que expressasse uma ideia de dualidade. A ideia de Céu e Inferno seriam substituídas por um entendimento de uma só alma humana, plena contudo de contradições. O caminho aqui descrito leva-nos a um teatro onde o indivíduo é posto à prova. É neste caminho que o *Auto da Alma* caminha e se aproxima de Koltès.

Assim, à unidade simbólica do teatro medieval de Gil Vicente, onde pululam os tipos e as classes, vemos chegar o indivíduo, que em última análise será o garante do drama. No *Auto da Alma* a Alma não representa nada a não ser ela própria. O seu referente encontra-se encerrado sob si próprio e não num plano transcendental. E mais: ela é dotada de Vontade; de um livre arbítrio. Deste modo, sente-se atraída pelo Mal, no reconhecimento da vaidade, da moleza, do gosto pelo fausto, pela indecisão - é só pela sua vontade que se salva, por escolher o Bem. Esta visão do homem transportando o Bem e o Mal consigo, traz ao teatro um conflito intensamente dramático.

Não assistimos a um embate velado entre o Bem e o Mal, pois movem-se em campos distintos. Nem a alma é um juguete

nas mãos de um ou outro. É, antes de mais nada, um participante activo no desenrolar da acção, da qual o desenlace só é possível graças à sua decisão, à sua vontade, que também habita dentro de si. Há um jogo dialéctico entre duas entidades, que, superando a sua condição de símbolos, abrem caminho ao drama, pleno de contradições e dualidades.

É a acção da vontade individual que dá um carácter excepcional a esta obra de Gil Vicente, fazendo-a aproximar do drama onde habitam personagens contraditórias e duais. Não é ainda, contudo, uma personagem nominal, plenamente individualizada. Falta-lhe um nome, uma cara. O momento é o da passagem de um símbolo para um entendimento dramático do indivíduo. As personagens de *Dans la solitude...* estão no mesmo nível de análise. Também não têm nomes. São somente identificadas por Cliente e Dealer. Em última análise, representam-se também a si próprias.

As suas acções e os seus problemas são demasiado personalizados para serem representativos de todos os "dealers" do mundo ou de todos os "clientes" do mundo; ao mesmo tempo que transportam qualquer coisa de alegórico e universal.

Com efeito, vimos que uma das reconhecidas características às personagens do teatro koltésiano é a limpidez - sendo o Cliente e o Dealer de *Dans la solitude...* um dos mais claros exemplos disto mesmo. A Koltès basta-lhe mostrar com precisão a natureza e as características de cada personagem, tal como numa alegoria. Reconhece-se também nas personagens de Koltès um peculiar estatuto: "ao mesmo tempo individualizado - encarnado - e alegórico, exprimindo uma tendência e uma

posição geral da humanidade. Palrador ou quimbanda, entra em cena como campeão duma certa concepção do mundo” (Sarrazac 1995). E não será isto que acontece também com o Auto da Alma?

Se falarmos de personagens tipo em Koltès, aparece-nos sempre o mesmo: o do “jovem perdido na cidade”. Podemos acrescentar, disponível para todos os tipos de argumentos e tentações - não será isto que acontece com a Alma, errante na vida? - Disponível para os argumentos e tentações do Anjo e do Diabo.

## **2. A viagem**

Je ne marche pas en un certain endroit et à un certaine heure; je marche, tout court, allant d'un point à un autre, pour affaires privées qui se traitent en ces points et non pas en parcours.” (Le Client 1, p.13).

O espaço desta peça é um próprio local de passagem - é a rua, o exterior, o cá fora. O Cliente desce de um sítio alto, para um sítio baixo onde é abordado pelo Dealer. Este oferece-lhe comércio, uma transacção. Indo por uma linha bem definida, o Cliente vê-se obrigado a desviar-se do seu caminho. Inicia então uma espera, uma paragem no seu percurso. Aqui, inicia o diálogo com o Dealer. A Alma, no auto de Gil Vicente, receia o que vai acontecer ao Cliente: “medo de começar e de cair”(vv.85-86); o que acontece quando: “j'allais de cette fenêtre éclairée derrière moi, là-haut, à cette autre fenêtre éclairée, la-bas devant moi”(Le Client 1, p.13).

