

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LEITURA E COGNIÇÃO**

Rodrigo Martins Ruiz

**A TEMÁTICA DA VIOLÊNCIA NO TEXTO DRAMÁTICO ROBERTO ZUCCO, DE
BERNARD-MARIE KOLTÈS E A PRODUÇÃO DE SENTIDO**

Santa Cruz do Sul, outubro de 2007

Rodrigo Martins Ruiz

**A TEMÁTICA DA VIOLÊNCIA NO TEXTO DRAMÁTICO *ROBERTO ZUCCO*, DE
BERNARD-MARIE KOLTÈS E A PRODUÇÃO DE SENTIDO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Área de Concentração em Leitura e Cognição, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Eunice Terezinha Piazza Gai

Santa Cruz do Sul, outubro de 2007

R934t Ruiz, Rodrigo Martins

A temática da violência no texto dramático Roberto Zucco, de Bernard-Marie Koltès e a produção de sentido / Rodrigo Martins Ruiz; orientadora, Eunice Piazza Gai. - 2007.

101 p.

Dissertação (mestrado) – Universidade de Santa Cruz do Sul, 2007.
Bibliografia.

1. Teatro (Literatura) – História e crítica. 2. Koltès, Bernard-Marie – Crítica e interpretação. 3. Violência na literatura. 4. Dramaturgia. 5. Cognição. I. Gai, Eunice Piazza. II. Universidade de Santa Cruz do Sul. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD: 809.2

Rodrigo Martins Ruiz

**A TEMÁTICA DA VIOLÊNCIA NO TEXTO DRAMÁTICO *ROBERTO ZUCCO*, DE
BERNARD-MARIE KOLTÈS E A PRODUÇÃO DE SENTIDO**

Esta Dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Área de Concentração em Leitura e Cognição, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Dr. Eunice Terezinha Piazza Gai

Professor Orientador

Dr. Marta Isaacsson de Souza e Silva

Dr. Norberto Perkoski

**Dedico este trabalho a alguém que realmente fez toda
a diferença para a realização desta dissertação,
Rudimar Serpa de Abreu.**

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus familiares e amigos pelo incentivo e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, pelo ensinamento e amizade e, em especial, a professora Dr. Eunice Terezinha Piazza Gai, pela sabedoria e pelo encorajamento na realização deste trabalho.

Do mesmo modo, destaco a contribuição e apoio dos colegas Sandra Braum, Karen Santoro, Julio de Castilhos, Marileda Borba, Fabiana Beber, Marília Nunes, em especial, Alda Marici da Silva Silveira, pela grande parceria que se estendeu desde o ingresso neste curso até a realização desta dissertação.

Este trabalho não seria possível se também não contasse com o apoio de Suzana Speroni, com a tolerância de Paula Ynajá Vieira Nunes, com a ajuda de Selma Brenner Acosta e as reflexões com Magda Scarpatti.

Na heróica impulsão do singular para o geral, na tentativa de ultrapassar o encanto da individuação e de querer ser ele mesmo a única essência do mundo, padece ele em si a contradição primordial oculta nas coisas, isto é, comete sacrilégio e sofre.

(NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*)

RESUMO

Este estudo apresenta uma análise do texto dramático *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès, dramaturgo francês falecido em 1989, com o objetivo de verificar a presença da temática da violência. Este tema exerce relevante papel na historicidade da forma dramática e tem no gênero trágico um forte referente. Por isso, primeiramente foi realizado um estudo das especificidades do texto teatral, recuperando as principais questões teóricas envolvidas na sua historicidade, bem como seu processo de construção de sentido. Em seguida foi realizado um levantamento da fortuna crítica acerca do autor e do tema violência, a fim de fornecer o embasamento teórico necessário à realização do trabalho. Após essa etapa, foi realizada a análise dos aspectos formais da obra, tais como: didascálias, personagens, tempo, espaço, divisão e nomeação das partes do texto, e enredo. Com base no cruzamento do referencial teórico levantado e os aspectos formais identificados foi possível discorrer a respeito do modo como a temática da violência emerge de *Roberto Zucco*. Na última etapa da dissertação, apresentamos algumas considerações a respeito das estratégias metacognitivas suscitadas pela leitura da obra, de modo a investigar a articulação dessas estratégias com o processo de significações construído na leitura deste texto dramático. Ao analisarmos a obra foi possível constatar a intenção do autor em aproximar o protagonista Roberto Zucco à figura do herói, sem vinculá-lo a uma ótica moralizante. Apresenta um agir que se opõe ao socialmente aceito. Ele comete crimes hediondos friamente e sem uma motivação consistente. A personagem se mostra plenamente consciente de suas atitudes, no entanto é incapaz de modificar-se, assim como a personagem trágica, que está invariavelmente presa ao seu destino.

PALAVRAS-CHAVE: violência, Koltès, teatro, dramaturgia, cognição

ABSTRACT

This study presents an analysis of the dramatic text *Roberto Zucco*, by Bernard-Marie Koltès, a French playwright died in 1989, with the objective of verifying the presence of the theme of the violence. This theme exercises relevant role in the historicity in the dramatic way and has in the tragic gender its greatest referring. Therefore, firstly it was accomplished a study of the specificities of the theatrical text, recovering the main theoretical matters involved in its historicity, as well as its process of sense construction. Soon afterwards it was accomplished a rising of the critical fortune regarding the author and the violence theme, in order to supply the necessary theoretical basis for the accomplishment of the work. After that stage it was accomplished, the analysis of the formal aspects of the work, such as: characters, time, space, division and nomination of the parts of the text, and plot. Based on the crossing of the raised theoretical referential and the identified formal aspects it was possible to discourse regarding to the way as the theme of the violence emerges from *Roberto Zucco*. In the last stage of the dissertation, we presented some considerations concerning to the metacognitive strategies raised by the reading of the work, in order to investigate the articulation of those strategies with the process of significances built in the reading of this dramatic text. When analyzing the work it was possible to verify the author's intention in approximating the protagonist *Roberto Zucco* to the illustration of the hero, without linking him to an moralizing optics. He presents a way to act that is opposed to the socially accepted one. He commits vile crimes frigidly and without a solid motivation. The character is shown fully conscious of his attitudes, however he is unable to modify, as well as the tragic character, that is invariably attached to his destiny.

KEY-WORDS: violence, Koltès, theater, dramaturgy, cognition

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| 1 PRESSUPOSTOS PARA A LEITURA DO TEXTO DRAMÁTICO | 16 |
| 1.1 Os gêneros literários e a origem da escritura trágica | 16 |
| 1.2 Vida e obra de Bernard-Marie Koltès | 29 |
| 1.3 Sinopse de <i>Roberto Zucco</i> | 34 |
| 2 ROBERTO ZUCCO E A VIOLÊNCIA | 37 |
| 2.1 Perspectivas teóricas sobre a violência | 37 |
| 2.2 A violência em <i>Roberto Zucco</i> | 47 |
| 2.3 A personagem Roberto Zucco | 61 |
| 3 ALGUMAS ESTRATÉGIAS DE COGNIÇÃO ENVOLVIDAS NA OBRA | 70 |
| 3.1 As metáforas | 71 |
| 3.2 Mecanismo de antecipação | 81 |
| 3.3 Espaço simbólico e espaço pragmático | 84 |
| 3.4 Unidade temática | 86 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 90 |
| REFERÊNCIAS | 99 |

INTRODUÇÃO

Há bastante tempo aceitamos a afirmação de que literatura é sinônimo de conhecimento e que por meio dela ampliamos nossa capacidade de entender o mundo, ou ao menos de percebê-lo. Ainda que tal afirmativa seja legítima, ela generaliza um processo que na prática se mostra mais complexo. Quando observamos a multiplicidade das formas que a literatura assume, verificamos diferentes estatutos na difusão do conhecimento.

Poesia, romance, conto, novela, drama, entre outras, são algumas materialidades que a forma literária assume para comunicar-se com seus leitores. Marcuschi (2003) afirma que os gêneros textuais constituem fenômenos históricos, que organizam as atividades comunicativas do dia-a-dia. Estes, assim como a vida cultural e social dos povos, possuem forma dinâmica, o que os mantém em sintonia com as transformações históricas. Ainda de acordo com Marcuschi (2003), desde a invenção da escrita alfabética por volta do século VII a.C., multiplicam-se os gêneros, surgindo as diferentes formas da escritura.

Esta dissertação se caracteriza como uma investigação bibliográfica focalizada no gênero dramático, por meio da análise da obra *Roberto Zucco*, de Marie-Bernard Koltès, apresentando como eixo temático a violência.

A exemplo do que propõe Ubersfeld (2005), partimos do pressuposto de que o texto de teatro contém matrizes textuais que o capacitam à representação, sendo

sua análise de acordo com procedimentos capazes de contemplar os núcleos de teatralidade da obra. Contudo, essa especificidade não é definida pelo texto em si, mas através da leitura que ele propicia.

Ao realizarmos a leitura de um texto dramático, faz-se necessário situarmos a imagem que as palavras denotam no contexto da representação teatral. O processo de decodificação acionado pela leitura diferencia-se do que ocorre ao efetuarmos a leitura de um romance, por exemplo. Isso ocorre na medida em que o conteúdo da obra participa, no plano imaginário, de um universo deslocado do real, ainda que mantenha proximidade denotativa. A esse respeito, Oscar Tacca (1983) afirma que o teatro é reflexão e o romance, por sua vez, refração.

Ainda que não desejado, é fato que a violência é um componente bastante presente na vida cotidiana. Sua frequência é sentida não só no plano material, mas também na subjetividade dos homens. Pensar violência é refletir sobre as relações sociais que moldam o pensamento social.

Para que um ato seja legitimamente aceito como violência é necessário um conjunto de normas e esquemas de conduta que servem de parâmetro para uma sociedade ou grupo. Será a partir da não concordância a essas normas que a transgressão passa a significar violência. Conforme explicitam Almeida, Pacheco e Garcia (2006), cada sociedade ou cada cultura, no decorrer de sua história, em um interminável processo de negociação entre seus membros, é levada a escolher determinado conjunto de valores e práticas em detrimento de outros.

Essa negociação constrói os instrumentos simbólicos, que permitem à sociedade estabelecer as divisões entre aqueles que, segundo determinado padrão, enquadram-se ou não. Essas mesmas construções simbólicas desempenham uma função relevante no estabelecimento do senso comum, também chamado de representações sociais. São esses mecanismos de conhecimento assumidos culturalmente o objeto de estudo da Teoria das Representações Sociais:

As representações sociais referem-se aos processos sociocognitivos que envolvem a pertença social dos indivíduos, suas histórias de vida, suas

práticas sociais, bem como os modelos de conduta e pensamento que são socialmente transmitidos pela comunicação social e que participam da construção da realidade. Assim, estudar cientificamente o senso comum equivale, na TRS [teoria das representações sociais], a compreender a construção psicológica e social de uma determinada realidade. (MOSCOVICI, 1961 apud ALMEIDA, A.; PACHECO, J.; GARCIA, L., 2006, p.135-6)

Se analisarmos a obra *Roberto Zucco* a partir das chamadas teorias do senso comum ou representações sociais é possível identificar em algumas passagens conceitos oriundos desses esquemas de conhecimentos coletivos, a respeito das causas e as razões da violência.

A relação teatro e violência é bastante antiga, como nos mostram os textos trágicos. A civilização helena, que tanto influencia a cultura ocidental, deixou-nos um importante legado, por meio da tragédia clássica. Esses textos trágicos estão na própria origem da forma dramática. Seus enredos, erigidos a partir da mitologia, formularam as primeiras características do texto teatral. Desde aquele tempo, a violência se afirma como uma importante fonte de conflito dramático. No seio das duas famílias que dominam o drama trágico, Atridas e Labdácias, encontramos uma série de histórias carregadas de violência, onde assassinatos ocorrem: entre irmãos, entre esposos, entre pais e filhos.

O drama trágico, nascido de contingências históricas gregas, ainda desperta em nós grande interesse, pois sabe abordar a fragilidade humana diante daquilo que nos ultrapassa.

Roberto Zucco, evidentemente, não se trata de uma tragédia no sentido clássico, mas apresenta algumas características que o aproximam da escrita trágica. Acreditamos que essa obra oferece uma importante discussão sobre a natureza humana, em especial nossa vocação à violência, promovendo, em certa medida, uma atualização do modelo trágico grego.

A obra tem a habilidade de abordar o tema violência sem emitir juízos ou empregar esquemas já conhecidos. *Roberto Zucco* propicia ao leitor acompanhar a

trajetória de um jovem que, impelido por vontades irracionais, passa a cometer assassinatos.

Como forma de melhor apresentar a investigação empreendida neste trabalho, optamos por agrupar em três seções os aspectos levantados. Iniciamos a dissertação apresentando dois campos que permeiam o conjunto do trabalho. O primeiro diz respeito à especificidade da forma dramática, que apresentamos situando o leitor acerca da historicidade da mesma, bem como das principais problemáticas que estão envolvidas no ato de ler um texto que se destina ao palco. O segundo aborda mais especificamente a vida de Bernard-Marie Koltès, suas produção literária e a obra *Roberto Zucco*, que vem a ser o objeto de estudo desta dissertação. Encerramos essa primeira seção analisando as transformações que o autor propõe na obra dos fatos verídicos que lhe serviram de inspiração ao compor sua criação poética

Na segunda seção discorreremos a respeito do conceito de violência. Subsidiaremos essa etapa do trabalho nos estudos dos Roger Dadoun, Nilo Odália e René Girard. Tendo em vista o propósito maior deste trabalho, que é investigar os aspectos cognitivos envolvidos na leitura da obra *Roberto Zucco* a partir da temática da violência, primeiramente exploramos alguns elementos envolvidos na conceituação do vocábulo violência para após analisar como tais conceitos são apropriados pela obra em questão. Foi a partir dessas contribuições que passamos a aprofundar a articulação entre a temática da violência e os aspectos formais da obra *Roberto Zucco*, bem como considerar uma possível filiação com os textos trágicos. Estabelecemos a trajetória do protagonista como o eixo referencial, que tanto definiu como organizou a maior parte das análises.

Na terceira e última etapa da dissertação passamos a investigar as estratégias cognitivas envolvidas na leitura de *Roberto Zucco*. Algumas características dramatúrgicas identificadas foram agrupadas de modo a observar como o tema da violência se apresenta na carpintaria desse texto. A primeira delas é a metáfora, presente tanto nos diálogos das personagens como nas relações espaciais do texto. Outra característica identificada é o mecanismo de antecipação, utilizado pelo autor a fim de anunciar ao leitor aspectos que serão revelados

posteriormente pelo enredo. Analisamos também as relações espaciais articuladas com o agir das personagens, ou seja, a dimensão pragmática e a dimensão simbólica presentes no decorrer da obra. A última das características levantadas diz respeito ao modo como a violência se manifesta no conjunto textual, principalmente no que diz respeito ao conteúdo das falas das personagens e das suas ações, contribuindo para o estabelecimento de uma unidade temática.

Por fim, vale destacar que a interpretação apresentada da obra *Roberto Zucco* nesta dissertação nasce das vivências construídas enquanto ator e diretor de teatro. O texto dramático é aceito neste trabalho como a parte literária de uma obra artística que contém uma virtualidade potencial acionada pela sua encenação. Sendo *Roberto Zucco* uma obra destinada ao palco, é através da sua materialidade voltada à representação que focalizamos o trabalho, embora isso não signifique metodologicamente que o estudo se perfilha à estética da recepção, já que o apresentado aqui tem caráter eminentemente interpretativo.

1 PRESSUPOSTOS PARA A LEITURA DO TEXTO DRAMÁTICO

Este capítulo foi organizado em três partes. Na primeira, abordaremos as características do texto teatral, fazendo um resgate das principais questões teóricas envolvidas na sua historicidade, bem como uma breve explanação acerca das especificidades da forma dramática e seu processo de construção de sentido. Já na segunda, oferecemos algumas informações a respeito de Bernard-Marie Koltès, sua biografia e características de sua produção. A última parte apresenta a sinopse da obra analisada nesta dissertação, *Roberto Zucco*.

1.1 Os gêneros literários e a origem da escritura trágica

Em um sentido bem abrangente, literatura vem a ser todo o material fixado por meio de letras, ou seja, um amplo acervo produzido a partir do surgimento do alfabeto (CÂNDIDO, et al., 2005). Todavia, esse sentido abrangente ignora as diferenças de finalidade e formato presentes nesse material. Fez-se necessário, então, a adoção de parâmetros que pudessem submeter a produção literária a classificações segundo suas especificidades. Essa necessidade teórica originou o debate a respeito dos gêneros literários.

Apesar de a discussão sobre os gêneros literários ocorrer há bastante tempo, ainda não foi possível esgotá-la devido ao grande dinamismo que os modos de escrita possuem. A multiplicidade da produção literária, ao mesmo tempo em que

supera as conceituações teóricas, promove o surgimento de novas conceituações, colaborando, dessa maneira, para a continuidade do debate sobre suas formas.

Ao resgatarmos o início da discussão sobre os gêneros literários, chegamos a Aristóteles que formulou duas categorias elementares a esse respeito, uma narrativa e outra dramática, utilizando, como critério para chegar a essa divisão, os modos de imitar. Mais tarde, como ressalta Cunha (1999), a partir da *Poética* de Horácio, os críticos renascentistas incluíram o lírico entre os gêneros, propiciando o início da divisão tripartida sobre a produção literária, a saber, lírica, épica e dramática. Apesar dos muitos debates sobre a matéria, a maior parte dos estudos sobre os gêneros literários reitera essa divisão.

Para estabelecer a diferenciação entre os gêneros literários, Aristóteles adotou a noção de ação (*práxis*) que, agregada ao conceito de imitação ou representação (*mimese*), permitiu-lhe identificar dois modos elementares de imitar/representar: narrando [epopéia] ou agindo [tragédia].

Apesar da objetividade da separação estabelecida a partir dos modos de imitar/representar, ao verificarmos a estrutura formal de uma obra dramática, que é o objeto de estudo deste trabalho, identificaremos nela a presença de elementos que também remetem ao gênero narrativo ou épico.

Ryngaert, ao discutir as especificidades do gênero dramático, salienta: “A impossibilidade de realizar presentemente todos os eventos que compõem a fábula faz com que algumas passagens sejam transmitidas sob a forma de narração no lugar da ação” (1996, p. 9-10). Mesmo no interior do gênero dramático é possível encontrarmos características que, a princípio, pertenceriam ao gênero épico, ao menos, no sentido clássico do termo.

Portanto, verifica-se na prática que os gêneros literários tendem mais a um hibridismo do que a um hermetismo conceitual, residindo talvez nesse ponto sua maior riqueza e também a origem de sua complexidade: “Toda obra pertence a um ramo genérico cuja essência se revela em caráter prioritário, todavia participa

também da essência ou dos traços particulares dos outros gêneros”. (CUNHA, 1999, p. 96)

Foi o crescente consenso sobre a necessidade de noções mais flexíveis, como a de Staiger¹, que viabilizou o estudo dos gêneros literários a partir de conceituações menos restritivas em oposição ao difundido pelos renascentistas e classicistas. Assim, foi possível desfazer a artificialidade dos enfoques tradicionais e, ao mesmo tempo, reconhecer a adaptabilidade dos gêneros às contingências sócio-históricas às quais estão submetidos.

Dentre os três gêneros literários, será no dramático que a necessidade de presentificação determinará sua especificidade ao longo dos tempos. Apesar de estarmos constantemente cercados pela comunicação dramática, como a teledramaturgia ou mesmo os anúncios de rádio ou televisão, ainda parece problemática a definição exata para o termo “drama”.

De Aristóteles aos dias de hoje, muitas iniciativas em estabelecer um conceito preciso e bem aceito foram empreendidas. No entanto, ao que parece, essa tarefa não é a das mais fáceis, como bem salienta Martin Esslin:

[...] a arte – atividade, anseio humano ou instinto – que se corporifica no drama é tão profundamente emaranhada na própria natureza humana, e em tal multiplicidade de inquietações humanas, que é praticamente impossível traçar uma linha divisória precisa no ponto em que termina uma espécie de atividade mais geral e começa o drama propriamente dito. (1986, p.12)

O conceito de texto dramático, por exemplo, se for compreendido apenas pela presença de diálogo contextualizado por elementos cênicos como gestos, figurinos ou cenários, mostra-se incapaz de contemplar as manifestações que dispensam tal relação e ainda assim são rotuladas como dramáticas.

Para exemplificar esse ponto de vista, evocamos os espetáculos de pantomima, onde a palavra é dispensada; as encenações teatrais desprovidas de

¹ Staiger condiciona o funcionamento da divisão tripartida a partir dos elementos substantivos (características formais) e adjetivos (fenômeno estilístico) de uma obra. (Ibid. p. 96)

cenário ou figurino; a dança. Em todas essas manifestações artísticas é possível reconhecer estruturas de cunho dramático, independente da presença da palavra escrita.

Partindo então para orientações mais genéricas, é possível aceitar o drama como manifestação da aptidão humana ao jogo, como fazem as crianças quando simulam ao brincar seus futuros papéis sociais, ou ainda, nas manifestações ritualísticas. Nesse sentido, drama também é concebido como algo a ser mostrado.

Retornamos assim à noção de ação e seu encontro com o gênero dramático. Aceitando que o drama não está sob o monopólio da experiência teatral, visto que ele se revela também em outras linguagens, optamos então por detalhar mais especificamente as relações entre drama e a tragédia clássica. Passemos agora a algumas considerações presentes na *Poética* de Aristóteles que apresenta como abordagem o estudo da tragédia a partir da comparação dos gêneros trágico e épico.

O gênero teatral acumula em sua historicidade um *corpus* dramático em que o tema da violência é abordado criativamente pelos artistas de modo a retratar a natureza humana e sua complexidade. Um exemplo encontra-se na tragédia grega, onde o trágico é produzido por um conflito inevitável e insolúvel.

O legado deixado pelos tragediógrafos denota o fascínio que a forma dramática possui por levar ao palco temas controversos que, seguidamente, desembocam em ações de caráter violento. Do gênero trágico, pela presença de muitas mortes – ainda que nunca levada diante do espectador de forma explícita – o senso comum formulou a noção de que acontecimentos trágicos são aqueles que envolvem muitas mortes e/ou de grande apelo emocional. Apesar desse uso do termo “trágico” não ser adequado à forma teatral clássica, por simplificar demasiadamente a questão, é inegável a associação estabelecida entre teatro e sociedade.

Foram os gregos do período clássico que proporcionaram a maturidade do drama ao fazerem a transição do ritual para a arte, constituindo, assim, no primeiro

passo para o surgimento de um discurso amplamente humano. Contudo, pouco restou de toda produção escrita acerca do gênero trágico. Do trabalho de todos os dramaturgos gregos premiados nas Dionisiacas², restaram apenas as obras de Ésquilo, Sófocles, Eurípides e Aristófanes e mesmo esses escritores são representados por uma pequena fração daquilo que produziram, já que, conforme Gassner “das noventa e duas peças de Ésquilo, somente sete chegaram a nós”. (2005, p. 34)

Além das centenas de fragmentos que nos informam um pouco sobre o que foi a arte trágica, a fonte mais empregada, além das obras que restaram, é a *Poética* de Aristóteles, conforme já citado. Escrita no século IV a. C., essa obra, ainda que inacabada, apresenta os princípios da dramaturgia grega até aquele momento. De acordo com Gassner (2005), apesar de tardias, as definições de Aristóteles são lúcidas e se constituem em um marco da história da crítica teatral a ponto de afetarem o curso da dramaturgia clássica, que já não contava mais com a arte dos grandes tragediógrafos.