No momento em que o Cliente opera uma mudança no seu percurso abre as portas ao diálogo com o Dealer e abre-as também à prova que terá que superar. O local baixo onde entabulam a conversa pertence às horas incertas e aos sítios obscuros. Ao descer até a este lugar baixo, o Cliente fica permeável ao contacto com o Dealer, dando um novo sentido à sua viagem.

Esta ideia de passagem por um local parece ser a mesma que está presente no *Auto da Alma*. Com efeito, a ideia que está presente nesta obra é a da vida como um lugar de passagem. É também na paragem que assistimos às tentações e aos argumentos do Anjo e do Diabo. Há na obra um desenvolvimento do conceito de uma prova para além da morte, sendo esta prova prestada em vida - fugindo a uma certa fatalidade. A Alma vê-se sujeita ao Anjo e ao Diabo.

O espaço parece pois ser o mesmo: o local baixo e o momento em que a Alma está, como que no Purgatório. Em ambas as obras há um prestar contas e um ter que optar conscientemente - o Cliente pela transacção ou não; a Alma por um estilo de vida. Este espaço tem regras próprias. É-lhe conferido um carácter excepcional. Podemos acrescentar ainda um outro aspecto. Se a Igreja aparece como um local de repouso dos viajantes, esse refúgio, em Koltès, é encontrado na palavra. O discurso é para as personagens o seu espaço privilegiado. A acção é permanentemente adiada pela palavra; o gesto é ocultado pela palavra. Tal como a Igreja serve de abrigo à alma humana no auto de Gil Vicente.

Ainda tendo em conta estes aspectos mais generalistas na

abordagem a estas duas obras, cabe aqui mais um comentário. Michel Bataillon<sup>10</sup> considera *Dans la solitude...* como “um diálogo concebido sob o signo de Hermes” - deus dos ladrões, dos mercadores e dos viajantes. De facto, também aqui há um ponto em comum com o auto de Gil Vicente. A viagem é motriz nas duas obras: numa, é a vida como viagem; noutra, é uma viagem metafórica de encontro com o Outro. Em ambas há uma noção de viagem onde há provas que superar, havendo para tal a necessidade de repouso e calma - numa a Igreja, noutra a palavra.

### **3. O andar do diabo**

O Dealer é o habitante do espaço do “deal”. É aí que ele se move mais à vontade - está no seu habitat. É por isso que os seus passos não se fazem ouvir, que se move sem alterar nada do que está à sua volta. Esta característica dá-lhe uma dimensão demoníaca - fantasmagórica. Vemos assim figurar-se o Dealer como o Diabo - aquele que tenta com o material: vejam-se aqui as ofertas do Diabo e a proposta de comércio com o Dealer.

Também o Diabo parece mais à vontade que o Anjo. Tem mais tempo e não apresenta pressa nenhuma. Está também no seu território. Para ele a morte ainda vem longe e a vítima encontrar-se-á mais permeável aos seus argumentos que aos do Anjo. O campo das tentações terrenas é o seu espaço, tal como o “deal”, dos locais e horas incertos, é o espaço do Dealer.

---

10 - Michel Bataillon, “Os Passeios de um Sonhador Solitário” in *Théâtre en Europe*, citado no programa do espectáculo *Na solidão dos campos de algodão* pelo Novo Grupo/Teatro Aberto em Abril de 1990.

Da mesma maneira que o Diabo não consegue as suas intenções sem a colaboração da vítima, para o “deal” acontecer tem que haver dealer e cliente. Estão ambos ao mesmo nível e dependentes da vontade individual da Alma e do Cliente, respectivamente.