Aristóteles, no sexto capítulo da *Poética*, define a tragédia como:

a “imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que suscitando o “terror e a piedade”, tem por efeito a purificação dessas emoções. (1968, p.74, acréscimos do tradutor)

Como aponta Daisi Malhadas (2003) o termo “MÍMĒSIS” geralmente é traduzido como imitação, mas também pode ser entendido como representação. O mesmo se aplica à acepção do verbo “MIMEÎSTHAI”, passando de imitar para representar. Esses ajustes permitem vislumbrar melhor o caráter criador do artefato poético.

² Também chamadas de Dionisiacas Urbanas, ou Grandes Dionisiacas, eram celebrações ritualísticas em honra a Dionísio onde as representações teatrais foram inseridas através de concursos, provavelmente por obra de Pisístrato. Eram celebradas na primavera, fins de março, quando o mar se tornava navegável e Atenas se via cheia de estrangeiros. (MALHADAS, 2003)

Aristóteles afirma que o homem tem uma tendência natural a representar e é esta habilidade que permite a existência da poesia. Mas cada espécie de poesia é representada por meios, objetos ou modos diferentes. A característica da tragédia é representar por meio da ação.

Ao se referir à noção da tragédia aristotélica, Malhadas aponta que “logo de início, na definição, fica estabelecida a preeminência do enredo (MÝTHOS) sobre os caracteres (ÉTHĒ), embora estes, como também o pensamento (DIÁNOIA), sejam objetos.” (2003, p. 19, destaques da autora)

As partes que compõem a tragédia seriam então: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopéia. Aristóteles emprega o termo “mito” sob duas acepções, ora como a representação das ações, ora como a composição dos atos. Sob esse aspecto Malhadas (2003) esclarece melhor se referindo a esse termo como “objeto modelo”, na primeira acepção e “objeto produto”, na segunda definição. Sendo o objeto produto o enredo propriamente dito.

Aristóteles considera como elemento mais importante a “trama dos fatos”, pois entende que a tragédia não é a representação de homens, “mas de ações e de vida, de felicidades [e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade.” (1968, p.75, acréscimo do tradutor)

Ainda que no sexto capítulo Aristóteles não esclareça o que entende por “ação de caráter elevado”, ao interpretar as suas afirmações do segundo capítulo somos levados a concluir que estas seriam as ações realizadas por personagens sérias, nobres. A respeito do efeito geral que compete a obra trágica produzir, Aristóteles apresenta o princípio da catarse, segundo a qual a tragédia purifica as emoções através da “piedade” e do “terror”.

Ainda que os gregos tenham sido os criadores da arte trágica, eles não chegaram a estabelecer uma teoria a respeito do trágico capaz de atingir uma concepção de mundo. Tanto é assim que “a elevada concepção do acontecer trágico, que se revela na tragédia clássica em multivariadas refrações, mas sempre

como majestosa grandeza, perdeu-se em boa parte no helenismo posterior”. (LESKY, 2003, p. 24)

A carga moderna da cosmovisão que projetamos na noção de trágico não está explícita em Aristóteles. No máximo temos uma indicação quando o pensador, no capítulo treze, ao abordar a situação trágica, recomenda:

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil ou malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres. (1968, p. 82)

Em Édipo Rei, o destino passa a ser núcleo do enredo trágico. A infortunada queda não se deve a um defeito moral. Mas, como aponta Lesky “se refere a uma ‘falha’ no sentido da incapacidade humana de reconhecer aquilo que é correto e obter uma orientação segura.” (2003, p. 29-30, grifo autor)

Essa interpretação, apesar de apontar uma situação trágica da existência humana, é exemplificada por Aristóteles por meio de uma comparação que hoje nos é vedada. Temos acesso ao rei Édipo, mas o mesmo não ocorre com Tiestes, tendo em vista que dessa obra nos foram legados apenas poucos fragmentos.

De toda forma, a queda a qual Aristóteles se refere é de alguém “de caráter elevado”. Por bastante tempo foi aceito que os temas trágicos diziam respeito somente a uma casta social. Contudo, o advento da tragédia burguesa, na Europa, a partir do século XIX, “pôs fim à idéia de que os protagonistas do acontecer trágico deviam ser reis, homens de estado, ou heróis.” (LESKY, 2003, p. 32)

Essa inovação permitiu que interpretássemos o texto trágico sob o ponto de vista novo. A queda deixou de ser a de um rei ou herói para ser a de um mundo ilusório de segurança e felicidade. Como aponta Szondi (2004) foi a partir do final do século XVIII que surgiu uma filosofia do trágico: “Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schilling uma filosofia do trágico.” (p.23)

De acordo com Szondi (2004) os sistemas filosóficos de Schelling e Hegel contribuíram para uma concepção dos gêneros poéticos que ultrapassou a determinação das formas e regras que compõem tais obras, passando a focar-se nos conceitos que estão integrados aos gêneros literários.

“Nesse caso, uma *poética filosófica* investiga as tragédias como exemplos, a partir dos quais se pode extrair a concepção do trágico que, em vez de apenas determinar um gênero poético, diz respeito à relação dialética entre o absoluto e o individual, entre o divino e as suas manifestações, entre o universal e o particular.” (2004, p. 17, grifo do autor)

Dadas essas explicações acerca da tragédia abordadas até aqui, passaremos, a partir de agora, a elucidar aspectos relativos à articulação entre ação dramática e o conteúdo textual.

A afirmação de Umberto Eco de que “todo o texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho” (1994, p. 9) pode ser ampliada quando nos referimos ao texto teatral. É possível identificarmos nesse tipo de escrita espaço para muitas inferências devido ao conjunto de signos não-verbais com os quais os signos verbais necessariamente estarão relacionados no momento da representação. É por esse motivo que a representação e o texto permanecem unidos por relações complexas, embora submetidos a perspectivas históricas que definirão seu estatuto conceitual.

Na *Poética*, Aristóteles ao diferenciar drama de epopéia, afirma que *drama* é a obra que imita ou representa pessoas fazendo alguma coisa, enquanto, *epopéia* a obra que imita por narrativa. Mas, como já foi mencionado anteriormente, essa distinção é menos precisa do que parece. Examinando um texto dramático, verificaremos que, apesar de as falas e/ou as rubricas ditarem as ações executadas pelas personagens, será por meio da narração que as ações passadas fora de cena serão reveladas ao destinatário.

Vale salientar que o conceito de ação no contexto teatral adquire um sentido mais amplo na medida em que tanto a personagem que age ao falar ou o recitador que se limita a dizer estão investidos de valor simbólico que transforma toda

enunciação em ação. O emprego da ação como critério de diferenciação do texto dramático não seria suficiente para evidenciar sua singularidade diante de qualquer outro, pois todo o texto inserido numa representação configura-se simbolicamente em ação.

Também é possível pela dissociação entre texto e ação abrir caminho para a representação de qualquer obra literária, mesmo aquela que originalmente não foi concebida como escritura dramática. Assim, a dissociação invalida também a presença textual da ação como critério único para determinarmos a natureza do gênero dramático. Mesmo quando aquilo que é dito não corresponde ao mostrado, é possível existir dramaticidade na sua encenação, como abordaremos a seguir.

As obras concebidas segundo a tradição do “Teatro de Absurdo”³ oferecem exemplos capazes de corroborar esse ponto de vista. Autores como Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Harold Pinter, Arthur Adamov, Fernando Arrabal, entre outros, exploram essa dissociação, buscando estabelecer sentido para suas peças naquilo que foi omitido, naquilo que era esperado, e deixou de ser concretizado no contexto da cena.

Esse estilo de escrita instaura uma lógica onde a ausência é a grande responsável pela significância da obra. A partir deste mecanismo estilístico, o “falatório”, em alguns casos, ou a “agitação”, em outros, transparece uma significância para além daquilo que a aparência evidencia. O agir do ator no texto de Teatro Absurdo, subverte o sentido esperado ao mesmo tempo em que promove um afastamento do metro realístico. Quando essa lógica passa a ser assimilada pelo destinatário, este reconhece a chave que assegurará a comunicabilidade da obra.

Porém, esse mecanismo está presente em outros estilos dramáticos, como nas peças realistas. Ao observarmos como se desenvolvem os textos de Tchecov, por exemplo, identificaremos discrepâncias entre aquilo que é enunciado pela personagem e suas vontades interiores. Indo mais além, é possível identificar ainda o mesmo mecanismo definindo a ação dramática. Toda vez que um gesto ou palavra

³ O termo apareceu pela primeira vez em 1962 no título de uma obra de Martin Esslin para designar dramaturgos completamente diferentes, mas que tinham em comum o tratamento de forma inusitada da realidade.

adquire um significado não reduzido à sua conformação imediata, o destinatário estará diante de uma ação portadora de carga dramática.

Exemplificando, quando uma personagem inquirida por outra, antes de responder toma um gole d'água, a ação de beber não comunica sede – como normalmente seria o esperado – mas contrariedade ou embaraço. Beber a água é fugir ou ganhar tempo para elaborar a resposta, ou seja, denota um sentido não expresso no caráter pragmático da ação.

A ação dramática mantém uma relação com o conteúdo textual de modo bastante complexo. A ação que o gênero dramático veicula não está expressa explicitamente no diálogo, embora mantenha relação com este, sendo capaz de ampliar sua significação. Pois do mesmo modo que a mensagem lingüística nada significa quando isolada do seu contexto de enunciação, no teatro, o sentido de uma cena é construído a partir da disposição de elementos que tornam preciso tal contexto enunciativo.

Outro agente também atua na significação de uma cena, o ator. Este, através do subtexto, imprime um traço psicológico ou psicanalítico durante a atuação. O subtexto também não está presente explicitamente no texto dramático, mas fica evidenciado pelo modo como o texto é interpretado pelo ator. (PAVIS, 2003)

Perguntamo-nos, então, qual seria o traço distintivo entre o texto dramático e outros textos e se haveria, além da presença de ações, outras especificidades do texto dramático, ou uma marca capaz de definir sua topologia textual. Ao examinarmos a maioria dos textos dramáticos, observaremos que a presença do diálogo é uma constante e por isso pode servir como um indício para respondermos aos questionamentos acima.

Conta-nos a História da Antigüidade Clássica que por volta de 550 a.C. Téspis promoveu a introdução do ditirambo na Ática propiciando o surgimento do diálogo entre ator e o coro. Por meio do recurso do diálogo, a palavra do autor encontra-se encoberta e fracionada entre múltiplos emissores.

Porém, o diálogo também não pode ser aceito como o critério absoluto. Os monólogos nos mostram que é possível haver dramaticidade mesmo diante da ausência de trocas verbais entre personagens. O público poderia ser encarado nessas obras como o substituto do diálogo entre as personagens.

Isso não seria totalmente aceitável tendo em vista que a platéia não possui falas estabelecidas *a priori*. Sua participação é legítima, mas ocorre de forma velada, em outro nível de “diálogo” que se afasta do verificado na topologia visível do gênero dramático. Além do mais, em última análise, todo o discurso da representação está direcionado ao público, estando ele estruturado sob a forma de diálogo ou não.

Ryngaert nos lembra ainda que:

diversas formas teatrais antigas comprovam que, com freqüência, os autores deixam de dirigir-se ao público indiretamente, privilegiando-o como interlocutor direto. É o caso de todas as formas monologadas da Idade Média e das tradições populares das pantomimas, de todas as escritas que utilizam um recitador, dos usos diversos dos apartes e outras confidências insinuadas mais ou menos discretamente para o público. (1996, p. 12)

O mesmo se verifica na forma épica de escrita concebida por Bertold Brecht. Nela o ator não ignora a presença do público, como no efeito da quarta parede. Sob essa forma de escritura teatral a platéia transforma-se na testemunha da ação, sem o “disfarce” do diálogo.