No *Auto da Alma* a alma é vista como uma curiosa planta: “planta sois e caminheira/ que ainda que estais vos is/ donde viestes” (vv.57-59). Neste entendimento da alma humana vimos aí a natureza do Dealer de Koltès. Assim, ele habita no espaço do “deal” como se de uma planta se tratasse. Imóvel e enraizado nesse espaço, invocando para tal inclusivé razões familiares: “je ne suis qu'un pauvre vendeur qui ne connaît que ce bout de territoire où j'attends pour vendre, qui ne connaît rien que ce sa mère lui a appris” (Le Dealer 8, p.46). Mas podemos ver igualmente o Cliente: caminheiro, é ele que se move, em constantes mudanças.

Quando Santo Agostinho diz: “Ó Alma bem aconselhada/ que dais o seu a cujo é/ o da terra à terra”(vv. 785-787), referindo-se ao vestido e jóias oferecidas pelo Diabo à Alma, descobrimos aqui que tal como estas oferendas pertencem ao plano material, terreno, da vida, também o Dealer está ligado à terra, preso àquele espaço e àquelas horas como uma planta. Assim, podemos fazer crer que uma colagem do Dealer ao Diabo e do Cliente à Alma ou ao Anjo peca por defeito. Isto é, não será correcta. Cliente e Dealer estão mais perto da expressão contraditória de uma mesma ideia, habitando neles o anjo e o diabo que há em cada um de nós, do que uma representação unívoca do Bem ou do Mal. Será o conjunto feito pelo Cliente e

pelo Dealer que darão conta das saliências e das lisuras (“à la fois creux et saillie”, *Le Dealer* 1; p.12) da alma humana.

#### **4. A luz e a escuridão**

Uma das antinomias mais evidentes nas duas obras é o contraste entre a luz e a escuridão, ou a ausência de luz. Intuitivamente associamos a luz à expressão do Bem e a escuridão à expressão do Mal. É sem surpresa que vemos a luminosidade associada ao Anjo (“clara luz”, v.16; “espada luminosa”, v.83) ou ao bem (“mesa posta em clara luz”, v.16; “frol dos céus”, v.625; “vira claramente nela”, v.638; “resplendor divinal”, v.664). Também em *Dans la solitude...* esta antinomia é usada. Ao Dealer é associada uma ideia de obscuridade (“je m'approche de vous comme le crépuscule approche cette première lumière”; *Le Dealer* 1; p.10; “à cette heure d'obscurité”, *Le Dealer* 1; p.10. Ficamos por aqui, mas as referências quer à obscuridade quer à luz são inúmeras nesta obra). A sua hora, a sua natureza é esta, a da obscuridade. Ao Cliente vemos associado uma ideia de luz: “mon commerce à moi, je le fais aux heures homologuées du jour, dans les lieux de commerce homologués et illuminés d'éclairage électrique”. (*Le Client* 2, p.18); “à la lumière legale et ferme ses portes le soir, timbré par la loi et éclairé par la lumière électrique, car même la lumière du soleil n'est pas fiable et a des complaisances” (*Le Client* 12, p.18).

Contudo, a luz a que o Cliente está associado é a luz eléctrica - uma luz criada pelos homens, artificial. Ainda que seja a luz que no universo koltesiano está ligada ao Bem, não se trata

do mesmo “resplendor divino” que vemos no *Auto da Alma*.

Os tempos são outros. Os Deuses também são hoje outros. Em *Koltès* vemos a falência da divindade, a morte dos deuses, a morte de Deus. A luz do Bem que resta aos homens é somente uma luz criada pelos próprios homens, artificial e eléctrica, sem sombra de divindade. A luz natural, a da divindade, não é fiável e pode enganar o homem.

Ainda que não se fale de luz eléctrica no *Auto da Alma*, é à sua própria luz que a Alma recorre. Depois de ouvir Anjo e Diabo, a Alma, pela sua vontade própria e não por nenhuma complacência divina, escolhe o caminho da luz. Escolhe o seu próprio caminho, fazendo uso do seu livre arbítrio. A ideia do crepúsculo, a hora onde Dealer e Cliente estão, é ainda também aquela onde está a Alma, entre a luz do bem e a escuridão do mal.

## 5. As personagens

Também no que à construção das personagens diz respeito encontramos vasos comunicantes entre as duas obras. A Alma é uma personagem que muda. Para isso conta com a acção do tempo. O Diabo tem tempo, não tem pressa nenhuma. Tal como o Dealer, que está naquele lugar há muito tempo e ali vai ficar por muito mais tempo, mesmo depois do Cliente se ir embora. O percurso da Alma poderá ser resumido da seguinte maneira: resiste e deixa-se convencer; obedece; não obedece; envaidece-se; não obedece, mas lamenta-se; desespera; mostra-se receptiva; obedece e por fim repele o Diabo<sup>11</sup>. Esta evolução no

---

11 - Seguimos o quadro apresentado em Dionísio, Magno e Silva 1981: 77.

comportamento da personagem, ao mesmo tempo que tem por estímulo as falas do Diabo e do Anjo, imprime um carácter particular a esta alma humana.

O Cliente também partilha em alguns pontos esta ideia de mudança. Também ele oscila entre o obedecer e o não obedecer ao Dealer; também ele repele e se sente atraído pelo Dealer; também ele se mostra receptivo e céptico pelas propostas do Dealer. O percurso poderá não ser exactamente o mesmo, mas é pela vontade individual que ambas as personagens determinam a sua evolução.

Na oposição entre Dealer/Diabo e Anjo/Cliente encontrarmos igualmente pontos de contacto. O primeiro par deixa-se caracterizar pela escuridão; pela calma aparente; pela agressividade controlada; pela segurança; por uma visão mais animalésca da vida na medida em que se dá a primazia ao gozo dos prazeres terrenos; pelo princípio de comércio e troca; pelo calor; e pela sedução.

O segundo par deixa-se ligar pela claridade; pela impaciência; pelo medo; por uma atitude mais grave; por uma visão hierárquica da vida pois dão ênfase à salvação; pelo frio; e pelos conselhos. Contudo, descobrem-se também pontos de contacto entre o Dealer e o Anjo e entre o Cliente e o Diabo. Assim, o Dealer é como o Anjo mais metafísico e refere mais a alma; ao passo que o Cliente, como o Diabo, é mais concreto e refere sobretudo as normas sociais.

Por isso não podemos fazer esta associação tão fácil (Diabo/ Dealer; Cliente /Anjo) dado que nos falta um elemento: a Alma - elemento chave para a análise desta leitura comparada.

Mais do que fazer identificar o Diabo com Dealer e o Cliente com o Anjo, vemos a Alma na junção do Dealer com o Cliente.

## **6. A humildade e a vaidade**

Parece-nos que é pela quebra da humildade que Cliente e Dealer pecam e acabam por entrar em rota de colisão: “je m'approche, moi, de vous, les mains ouvertes et les paumes tournées vers vous, avec l'humilité de celui qui propose face à celui qui achète”(Le Dealer 1, p.10); “je hais l'humilité, chez moi et chez les autres” (le Client 1, p.15). Podemos ler aqui a falha trágica das personagens.

Do mesmo modo, ao aceitar os presentes do Diabo, a Alma incorre na vaidade, perdendo a sua humildade: “nam vos ocupem vaidades”, (v.92); “que vaidades e que extremos/ tam supremos”, (vv.216-217). O erro, ou a maturação das personagens, passa em ambas as obras por este contraste entre a vaidade e a humildade.

A vaidade no *Auto da Alma* é provocada pelas oferendas do Diabo, espelho incluído. Em *Dans la solitude...* provoca-a o Dealer pela oferta do casaco com que cobre o Cliente. “Aujourd'hui que je vous ai touché, j'ai senti auss la souffrance du froid, comme seul un vivant peut souffrir, C'est pourquoi je vous ai tendu ma veste pour couvrir vos épaules, puisque je ne souffre pas, moi, du froid.”(le Dealer 5, p.36).