A diferenciação entre a forma dramática (que finge não se comunicar com o público) e a forma épica (que estabelece como interlocutor único o espectador) não é verificada de modo tão preciso na prática. O que ocorre na maioria das vezes é a alternância de ambos os efeitos ao longo da peça, pois é vedado ao texto dramático deixar de narrar, mesmo quando ele se encontra estruturado segundo a forma dialogada.

Fica, arriscado, portanto, atribuímos ao diálogo o critério absoluto para designar uma obra teatral. A prática nos mostra que mesmo um texto não dialogado pode ser aceito como representante do gênero dramático, como é o caso dos monólogos. Todo texto escrito para o teatro apresenta, ainda que de modo bastante

variado e segundo preceitos estilísticos, dois componentes distintos e indissociáveis: diálogo e didascálias. Elas revelam o contexto da comunicação, as condições concretas dos usos da fala.

As didascálias constituem um precioso indício sobre quem é o autor. Através delas sua “voz” é “ouvida” sem a intermediação das personagens, permitindo que seus desígnios sejam informados mais diretamente. O termo em grego significa ensinamento e vem a ser o conjunto de indicações ao leitor, um texto metalingüístico à leitura da obra. Esse texto “secundário” (INGARDEN, 1971 apud PAVIS, 2003) contém todo o tipo de explicações e orientações que contextualizam a cena.

Chegamos a esse ponto da discussão aceitando que drama, ação e diálogo, enquanto estruturas morfológicas independentes, não são capazes de definir um texto dramático. No entanto, a presença desses três elementos associados prova o contrário. Toda a obra literária aceita como dramática conterá tais elementos sob as mais diversas ênfases ou conjugações, contribuindo dessa maneira para a interpretação do texto dramático.

Podemos nos perguntar então qual seria a especificidade da escritura teatral. Anne Ubersfeld⁴, na obra *Para ler o teatro*, defende que a maior especificidade do gênero teatral não reside na sua escritura e sim em seu processo de leitura. Segundo a autora, todo o texto pode ser teatro, porém desde que lido como teatro. Esse ponto de vista, apesar de não responder ao nosso objetivo de encontrar a especificidade da escrita teatral, introduz em nosso caminho uma reflexão sobre o conteúdo não-textual que esse tipo de obra aciona.

Sendo o teatro uma atividade eminentemente social, não podemos deixar de considerar os elementos que estão fora do código lingüístico, mas que atuam no seu processo de significação. Por essa razão, tomaremos emprestado da semiologia a noção de signo para abordar outros elementos de significância contidos na obra dramática.

⁴ Autora francesa pioneira da Semiologia Teatral e autora de várias obras no campo da Teoria do Teatro.

Os signos textuais e os signos não-verbais assumem diferentes funções no fenômeno teatral. Enquanto para o texto a sintaxe é o mais expressivo índice para a construção de sentido, no instante da representação será a proxêmica⁵ quem desempenhará tal tarefa. Texto e teatralidade ocupam papéis distintos, mas que se sobrepõem para a comunicabilidade de uma obra.

A escritura por si só não é suficiente para assegurar a teatralidade, tendo em vista que ela é um atributo da representação. Porém, isso não significa que texto e teatralidade desempenhem funções independentes ou dissociadas. Como mencionado antes, ambos trabalham de modo conjugado, aportando à obra elementos de acordo com suas características estilísticas.

O conjunto de signos visuais, auditivos e musicais criados pelo encenador, atores, figurinista constitui um sentido que independe do conjunto textual. Ao mesmo tempo, a carga poética da mensagem literária não pode ser captada integralmente no interior do sistema da representação. Ainda que fosse possível a representação “dizer” tudo que o texto diria, o espectador não ouviria o texto na íntegra, pois “A arte do encenador e do ator consiste, em grande parte, na escolha daquilo que *não é preciso fazer ouvir*”. (UBERSFELD, 2005, p.3, grifo do autor)

Na representação teatral o texto está presente sob a forma de voz. Porém, ao mesmo tempo em que acompanha a representação, ele a precede, tendo em vista, em tese, sua forma fixa. Enquanto a representação é instantânea, o texto possui existência concreta. A significância funda-se não só do processo de identificação (racional), mas também opera no plano da empatia (emocional).

Os estudos empreendidos pelo estruturalismo e a semiologia contribuíram sobremaneira para o avanço teórico a respeito do texto de teatro. É reconhecida a especificidade do texto teatral, apesar de na prática sua abordagem continuar sendo problemática, como se fosse absolutamente necessário contar com a representação para que o objeto torne-se completo e satisfatório.

⁵ Estudo das relações entre os homens baseado na distância física.

Nesta etapa discorreremos a respeito das especificidades do gênero dramático, apresentando considerações sobre os elementos envolvidos na comunicação teatral, bem como sua evolução histórica. Tal discussão teve por propósito fornecer ao leitor as diferentes características presentes na leitura de um texto teatral, além de demonstrar algumas prerrogativas que subsidiaram a análise do texto dramático *Roberto Zucco*. Apresentaremos, a seguir, algumas informações a respeito da biografia e produção literária de Bernard-Marie Koltès, enfatizando a obra *Roberto Zucco*, objeto de estudo desta dissertação.

1.2 Vida e obras de Bernard-Marie Koltès

Bernard-Marie Koltès, francês de nascimento, é considerado um dos maiores dramaturgos contemporâneos. Atingiu tal status por meio de uma obra curta, mas de grande riqueza literária. Estreou sua primeira peça em 1970, mas só se tornou um autor conhecido verdadeiramente a partir de 1983 quando o texto dramático *Combate de negros e de cães* foi encenada por Patrice Chéreau⁶. Atores como Michel Piccoli⁷ e Maria Casares⁸, que figuram entre os artistas europeus mais respeitados devido a suas memoráveis *performances*, atuaram em suas peças, tanto no teatro quanto em transmissões radiofônicas da Rádio *France Culture*.

O dramaturgo passou pelo curso de direção e dramaturgia da Escola do Théâtre National de Strasbourg (TNS), não chegando a concluí-lo, no início dos anos 70. Suas peças foram encenadas pelos mais importantes diretores do mundo como Lluís Pascal (Teatre Lliure, de Barcelona e Teatro Maly, de São Petesburgo), Françoise Kourilsky (La Mamma, de Nova Iorque) e Peter Stein (Schaubühne, de Berlim).

⁶ Ator, diretor e cineasta francês. Chéreau lançou Bernard-Marie Koltès, de quem dirigiu todas as peças de teatro. Entre outros é o diretor dos filmes *La Reine Margot* (A Rainha Margot -1994), *Ceux Qui M’Aiment Prendront le Train* (Os Que Me Amam Tomarão o Trem - 1998), *Intimité* (Intimidade - 2001), vencedor do Urso de Ouro no Festival de Berlim, e, *Son Frère* (Seu Irmão), Urso de Prata no Festival de Berlim em 2003.

⁷ Michel Piccoli, nascido em 27 de dezembro de 1925, é ator, produtor e diretor francês. Possui uma das carreias mais extensas e respeitadas em todo mundo, já atuou mais de 200 filmes para o cinema e televisão, além de inúmeros espetáculos de teatro.

⁸ María Casares (1922-1997), atriz francesa de origem galega que foi um dos grandes mitos do teatro francês.

Koltès é considerado um dos maiores autores franceses do século XX, traduzido em mais de trinta idiomas e montado em cerca de cinquenta países. Nascido em 1948, morreu em quinze de abril 1989, aos 41 anos, vitimado pelo HIV, antes de ver encenado seu último texto, *Roberto Zucco*, que estrearia um ano depois sob a direção do alemão Peter Stein.

O autor francês nasceu em uma família pequeno-burguesa, católica. Seu pai atuou como oficial nas campanhas na Indochina e Argélia. Koltès se lamentava por sua mãe preferir não seguir o pai nos territórios em guerra. Sentia a ausência dele, que fora preenchida pela figura materna. O fim dos conflitos trouxe o pai de volta, mas na condição de um soldado diminuído pela derrota, retornando para uma França que ele já não entendia direito e para uma família que aprendeu a viver sem sua presença. A guerra da Argélia⁹ também marcou sua infância.

A Argélia era uma província qualquer que até então parecia nem existir até os cafés franceses começarem a explodir, numa violência que uma criança, ainda que a sentisse, não podia compreender. (UBERSFELD, 2001)

Aos dez anos de idade Koltès ingressou no colégio *Saint-Clément*, um pensionato de orientação jesuítica, mas situado num bairro árabe. Desenvolveu o gosto musical através do piano, mas logo abandonou o instrumento. No entanto, a paixão pela música o acompanhava: gostava de Bach, Scarlatti e Chopin. Anos depois tornou-se um apaixonado pelo jazz americano, pelo blues, pelo reggae e rap.

Como qualquer adolescente do seu tempo, adorava Jules Verne, descobrindo também *Os Miseráveis*, de Vitor Hugo. Mais adiante, aos dezesseis anos, entrou em contato com a obra do poeta da revolta, Rimbaud. Dizia que com ele aprendera que para ser escritor é necessário ser antes poeta. Conheceu o teatro por meio das obras de Molière. Talvez tenha se apoiado nos textos desse dramaturgo a origem de

⁹ A guerra na Argélia (1954-1961) foi a última batalha travada pelo colonialismo francês, mais ainda do que a derrota na Indochina em 1954, dilacerou a França. As denúncias sobre as torturas praticadas pelas forças repressivas da metrópole contra os árabes insurgentes da FLN (Frente de Libertação Nacional) da Argélia gerou forte descontentamento entre os intelectuais franceses. Católicos como François Mauriac e liberais como Raymond Aron, juntaram-se a Sartre na oposição à continuidade do conflito, que para eles, expunha a nação dos Direitos do Homem e do Cidadão às suas maiores contradições.

sua tendência para escrever obras dramáticas de acordo com o padrão clássico, ao menos enquanto estrutura formal.

Por indicação de um professor, passou a escrever críticas de cinema a uma revista especializada. Assim, entrou em contato com o cinema italiano, cujas características como a predileção pela realidade diária e a violência doméstica influenciaram a sua criação poética.

Em 1967, aos dezenove anos, conheceu a cidade de Nova Iorque. Na América, ingressou numa escola de jornalismo, mas não permaneceu por muito tempo no curso. Nesse momento de sua vida, estava convencido de que aquela não seria sua profissão, apesar de ser do seu agrado escrever. Só em 1969 escreveu o seu primeiro texto dramático. A essa altura de sua vida, o conhecimento que tinha das comédias de Molière somou-se à leitura das obras completas de Shakespeare, em inglês. O seu primeiro estímulo nasceu do desempenho de Maria Casarès interpretando *Medéia*, de Sêneca, numa adaptação de Jean Vauthier, sob a direção de Jorge Lavelli.

Koltès nos legou uma quantidade pequena de textos. Frequentemente, enquanto autor, posicionava-se ao lado dos marginais, dos estrangeiros, dos excluídos, mas nem por isso fazia de suas obras um panfleto político. Dizia que “não se escreve peças com idéias, a gente escreve peças com pessoas”¹⁰. Ele sabia que o público de hoje tem muitas referências visuais, por causa da televisão e do cinema, e que, por isso, trata-se de um público com um vocabulário e um conhecimento mais rico. Suas peças não subestimam a capacidade do espectador. Ao contrário disso, nelas a história é desenvolvida de forma surpreendente e impactante. Passadas quase duas décadas de seu falecimento, ele continua sendo um dos dramaturgos contemporâneos mais encenados em todo o mundo, convertendo-se num clássico contemporâneo. O mesmo fenômeno vem se repetindo no Brasil, mais especificamente a partir do começo da década de 1990, com várias montagens e adaptações dos textos de Koltès por grupos teatrais espalhados por todo país.