## **7. A virgem e a pomba**

A dado passo o Dealer dirige-se ao Cliente tratando-o como uma virgem (“Dites-moi donc, vierge mélancolique”; le

Dealer 1, p.12). Paralelamente, O Diabo aborda a alma da seguinte maneira: “ tam depressa ó delicada/ alva pomba pera onde is?” (vv.141-142). Este tratamento indicia-nos uma identificação do Cliente e da Alma com uma ideia de virgindade e pureza. Pureza e virgindade estas que irão ser tentadas pelas propostas do Dealer e pelas tentações do Diabo.

### **8. O que vai pelo mundo**

Cliente e Dealer fazem o que vêm fazer pelo mundo. A sua relação é transaccional e comercial. Poderá representar o que se passa pelo mundo fora, onde as relações humanas devem cada vez mais a intuitos de troca em detrimento da relação e do prazer comunicacional. Um mundo comercial e global. Interessante será ver que também Gil Vicente trata esta matéria. Mas como os tempos eram outros, outras coisas iam pelo mundo. No *Auto da Alma* o foco crítico cai sobre os comportamentos mais materialistas em detrimento de atitudes mais espirituais. Tanto que a Alma para se defender da sua falta de humildade recorre ao “faço o que vejo fazer/ polo mundo” (v.248-249).

### **9. O nada e o indizível**

Mesmo apesar de as personagens inundarem a sua relação com discurso, o que dizem nunca é ultrapassado pelo que fica por dizer. Nunca se chega a saber o verdadeiro conteúdo do “deal” em questão. A palavra nunca se chega a esvaziar. A tragédia aqui presente é a da linguagem.

Às personagens resta, após a esgrima verbal, o combate

físico. Mas nem esta leitura é definitiva. A nova arma pode não ser a violência - embora acreditemos que sim. O que importa aqui, é que nada é definido. Permanece tudo na ambiguidade, no indizível. A esta angústia responde o *Auto da Alma*, no momento em que a Igreja clama “se se pudesse dizer/se se pudesse rezar/ tanta dor/ se se pudesse fazer” (vv.656-659).

A tudo isto resta o nada. A presença da ausência é também presente nas duas obras em análise. Dealer e Cliente a ele querem chegar: “je veuz être zero”; “soyons deuz zéros bien ronds”; (le Client 8, p.52.). Este nada, no auto de Gil Vicente, está presente na concepção da perenidade da vida, do nada que somos: “te darei louvoures/ que sou nada”(v.809); “nam levais de vosso nada”(v.216); “assi passais esta vida em disparate”(v.225).

### **Notas de conclusão**

Sabendo que estes dois textos moram muito longe um do outro, procurámos aqui torná-los vizinhos. Fazer estes textos morar numa mesma rua dá-nos algumas vantagens. O entendimento da obra de Koltès abre-se a inúmeros exercícios de intertextualidade. E todos eles nos podem dar uma leitura mais informada da sua obra. Desta leitura ressalta-se o entendimento do Dealer e Cliente como faces de uma mesma moeda e a presença de antinomias bem marcadas e contrastes bem definidos. Não esquecendo o longínquo eco da alegoria.

Porque de textos teatrais se tratam, estão sempre vivos em potência. A posta em cena de qualquer um destes dois textos ganhará com um confronto entre eles. Koltès certamente que

ganharia. A isto aduzir-se-ia a contemporaneidade de Mestre Gil, tão hábil no diálogo com o teatro contemporâneo. António José Saraiva, que noutro contexto, a propósito de outro autor, afirma e muito bem: "Gil Vicente não está morto" (Saraiva 1960: 475).

LE CLIENT: Alors, quelle arme?  
*Dans la Solitude des champs de coton*, Bernard-Marie Koltès

DIABO: "mas faço conta que perdi  
outro dia ganharei"  
*Auto da Alma*, Gil Vicente

### Referências bibliográficas:

CHÉREAU, Patrice

1994a: “Dans la solitude des champs de coton” in *Alternatives théâtrales*, n°35/36 Odéon-Théâtre de L’Europe/Koltés, 3°ed. Junho.