¹⁰ Em entrevista a Gronau e Sabine Seifert, em 1º de outubro de 1988.

Em 1995 a Editora Hucitec, de São Paulo, chegou a lançar a publicação *Teatro de Bernard-Marie Koltès*, com cinco traduções assinadas por Letícia Goura das obras, *Tabataba*, *O Retorno ao deserto*, *Na solidão dos campos de algodão*, *Combate de negro e de cães* e *Roberto Zucco*, publicação utilizada nesta dissertação. No entanto, essa compilação foi retirada do mercado por desentendimentos entre a editora brasileira e a família de Koltès. Desde então, não existem traduções oficiais para a língua portuguesa, no Brasil.

O autor, já há algum tempo, tem se revelado um fenômeno editorial. De acordo com uma matéria publicada pelo *Le Monde*, em 02 de março de 2001, até essa data a editora francesa, que ainda publica as obras do autor, tinha vendido mais de quarenta e oito mil exemplares do texto dramático *Na solidão dos campos de algodão*, trinta e seis mil de *Roberto Zucco*, vinte e sete mil e quinhentos de *Cais Oeste*, dezenove mil de *O Retorno ao deserto* e dezessete mil de *Combate de negros e de cães*. A mesma matéria afirma que, em média, uma peça de teatro de autor contemporâneo vende, na França, em torno de quinhentos exemplares.

A obra de Koltès funciona com um espelho que reflete o mundo contemporâneo. Seus textos têm a capacidade de conter perguntas fundamentais sobre a condição humana, sem com isso pretender apresentar as respostas. Uma obra que não pode ser compreendida como prescritiva, pois não contém fórmulas prontas, “apenas” conduz o leitor à reflexão. A maioria de suas peças centra-se na figura de um jovem confrontando-se com a morte. Uma morte preta e masculina, possível influência da cultura alemã, tendo em vista a proximidade da cidade natal de Koltès, Metz, com a Alemanha.

O autor trata da violência urbana com uma linguagem ao mesmo tempo corrosiva e poética. As obras escritas por Koltès são, com poucas exceções, de uma absoluta contemporaneidade. Mesmo partindo de histórias atuais para criar suas peças, estas mantêm relações com os mitos fundadores da humanidade. Apesar de apresentar na estrutura de seus textos características que o aproximam da escritura clássica, a maneira como aborda os temas em sua obra pode ser considerada inovadora e moderna. Podemos compreender suas peças como tragédias modernas

que abordam a solidão, o racismo, a violência, com uma crueza e urgência raramente vistas no teatro de hoje.

A seguir estão relacionadas as obras de Bernard-Marie Koltès, organizadas cronologicamente, com data de criação e, em alguns casos, de publicação. Para as datas de publicação foram considerados como fonte o ano de lançamento da *Editions de Minuit*, editora que detém os direitos na França das obras originais do autor.

- 1970 – *Les amertumes* (adaptação de A infância, de Gorki), publicada em 1998.
- 1970 – *La marche* (adaptação Le cantique des cantiques), publicada em 2003.
- 1971 – *Procès ivre* (adaptação de Crime e castigo, de Dostoïevski), publicada em 2001.
- 1972 – *L'Héritage*, publicada em 1998.
- 1973 – *Des voix sourdes*.
- 1974 – *La fuite à cheval très loin dans la ville*, sua única novela, publicada em 1984.
- 1974 – *Le jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet* adaptação de Hamlet, de Shakespeare. Publicada em 2006.
- 1977 – *Sallinger*, encenado pela primeira vez Lion sob a direção de Bruno Boëglin. Foi publicada em 1995.
- 1977 – *La nuit juste avant les forêts* (A noite logo antes das florestas), monólogo que estreou na programação *Off* do Festival de d'Avignon daquele ano. Foi publicada em 1988.
- 1979 – *Combat de nègre et de chiens* (Combate de negros e de cães). A peça estreou em 1983 sob a direção de Patrice Chéreau, com Michel Piccoli e Philippe Léotard. Foi a primeira montagem do *Théâtre Nanterre-Amandiers*. O texto foi publicado em 1990.

- 1981 – *Quai oues* (Cais Oeste) escrito a convite da *Comédie-Française*. Publicada em 1985.
- 1985 – *Dans la solitude des champs de coton* (Na solidão dos campos de algodão). Publicada em 1987.
- 1986 – *Tabataba*. Publicada em 1988.
- 1986 – *Prologue*, novela incompleta. Publicada em 1991 com outros textos curtos: *Le coup dans la gueule*; *Jeet-Kune-Do*; *Last, Last dragon*; *Le coup fantôme*.
- 1988 – traduz “Conto de inferno”, de Shakespeare. Publicada no mesmo ano.
- 1988 – *Le retour au désert* (O retorno ao deserto)
- 1988 – *Roberto Zucco*, encenado pela primeira vez em 1990, em Berlim sob a direção de Peter Stein. Texto publicado em 1990.

Apresentados elementos referentes à biografia de Bernard-Marie Koltès e ainda sua produção literária, passaremos, a seguir, para a síntese de *Roberto Zucco*, obra escolhida para a realização deste trabalho de dissertação.

1.3 Sinopse de *Roberto Zucco*

Esta que foi a última obra de Koltès retrata a trajetória de Roberto Zucco, um rapaz suburbano de classe média que levava uma vida como a da maioria dos jovens de sua faixa etária. Aos vinte e quatro anos de idade cometeu o primeiro de seus delitos: o assassinato do próprio pai. Esses dados não são fornecidos de imediato, já que a trama inicia com a fuga de Zucco da prisão.

Logo após ter conseguido escapar do cárcere, Zucco retorna à casa dos pais para tentar reaver seu uniforme de combate. No encontro com a mãe, inicia-se uma discussão: a mãe passa a acusá-lo pela morte do pai, enquanto o rapaz insiste veementemente na recuperação de seu traje militar. A mãe de Zucco, dando-se por vencida, realiza o pedido do filho, indicando-lhe o local em que se encontrava a

roupa que procurava. Antes disso, revela que quer vê-lo longe de seu convívio e que não o perdoa por ter estrangulado o próprio pai. Ao se despedir da mãe, Zucco comete o seu segundo crime, matando-a, no que parecia ser apenas um abraço.

Após abandonar a casa dos pais, Zucco, agora sem paradeiro certo, envolve-se com uma jovem, a Menina¹¹. Sem o consentimento da família, a Menina leva Zucco para dentro de sua casa, escondendo-o debaixo da mesa da cozinha. Zucco havia se apresentado à Menina como um agente secreto, mas acaba revelando o seu verdadeiro nome à jovem que, escondida com ele, sob a mesa, entrega a sua virgindade ao rapaz.

Na seqüência de informações presentes no texto, Zucco volta a matar. A vítima, desta vez, é um Inspetor de polícia que morre apunhalado pelas costas. O Inspetor estava hospedado no mesmo hotel de prostitutas em que se encontrava Zucco. A morte dessa personagem é apresentada no texto por meio do relato de uma testemunha ocular à proprietária do hotel. É possível constatar que o assassinato ocorreu à luz do dia, diante de todo o bairro, ocasionando um estado de assombro geral.

Em outra parte do texto, Zucco aparece numa estação de metrô sentado ao lado de um homem de mais idade, denominado o Senhor. Esse “Senhor” havia se perdido nos corredores da estação e aguardava a hora de ela abrir. No diálogo travado entre eles, Zucco declara-se um rapaz normal e sensato, que não quer ser herói, e sim transparente, revelando que todos os heróis têm as roupas manchadas de sangue. O diálogo prossegue até que as luzes da estação se acendem e Zucco auxilia o Senhor a embarcar no metrô.

Em outra seqüência, Zucco, completamente embriagado, envolve-se em uma briga, num bar da cidade, durante a noite. Nesse confronto, é possível perceber a desvantagem física entre ele e seu oponente. Zucco enfrenta alguém de porte maior que ele, chamado pelo autor de Fortão. Mesmo após ser lançado pela vidraça para

¹¹ Todos os nomes das personagens serão citados com iniciais maiúsculas, conforme o texto original, apesar de não serem substantivos próprios.

fora do bar, Zucco continua provocando seu oponente, desconsiderando os apelos de uma Puta.

Por força dos crimes que cometera, Zucco passa a ser procurado pela polícia e vários cartazes com a sua fotografia são espalhados pela cidade. A menina, com quem Zucco havia se relacionado anteriormente, após tê-lo reconhecido nas imagens expostas na rua, é levada à delegacia pelo Irmão a fim de fornecer às autoridades a identidade de Zucco.

Outro crime cometido por Roberto Zucco acontece num parque, em pleno dia, quando assalta uma Senhora e seu filho. De posse de uma arma, ameaça matar os dois, enquanto anônimos, que criticam a atuação da polícia, acompanham de longe o assalto. Depois de se certificar acerca da marca do carro da Senhora, Zucco mata com um tiro na nuca o filho dela e a leva como refém.

Com o intuito de reencontrar Zucco, a Menina, por intermédio do Irmão, ingressa num bordel de um bairro marginal, chamado Pequeno Chicago. Esse local é vigiado por policiais que estão à procura de Zucco. Ao se aproximar do bordel, a Menina vai em direção a Zucco e lhe dá um beijo. Essa ação revela a identidade de Zucco aos policiais que, ao ser interpelado, enumera os crimes que cometeu, assumindo a sua condição de matador.

Após confessar os seus delitos, Zucco é preso mais uma vez. Assim que chega à prisão, empreende uma nova fuga, deixando todos perplexos com a rapidez com que tudo acontece. Alguns prisioneiros comentam a fuga, outros indagam a respeito dos crimes cometidos, chegando a dirigirem as suas perguntas ao próprio Zucco, enquanto este escala a sua fuga. Ao meio-dia, Zucco consegue subir no telhado. Vozes de guardas e de presos se misturam. A luz do sol aumenta e, com ela, a admiração de Zucco que passa a narrar o que está vendo, em meio a gritos dos presos que o aconselham a descer. A luz do sol aumenta até o ponto em que a personagem cai.

2 ROBERTO ZUCCO E A VIOLÊNCIA

Como forma de melhor demonstrarmos as análises empreendidas nesta dissertação e darmos continuidade à estruturação da mesma, novamente optamos por organizar o capítulo em três distintos momentos. Inicialmente vamos abordar os princípios teóricos acerca da violência, apresentando as concepções de Roger Dadoun, Nilo Odália e René Girard. Na segunda etapa apresentaremos uma análise de *Roberto Zucco* articulando os aspectos apresentados, tanto no primeiro, como neste segundo capítulo. Por fim, será abordada a trajetória do protagonista relacionando-o às noções a respeito da violência apresentadas neste estudo.

2.1 Perspectivas teóricas sobre a violência

Poderíamos correr o risco de simplificar a obra *Roberto Zucco* se lêssemos seu conteúdo apenas sob o ponto de vista de uma concepção dualista. As ações criminosas do protagonista são contextualizadas de tal maneira que o pacto de leitura exige um estatuto de significância mais complexo. Por essa razão, buscamos autores que pudessem lançar alguma luz sobre a concepção de violência que Koltès retrata nessa obra.

Dentre as noções referentes à violência, três foram os autores escolhidos, a saber: Roger Dadoun, Nilo Odália e René Girard. Para esses autores, as raízes da violência se relacionam com a natureza individual do ser humano e são expressas

no seu processo de sociabilização. Girard introduz a hipótese do desejo como a mola deflagradora da violência entre seres humanos.

O francês Roger Dadoun, filósofo, psicanalista e professor emérito de Literatura Comparada da Universidade de Paris VII, defende a noção do *Homo violens*. Para ele, a violência nada mais é do que uma característica constitutiva do homem, na medida em que somos definidos e estruturados por ela. Acreditamos que este seja o ponto inicial para lermos a personagem Roberto Zucco, evitando julgamentos maniqueístas e lugares-comuns, à semelhança do que essa obra de Koltès também propõe.

Em toda sua complexidade, o ser humano carrega um conjunto de habilidades que o distingue dos demais seres vivos do planeta. Foi por meio da posição ereta que a humanidade conseguiu reconhecer “[...] territórios para percorrer, explorar, conhecer, conquistar!” (DADOUN, 1998, p.5). Pela dinâmica da evolução, o *Homo erectus* formula os primeiros questionamentos acerca de sua condição, adquirindo autoconsciência, atingindo a condição de *Homo sapiens*. Através da inteligência, constrói ferramentas e se torna menos dependente das forças naturais.

Mas a espécie humana não é feita apenas de razão e vocação ao trabalho. Sua habilidade de “jogar” se revela tão essencial quanto as outras. Este é ponto de vista do historiador holandês Johan Huizinga (2005). De acordo com o autor, o jogo é um elemento da cultura. Por meio de uma perspectiva histórica, Huizinga analisa o jogo enquanto fenômeno cultural responsável pelo desenvolvimento cognitivo da espécie humana. A partir do jogo o homem transforma não apenas a matéria, mas também a realidade. Reconhece o mundo do modo diverso, para além do concreto, extrapolando as formas naturais. Apreende, examina, constrói significações, vivencia o universo, mobilizando suas potencialidades de ser humano. No entanto, este ser hábil, inteligente e racional convive de perto com uma característica contraditória: a mesma sabedoria que o capacita à criação também fomenta o impulso à destruição.

A respeito dessa propensão, Dadoun (1998) emprega, para solidificar sua hipótese da violência como essência do homem, a Gênese bíblica que contém a

origem mítica para diversas civilizações. Dadoun (1998) evoca também a origem etimológica latina da palavra violência (*vis*) para lembrar que ela, além de significar “força”, “vigor”, “potência”, denota “essência”, “caráter essencial”.

Seguindo a perspectiva que Dadoun (1998), é possível encontrarmos a violência em toda a parte, desde na Gênese Bíblica, na vontade de Deus e em todos os momentos da vida humana onde há extermínio, terrorismo e mesmo nascimento, infância, adolescência, sexualidade, trabalho. Ainda segundo o autor toda violência funcionaria como resistência forte a outra violência.

Ainda que esta forma de ver a violência traga o perigo de naturalizá-la, tornando-a tão genérica e permanente que fica impossível distinguir e analisar as suas manifestações concretas, ela também enfatiza a violência como parte da natureza humana e seu papel na constituição social.

A origem mítica fornecida pela Bíblia também foi objeto de estudo para um filósofo e historiador brasileiro. Para Nilo Odália (2004), os acontecimentos narrados na Gênese Bíblica exemplificam a dificuldade em reconhecermos um ato violento, ponto também corroborado por Dadoun. Para exemplificarmos, podemos citar a expulsão de Adão e Eva do Paraíso que revela uma violência mais sutil, dificultando a sua compreensão como fruto de uma manifestação de violência. Adão e Eva transgrediram uma norma, porém ela foi estabelecida unilateralmente. Uma vez estabelecida, a norma parece ganhar sua própria legitimidade, o que valida a existência de penalidades quando transgredida.

O “bem” e o “mal”, enquanto normas de conduta, eram desconhecidos para o homem, que passa a se igualar a Deus a partir do instante em que desobedece à proibição de comer o fruto proibido. O “mal” passa a existir a partir da transgressão, apesar de ele sempre existir como uma possibilidade não revelada pela divindade. Quando come o fruto, o homem concretiza o “mal” que desconhecia e por isso é duplamente punido. Perde o paraíso e passa a conhecer o “mal”. Nesse exemplo podemos ver uma situação onde a facilidade de se identificar a violência numa instância, contribui para o encobrimento de outra ainda maior.

O homem errou quando desobedeceu a uma regra. Contudo, tal regra foi fixada arbitrariamente, cuja existência apenas se justifica por uma vontade unilateral. Se observarmos apenas a desobediência humana, aceitaremos o castigo. No entanto, quando consideramos as diferenças de poder entre divindade e homem, novas interpretações podem surgir. Ao estabelecer uma regra que só ela conhecia a divindade passa a legitimar seu poder de punição. O faz a partir de uma diferenciação de *status*, que lhe faculta o direito de julgar o ato de Adão e Eva como sendo uma infração. Além das várias camadas interpretativas que um ato violento pode significar, o exemplo contribui também para observarmos as diferenças de poder que estão envolvidas nessas situações.

Variados são os usos para o termo “violência”. De modo geral, é possível observarmos duas orientações conceituais: a violência é produto ou consequência da vida em sociedade? Ou seria um traço da condição humana? “O viver em sociedade foi sempre um viver violento. Por mais que recuemos no tempo, a violência está sempre presente, ela sempre aparece em suas várias facetas” (Odália, 2004, p. 13). A violência não pode ser definida com uma característica de uma época, como ilustram alguns exemplos citados por Odália. Partindo das sociedades mais primitivas até o homem de hoje, a violência sempre esteve, ou está, presente.

Ao compreendermos violência a partir de seu percurso sócio-histórico, passamos a reconhecer o processo contextual no qual ela ocorre e suas implicações à ordem social. Nesse sentido, violência pode ser compreendida enquanto manifestação inserida num processo de transformações históricas da vida em sociedade. Assim, é possível obtermos um retrato sociológico e antropológico das manifestações de violência e podemos também enfocá-la como uma faceta comportamental do indivíduo. Produzir violência é uma característica do ser humano que o distingue dos animais, na medida em que ele é capaz de atingir um grau destrutivo ímpar, a ponto de atentar contra sua própria existência.

A complexidade do conceito acerca do vocábulo “violência” não reside apenas no fato de ser possível percebermos duas instâncias de abrangência: uma social (externa) e outra individual (subjativa). Um olhar menos atento poderia concluir que

as manifestações de violência são sempre claramente demarcadas. Se assim fosse, sua identificação seria algo bastante simples de ser feito. Todavia, nem sempre é possível reconhecê-la, pois:

O ato violento se insinua, freqüentemente, como um ato natural, cuja essência passa despercebida. [...] Razões, costumes, tradições, leis explícitas ou implícitas, que encobrem certas práticas violentas normais na vida em sociedade, dificultam compreender de imediato seu caráter. (ODÁLIA, 2004, p. 22)

Uma situação que exemplifica esse ponto de vista é o assassinato, transposto a situação de guerra. Nesse contexto, ele muda de sentido: a preservação de valores ideológicos ou econômicos supera o respeito à vida humana. Matar deixa de ser um crime e converte-se em um ato heróico. Essa característica de como socialmente legitimamos um ato de violência – ainda que em termos gerais – abre caminho para uma naturalização dessas manifestações que dificultam seu reconhecimento.

O paradoxo do reconhecimento da violência possibilita uma manipulação, por parte de alguns grupos, que perpetuam historicamente a prática de dominação entre desiguais. Seria, portanto, também o resultado de uma diferenciação de poder. Neste estudo, este aspecto relaciona-se à distinção entre força e violência defendida no âmbito social por Georges Sorel. Segundo ele, força são os atos cometidos pela autoridade, e violência os atos de revolta. “Diríamos, portanto, que a força tem por objetivo impor a organização de certa ordem social na qual uma minoria governa, enquanto a violência tende à destruição dessa ordem”. (1992, p. 195)

Mesmo em sociedades consideradas democráticas, as práticas de sujeição estão presentes, como mostram as pesquisas de Michel Foucault¹² sobre os delineamentos gerais do poder “disciplinar” – poder que se aplica singularmente aos corpos pelas técnicas de vigilâncias, pelas punições normalizadoras, pela organização panóptica das instituições punitivas – chegando até ao conceito de “biopoder” – poder aplicado globalmente a toda população. A identificação de uma

¹² FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

manifestação de violência exige, então, uma contextualização para que tal ato possa ser compreendido a partir dos códigos e condutas vigentes no espectro sócio-cultural.

Um exemplo dessa duplicidade de sentidos pode ser encontrada estampada diariamente nos noticiários, o ato terrorista. As ações desses grupos são definidas, para aqueles que lhes servem de alvo, como atos bárbaros, primitivos, bestiais, indignos, ou seja, uma ação encarada sob o prisma destrutivo. No entanto, a mesma ação, para aqueles que a praticam, adquire um sentido diverso, pois reconhecem nela um ato heróico, destemido, altruísta, abnegado, ou seja, comprometido com valores que ultrapassam a vontade individual.

O terrorismo revela, segundo seus pares, a vontade “pura” do homem, desprendida de desejos individualistas. E, nesse sentido, revelador de um caráter essencial da conduta humana.

É evidente a presença da violência no nosso cotidiano. Ela está tão entranhada em nossa convivência diária que pensar e agir em função dela deixou de ser um ato circunstancial, e até por isso, “configura nosso modo de ver e de viver o mundo”. (ODÁLIA, 2004, p. 9)

Novamente exemplificando esse ponto de vista, Odália (2004) cita as transformações verificadas na paisagem urbana que nas décadas anteriores mantinham uma relação com o espaço exterior contrária à observada hoje. Antes as residências eram projetadas para fora, absorvendo o espaço a seu redor. Hoje a arquitetura do espaço aberto cede seu lugar a uma arquitetura de defesa e proteção. Moramos em fortalezas, o que de certo modo, resgatou “uma concepção de moradia que se aproxima à concepção medieval” (ODÁLIA, 2004, p. 11).

Estabelecido esse comparativo entre o hoje e ontem, o Odália (2004) discorre sobre as implicações conceituais da noção de espaço. Numa se verifica uma relação onde o espaço é “algo a ser conquistado, a ser incorporado e absorvido pela casa, [...] na outra, o espaço é contido e prisioneiro, os jardins são engolidos por grossas e altas muralhas”. (p. 11-12)

Essa maneira como nos relacionamos com o espaço urbano é encontrada nos bairros de classe média e alta das áreas urbanas. No entanto, também nas favelas o convívio com a violência configura comportamentos. A maior proximidade com as manifestações de violência institui uma naturalização de sua presença nas relações entre os homens. A impossibilidade de afastá-la do ambiente pode até mesmo criar a falsa impressão de segurança, forjada pela sua presença recorrente no ambiente.

Ainda que seja possível levantar mais características a respeito do conceito de violência, destacamos dois aspectos que orientarão a análise apresentada neste capítulo: a mobilidade do conceito violência em relação ao código moral e a observância de motivações ora individuais, ora sociais, relacionadas com as manifestações de violência. Esses dois aspectos são especialmente relevantes ao trabalho, tendo em vista o propósito de verificarmos o conhecimento vinculado à temática da violência no texto dramático *Roberto Zucco*.

É importante salientar que até o presente momento, salvo a citação bíblica, foram feitas considerações a respeito de uma violência não textual, ou seja, não representada simbolicamente. Quando configurada textualmente, a violência tem seu efeito impactante estabelecido em uma medida diferenciada, se comparada ao verificado na experiência real. Todavia, é justamente pelo filtro simbólico que as conotações à ordem social são potencializadas na recepção.

Nesse processo de recepção estética, a violência desempenha um papel catártico à semelhança do que propõe René Girard (1998) que procura explicar a origem da cultura e da estrutura da violência a partir da sua relação com o sagrado. Para o autor, o sagrado nada mais é do que uma ferramenta reguladora criada pelas sociedades para controlar a ameaça da violência e é sobre este processo que as sociedades estão erigidas.

Embora considerando a violência também como fundadora da sociedade, Girard (1998) mostra que ela tem uma saída sacrificial na religião, através dos bodes expiatórios, pois o assassinato e o sacrifício são aparentados, levando o ser humano

a buscar substitutivos para a violência como uma válvula de escape que serve de mediação entre o sacrificador e a divindade, o sacrificado e a sociedade.