1994b: “Il faut apprendre à cheminer avec l’auteur” in *Alternatives théâtrales*, n°35/36 Odéon- Théâtre de L’Europe/Koltés, 3°ed. Junho.

CRUZ, M. Leonor & PINHEIRO, S. Marta & TELES, Maria J.

1984: *O Discurso Carnavalesco em Gil Vicente*. Lisboa: GEC publicações.

DIONÍSIO, Eduarda & MAGNO, José & SILVA, Margarida Carneiro

1981: *Textos em Situação 2: Os Clássicos*. Lisboa: Armazém das Letras.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha

s/d: *Antologia Literária Comentada: Época Clássica: século XVI, I parte*, vol I. Lisboa: Ulisseia.

KEATES, Laurence

1988: *O Teatro de Gil Vicente na Corte*. Lisboa: Editorial Teorema.

KOLTÈS, Bernard-Marie

2001: “Si un chien rencontre un chat” in *Magazine Littéraire- Dossier Bernard-Marie Koltès* n°395, Février.

LIEBER, Jean-Claude

1994: “La peur des coups ou les lois de la circulation” in *Alternatives théâtrales*, n°35/36 Odéon- Théâtre de

L'Europe/Koltés, 3<sup>o</sup>ed. Junho.

MOINDROT, Isabelle

1994: “Bernard-Marie Koltés: Le secret, le trouble et la résolution- débuts et fins de pièces” in *Alternatives théâtrales*, n<sup>o</sup>35/36 Odéon- Théâtre de L'Europe/ Koltés, 3<sup>o</sup>ed. Junho.

MOSER, Fernando de Mello

1966: *Liturgia e Iconografia na Interpretação do Auto da Alma*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

PALLA, Maria José

1992: *Do Essencial e do Supérfluo: estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente*. Lisboa: Estampa.

PIEKENBROCK, Marietta

1994: “C'est l'usine ou devenir légers: à propos de la poétique des chaussures chez Bernard-Marie Koltés”. in *Alternatives théâtrales*, n<sup>o</sup>35/36 Odéon- Théâtre de L'Europe/ Koltés, 3<sup>o</sup>ed. Junho.

PRUNER, Michel

2001: *L'Analyse du Texte de Théâtre*. Dir. Daniel Bergez. Paris: Nathan.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina

1988: *Auto da Alma de Gil Vicente*, 2<sup>a</sup> ed. Lisboa: Comunicação.

RYNGAERT, Jean-Pierre

1992: *Introdução à Análise do Teatro*. Tradução de Carlos Porto. Lisboa: Asa.

- 1998: *Ler o Teatro Contemporâneo*. Tradução Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes.
- SARAIWA, José António
- 1960: “Gil Vicente e Bertolt Brecht” in *Vértice*, vol.XX, nº204, Setembro: 465-475.
- 1981: *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*. Lisboa: Bertrand.
- 1990: “Estética dos autos de Devoção” in *Poesia e Drama: Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Cantigas de Amigo*. Lisboa: Gradiva: 145-178.
- s/d: “Gil Vivente e o Teatro medieval” in *Iniciação na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Gradiva: 37-45.
- s/d: “Gil Vicente” in *Para a História da Cultura em Portugal*, vol.II, parte II. Lisboa: Gradiva: 239-266.
- SARAIWA, José António & LOPES, Óscar
- s/d: “Gil Vicente” in *História da Literatura Portuguesa*, 16ª ed.. Porto: Porto Editora.: 189-229.
- SARRAZAC, Jean Pierre
- 1995: *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen: Éditions Médiannes.
- SENA, Jorge de
- 1989: *A Literatura Inglesa*. Lisboa: Cotovia.
- UBERSFELD, Anne
- 1999: *Bernard-Marie Koltès*. Arles: Actes Sud-Papiers.
- VINAVER, Michel
- 1994: “Sur Koltès” in *Alternatives théâtrales*, nº35/36 Odéon- Théâtre de L’Europe/Koltès, 3ªed. Junho.