Ainda hoje, essa mediação está presente no imaginário da sociedade, nos inúmeros rituais sacrificiais existentes, simbólicos ou não. Deus, para apaziguar sua cólera, exigiria o sacrifício na mentalidade ancestral dos homens que sempre exigiriam reparação daqueles que ofendem suas punições. A própria justiça tem o papel de uma vingança pública, ao substituir a vingança com as próprias mãos.

De acordo com Girard (1998), a violência nasceria do desejo mimético que está estruturado a partir de três eixos: sujeito, objeto e mediador. O sujeito deseja o objeto de um outro sujeito, sem desejar o objeto em si. É a partir da relação de disputa entre os sujeitos que se estabelece a rivalidade mimética.

Os dois sujeitos se tornam rivais devido ao mimetismo do desejo, na disputa pelo mesmo objeto, embora esse sentimento esteja arraigado não no objeto, mas na imitação do desejo do outro. Ou seja, aquilo que um sujeito deseja, em relação ao outro, já não é o objeto, mas o desejo de possuir aquilo que o outro possui.

De acordo com essa concepção, a violência nada mais é do que o resultado do desejo mimético. Abre-se então um perigoso caminho que ameaçaria a estrutura social, não fossem as soluções sociais pacificadoras expressas na figura do bode expiatório e do sacrifício.

É a comunidade inteira que o sacrifício protege de sua própria violência, é a comunidade inteira que se encontra assim direcionada para vítimas exteriores. O sacrifício polariza sobre a vítima os germes da desavença espalhados por toda parte, dissipando-os ao propor-lhes uma saciação parcial. (GIRARD, 1998, p. 19)

Esse expediente não elimina a estrutura do desejo mimético, pois segundo Girard (1998) este é imutável e universal, mas contribui para regulamentar a violência, transferindo-a para uma vítima expiatória.

O autor exemplifica sua teoria analisando a estrutura dos mitos e relatos literários como Édipo, Caim e Abel, e a Paixão de Cristo. Segundo Girard (1998), em todos os mitos é possível encontrar o ponto culminante da crise mimética, quando a violência põe em risco a manutenção do grupo. Os mitos narrariam, portanto, processos de crise sacrificial que foram superados, recorrendo aos processos vitimizadores.

A violência sacrificial e os mitos que a relatam não são violentos em si, mas estão sempre orientados para a paz. A violência sacrificial é apaziguadora, reconciliadora, terminal, decisiva. O sacrifício tem sua eficácia enquanto processo preventivo, coibindo a violência.

Mas a paz é provisória. Quando o sistema ritual perde sua força apaziguante, renascem as tensões, espalha-se a violência. A sociedade humana estaria, portanto, construída sobre uma violência originária que o rito ao mesmo tempo encobre e reproduz.

Essa violência funda-se, essencialmente, numa ilusão. O sacrifício não tem, por si, o poder de gerar efeitos benéficos. Se estes acabam por se produzir, é por intermédio da crença generalizada que canalizam os ódios sociais no inocente para aplacar a violência.

Assim, fecha-se o sistema: o mimetismo causa a insatisfação; a insatisfação causa as desavenças; as desavenças ameaçam a ordem social; a ordem social se restaura mediante o sacrifício do inocente, que então vira mais um deus no panteão do engano universal.

Girard (1998) destaca a origem da palavra “sacrifício” que etimologicamente significa fazer sagrado. O sacrifício é um mecanismo social produtor de sagrado. Mas a violência do sacrifício não apenas produz o sagrado como também sacraliza a própria violência. Banida da sociedade por causa de seus efeitos maléficos, a violência é ao mesmo tempo venerada pela sua virtude benéfica.

Essa condição permite à vítima transitar entre o bem e o mal. Ela tem poder maléfico por condensar a maldade social enquanto bode expiatório, mas tem poder redentor ao libertar os perseguidores de suas recriminações recíprocas e, ao mesmo tempo, trazer benefícios sociais.

Girard (1998) reivindica que esse sistema é universal, regulando todas as sociedades. Ao analisar um amplo material fenomenológico: peças literárias e mitos gregos clássicos, europeus, americanos e africanos, o autor encontra, em todos eles, evidências da estrutura vitimizadora, confirmando a universalidade de sua tese.

No plano social, a violência estetizada pela arte desempenha uma função análoga ao preconizado pelo sistema girardiano. Revisitando a tragédia grega, observaremos a recorrência de narrativas onde as personagens estão às voltas com uma mecânica da violência tão implacável que inviabiliza uma distinção simplista entre “bons” e “maus”. Ela também é capaz de nos fornecer notáveis exemplos onde o sacrifício, de homens ou de animais, está presente.

De acordo com Girard (1998) “só é possível ludibriar a violência fornecendo-lhe uma válvula de escape”. O autor exemplifica esse ponto de vista, fazendo uma alusão à obra *Medéia*, de Eurípidés. Nesse texto, o princípio da substituição, já evidenciado anteriormente, está presente.

Em *Medéia*, pode ser encontrada uma passagem em que a Ama, personagem que cuida dos filhos da personagem título, temendo pela segurança das crianças, tendo em vista a cólera da patroa, recém abandonada por Jasão, pede ao preceptor que mantenha os jovens longe da mãe:

Ama: Tenta mantê-los afastados, se possível; não lhes permitas chegar perto de uma mãe desesperada; vi-a olhando-os ferozmente, como se meditasse alguma ação funesta. Ela por certo não refreará a cólera até haver vibrado sobre alguém seus golpes. Que os atos dela ao menos sejam praticados contra inimigos e jamais contra os amigos! (EURÍPIDES, 2003, p. 23)

As preocupações da Ama dizem respeito ao expediente da substituição por Medéia do verdadeiro objeto de seu ódio, Jasão, pelos seus próprios filhos, já que o acesso ao homem que ama lhe é vedado.

Tomando como base o exemplo citado, a substituição da vítima, presente no ritual, equivale à fruição estética na obra trágica. Ambas possuem a capacidade de canalizar a violência humana para um campo menos doloso. No ritual, a imolação da vítima inserida num contexto religioso converte a violência em sacrifício. No teatro, a representação da violência produz certo grau de espelhamento que permite a reflexão dos princípios sociais vigentes.

A partir dos pressupostos abordados até o presente momento, passaremos, na próxima seção, à análise da violência presente na obra dramática de Bernard-Marie Koltès, *Roberto Zucco*.

2.2 A violência em *Roberto Zucco*

O ato de ler um texto teatral implica na realização de processos mentais de ordem distinta daquele verificado em outros textos. Seu processo de construção de significado está além do documento textual, na medida em que também envolve os elementos visuais e a *performance* do ator. Para Ubersfeld (2005) o texto teatral coloca o leitor “diante de um objeto literário, cujas estruturas são mais densas do que as de um texto poético, e ainda menos lineares que as de uma narrativa”. (p. XIII)

A reflexão a respeito do texto teatral esbarra no paradoxo entre a produção literária e a representação concreta. Tal paradoxo torna a arte teatral eterna (pela materialidade do objeto escrito, e, portanto, reproduzível infinitamente) e instantânea (pela efemeridade da encenação, que torna única no *hic et huc*, logo jamais da mesma maneira). No presente trabalho serão levadas em consideração as marcas textuais encontradas na obra *Roberto Zucco*, seu sistema de cortes, de encadeamento, ou seja, o modo como o discurso se apresenta no projeto do autor.

De acordo com Ryngaert:

Ler um texto de teatro é uma operação que se basta em si mesma, fora de qualquer representação efetiva, entendido que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas ordenando-o num movimento “a caminho” do palco. (1996, p.25)

A primeira marca textual consiste no próprio título da obra: *Roberto Zucco*. Essa a primeira referência que o leitor recebe. O autor optou por intitular a obra através do nome do protagonista, uma prática à qual os leitores já estão habituados. Em geral, a maior parte das tragédias clássicas são intituladas pelo nome de um herói ou heroína.

Obras que carregam o nome do protagonista no título podem tanto apoiar-se na notoriedade da personagem, como ao contrário, torná-la conhecida pelo status que a condição de título implica. Especificamente em *Roberto Zucco*, o autor faz referência a um jovem homicida que foi bastante destacado pela mídia francesa durante sua vida de crimes, Roberto Succo. Com isso, o autor parece seguir a tradição histórica da tragédia, ainda que “não nos moldes clássicos e sim mais nos moldes shakespearianos, pois da mesma maneira que o dramaturgo inglês, Koltès insere cenas cômicas com o mesmo interesse de atenuar a tensão da tragédia.” (MACHADO, 2001)

Seguido ao título da obra, o leitor encontra a seguinte epígrafe:

Depois da segunda oração, tu verás subir o disco solar e verás pendurado nele o phallus, a origem do vento; e se virares teu rosto em direção ao Oriente, ele mudará de lugar, e se virares teu rosto em direção ao Ocidente, ele te seguirá. (Liturgia de Mithra, parte do Grand Papyrus Magique de Paris. Citado por Carl Jung em sua última entrevista à B.B.C.)

Trata-se de uma didascália situada fora da parte representacional do texto, como no caso das rubricas de ação. Nela Koltès estabelece uma analogia entre a hierarquia sacerdotal presente na prática religiosa do Mithriacismo e a trajetória do protagonista. Conforme elucida Machado (2001), “essa epígrafe, enquanto rubrica,

assume uma condição de suporte com elementos sociológicos que transcende o aspecto funcional.”

Machado (2001) aponta ainda que o Mithriacismo organizava-se em torno da divindade oriental Mithra, através de um culto antigo, que foi introduzido em Roma no século III a.C. Nesse período, a sociedade romana encontrava-se saudosa dos seus valores originais, pois estes vinham perdendo espaço para as culturas estrangeiras. O mundo cosmopolita daquela época era confrontado com os princípios dessa religião que propagava a recuperação dos traços identitários.

Machado (2001) salienta que o resgate dessa identidade era justamente aquilo que os romanos médios desejavam, pois sua condição vinha se desprestigiando na medida em que qualquer pessoa livre era considerada cidadão do Império e não mais apenas os nascidos em Roma. A expansão do Império trouxe para dentro de Roma povos, culturas e costumes estrangeiros. Para os romanos de nascimento, essa multiplicidade era encarada como perigosa, tendo em vista o fato de acreditarem que essa miscigenação produzia o enfraquecimento da cultura tradicional. Ao mesmo tempo em que o Império mantinha um domínio político e econômico sobre terras estrangeiras, seus traços identitários ficavam sujeitos a influências culturais cada vez maiores, ou seja, quanto mais o Império se expandia, mais sua cultura se transformava.

Podemos observar algumas semelhanças entre as características sociais apresentadas no Mithriacismo romano e o pano de fundo da obra Roberto Zucco. Koltès apresenta-nos uma sociedade em desequilíbrio, onde as oportunidades não são as mesmas para todos. Ele leva à cena alguns tipos marginalizados, a começar pelo protagonista. Vale destacar também que a personagem Roberto Zucco é um estrangeiro. Seu sobrenome denota a origem italiana, apesar de a maior parte dos acontecimentos ocorrer na França.

Para a compreensão de como a obra *Roberto Zucco* se apresenta, é importante enfatizar o significado do termo “quadro”: “unidade da peça do ponto de vista das grandes mudanças de lugar, de ambiente ou de época. A cada quadro corresponde, na maior parte do tempo, um cenário particular. (PAVIS, p. 313, 2003)

O texto é composto por quinze quadros, todos intitulados, a exemplo do explorado na prática brechtiana. A estruturação da obra através de quadros configura um tratamento que decompõe a situação dramática a partir das rupturas das ações presentes no enredo. Assim, nesse texto dramático, o enredo se desenvolve aos saltos e não de modo linear. Por meio da estrutura em quadros, o autor potencializa a dimensão sociológica na apresentação do tema, pois enfatiza mais os elementos épicos do que os dramáticos, entrando em acordo com as concepções pós-Brecht encontradas na maioria dos dramaturgos contemporâneos. (RYNGAERT, 1996)

O autor utiliza também didascálias durante toda a obra. Essas indicações do autor acontecem segundo a forma tradicional, ou seja, apresentam as entradas e saídas das personagens, descrevem o ambiente e oferecem elementos à interpretação dos quadros.

O texto apresenta um total de dezoito personagens com falas, além dos figurantes sugeridos em cinco grupos distintos: Homens, Mulheres, Putas, Cafetões e Vozes, sendo este último subdividido entre prisioneiros e guardas.

A maioria das personagens é nomeada de acordo com suas máscaras sociais: mãe, pai, irmã, irmão, delegado, guarda, senhora elegante, comissário de polícia, etc. A única exceção é a personagem protagonista, Roberto Zucco, que possui nome próprio, além de intitular a obra. Dessa maneira, o autor afirma o propósito de destacar a personagem Zucco, que adquire um estatuto simbólico ímpar em comparação às demais personagens.

A nomeação a partir das máscaras sociais forma um conjunto coerente carregado de várias conotações, como é o caso das personagens que atuam em duplas: Primeiro Guarda / Segundo Guarda; Primeiro Policial / Segundo Policial; Inspetor / Comissário. Essas personagens apresentam um funcionamento cômico a exemplo do verificado nos tipos cômicos desde Shakespeare, passando pela *Commedia dell'arte* italiana, pelo cinema mudo até as duplas cômicas da tevê.

As passagens cômicas protagonizadas por essas figuras, longe de diminuir o a tragicidade do texto, ampliam sua intensidade: tanto propiciam alívio ao leitor quanto lhe dão uma condição de superioridade crítica diante dos fatos. Pavis (2003) afirma que o efeito cômico é produzido através da capacidade humana de perceber os aspectos insólitos e ridículos da realidade física e social. Enquanto dimensão psicológica, a percepção de uma ação ou situação cômica está ligada ao julgamento do observador que se acha superior ao objeto percebido e disso tira uma satisfação intelectual.

Evidentemente, com já salientava Propp (1992, p. 32), “no âmbito de cada cultura nacional, diferentes camadas sociais possuem um sentido um sentido diferente de humor e diferentes meios para expressá-lo.”

A percepção simpática da inferioridade do outro, e por extensão da nossa superioridade, situa o efeito cômico entre um processo de identificação e distância crítica com o objeto. De acordo com a classificação de Propp (1992), esse sentido de superioridade é o resultado do que ele conceitua como riso de zombaria, caracterizado pelo prazer de ordem moral, “signo da vitória daquilo que ele [o homem que ri] considera justo”. (1992, p. 181)

Propp afirma ainda que “a linha divisória entre a viciosidade que constitui o nó da tragédia e os defeitos, que são possíveis na comédia, não pode ser estabelecida logicamente: quem o decide é o talento e a sensibilidade do escritor”. (1992, p. 135)

Além dos aspectos textuais presentes em *Roberto Zucco*, são importantes as demais características que compõem este tipo de obra literária. Tratando-se de um texto dramático, faz-se necessário discutirmos a respeito das implicações que sua representação abarca. Devido ao grande número de códigos que atua na representação, o signo teatral apresenta uma complexa natureza. Ele é construído tanto pela coexistência, como pela superposição com outros signos.

[...] todo signo teatral é simultaneamente índice e ícone, às vezes símbolo: ícone, pois o teatro é de certo modo a produção-reprodução das ações humanas; índice, pois todo elemento da representação insere-se numa seqüência em que adquire sentido; o traço mais inocente, o mais

aparentemente gratuito tende a ser captado pelo espectador como índice de elementos futuros, mesmo se a expectativa venha ser frustrada. (UBERSFELD, 2005, p.11)

Agrega-se à dificuldade em analisar o signo teatral sua polissemia. O mesmo signo está inserido em distintos códigos, como é o caso da indumentária, ou seja, do figurino. Ainda que inserida em um quadro cênico, sua cor pode remeter a um código simbólico das cores, enquanto seu uso pragmático, ao lugar social da personagem.

É possível identificar na obra o emprego dessa característica do signo teatral no quadro II, “O Assassinato da Mãe”, por meio do uniforme militar que Zucco vai buscar na casa de sua mãe. A disputa travada entre as personagens potencializa o sentido figurado daquela indumentária: um traje para os momentos de guerra agrega tensão e força ao conjunto cênico.

Texto e teatralidade ocupam papéis distintos, mas que se sobrepõem para a comunicabilidade de uma obra. Na representação teatral, o texto está presente sob a forma de voz. Porém, ao mesmo tempo em que acompanha a representação, ele a precede, tendo em vista sua forma fixa.

A segmentação, propiciada pela divisão em quadros, aproxima esse texto dramático de um roteiro cinematográfico, realizando um percurso que inicia na ação se dirige à imagem, como pode ser observado na nomeação do primeiro e último quadro respectivamente: A Fuga e Zucco ao Sol.

Com relação às didascálias, percebe-se o cuidado do autor em propor indicações precisas sobre a cenografia, o figurino e a realização de efeitos auditivos e visuais. As rubricas exercem uma função tanto funcional, quanto poética, rivalizando em significação com o espaço reservado ao diálogo no conjunto da obra.

Ao longo do texto é possível identificar a presença da violência sob duas formas. A primeira delas está expressa no diálogo entre as personagens, através do emprego de um linguajar que induz o leitor à criação de imagens de caráter violentas. A segunda diz respeito às ações físicas que são executadas, na maioria

das vezes, pelo protagonista. A violência evocada no diálogo tem sua existência apenas no plano das palavras e por ocorrer com todas as personagens contribui para a uniformidade temática que assegura a unidade do discurso. O texto não apenas é permeado por ações físicas ou dramáticas onde a violência se sobressai, mas também por acionar no leitor a memória de violências a partir da fruição do diálogo.

Ainda que muitos dos acontecimentos apresentados na obra tenham origem em fatos verídicos, como veremos a seguir, o autor não se mantém fiel àqueles eventos. Ao contrário, enfatiza a dimensão mítica e poética presente na jornada do protagonista.

Para isso, Koltès concebe um assassino que não se aproxima da imagem de um monstro, tão pouco a de um herói, assim o autor reivindica a condição ficcional da obra *Roberto Zucco*

A trama de Koltès nasceu de várias fontes. Uma delas emerge de fatos verídicos. Outras, das próprias vivências do autor, como por exemplo, a sua fixação pelo continente africano. Essa mistura está na própria essência da obra literária, como afirma Reis:

O texto literário é **pluristratificado**, no sentido em que é formado por diversos **estratos** integrados por elementos diversos. Desempenhando funções específicas e diferenciadas, esses elementos articulam-se entre si de maneira não raro extremamente complexa e formam, desse modo, uma entidade **orgânica** e **polifônica**. (1995, p. 177, grifos do autor)

Retomando a discussão sobre a relação personagem e realidade, podemos salientar que esse tema não é novo na tradição literária. Vários estudos assumiram a tarefa de teorizar sobre a matéria em diferentes períodos, privilegiando uma ou outra orientação conceitual. Tratar as personagens apenas como entidades pintadas num papel, seria utilizar um discurso redutor. Seu funcionamento textual permite que “esses edifícios de palavras congreguem vida ficcional e realidade material.” (BRAIT, 2002, p. 9)

O teatro, assim como as demais formas literárias, usa a realidade como pressuposto comum entre autor e leitor para tornar possível a leitura do texto dramático. Dessa maneira, é reforçado o efeito do real na obra. A realidade tomada como referência pela ficção constrói simultaneamente contexto ideológico, histórico e o intertexto. Um exemplo explícito de intertexto aparece no quadro XIII denominado Ofélia, uma clara referência a personagem shakespeariana, o quadro é ambientado numa estação de trem ao som da chuva que é saudada pela personagem por conta das propriedades de limpeza e purificação que água pode produzir: “Tudo é sujo aqui. Essa cidade toda é suja e cheia de machos. Que chova, que chova muito, que a chuva lave um pouco a minha rolinha na fossa imunda onde ela está”. A relação entre a água e a Ofélia shakespeariana em *Roberto Zucco* reforça a amargura da “Irmã mais velha” com os homens.

Para Olmi (2003, p. 268) “O intertexto é a percepção, por parte do leitor, de relações entre uma obra e outra antecedente ou posterior, chegando a identificar, nessa perspectiva, a intertextualidade com a própria literalidade [...]” É através de todas as mediações e transformações possíveis na leitura do texto dramático que ele ganha significado.

No teatro, o que se encontra fora do texto escrito é essencial para compreender o que há tanto no texto escrito, quanto no representado, pois as personagens atuam na comunicação teatral também pelo contágio passional: tudo o que emana do corpo do ator e incute a emoção no corpo e no psiquismo do espectador. A platéia vivencia emoções distintas daquelas que se apresentam no palco, ainda que mantenham relações com as primeiras. (UBERSFELD, 2005)

As personagens são o principal veículo de significação de um texto narrativo. (SCHOLES e KELLOGG, 1977, p.72). Lê-se narrativo aqui como sinônimo de fábula e não como gênero literário. Em *Roberto Zucco* temos um protagonista inspirado em fatos verídicos. No entanto, a obra não pretende ser totalmente fiel a esses fatos. Ao contrário disso, conjuga aspectos verídicos e ficcionais. Como em toda fábula ao atribuir um sentido, o leitor está associando ao universo ficcional criado pelo autor a realidade concreta que vivencia cotidianamente.

Uma das especificidades do gênero teatral é a importância que a personagem assume para a constituição da obra, pois nada existe a não ser através dela (PRADO, p. 84). As ações, que caracterizam o gênero, são executadas através das personagens. São elas que se dirigem ao público sem a mediação de um narrador. Dessa maneira, o texto é mostrado e não narrado, assumindo uma carga persuasiva relevante.

Por meio da personagem, a narrativa, em estado de ação, impele o espectador à crença de que tudo é verdade. Porém, quando falamos em personagem, não podemos esquecer suas diversas variações: tipo, figura, máscara e protagonista. Estas diferenciações são utilizadas para caracterizar o grau de desenvolvimento psicológico que tais criações literárias possuem.

A mais tradicional variação acerca da personagem refere-se à noção de protagonista. Para os gregos do período clássico, protagonista era o ator que fazia o papel principal. A origem etimológica está na junção dos vocábulos *prôtos*, primeiro, e *agonizesthai*, combater (PAVIS, p. 310). Apesar de os gregos empregarem o termo para referirem-se ao ator, atualmente ele é também usado para indicar a personagem principal de uma obra literária. Essa dupla referência, ator e texto, parece-nos bastante adequada e justifica nossa preferência em utilizarmos, sempre que possível, o vocábulo protagonista, ao longo deste trabalho.

Dados esses aspectos, analisaremos como o autor mescla elementos reais de vida de Roberto Succo ao conceber a trajetória da personagem Roberto Zucco. Desse modo, esperamos demarcar algumas escolhas que caracterizam o trabalho criativo do autor, bem como as significâncias resultantes de tais escolhas.

De acordo com Peixoto (1995), a inspiração para Koltès criar a personagem central de seu texto dramático ocorreu no começo de 1988, após ver no metrô de Paris um cartaz de “PROCURA-SE”. O cartaz mostrava quatro fotos de um jovem sem nome que havia assassinado um policial. Koltès ficou imediatamente fascinado pela beleza do jovem e pelo seu ar sereno e tranqüilo. Dias depois, Koltès assistiu, num noticiário de televisão, ao mesmo rapaz, escapando pelos telhados da prisão de Treviso, uma província italiana da região de Vêneto.

Segundo Machado (2001), durante mais de uma hora, o prisioneiro, na sua tentativa de fuga, dirigiu-se aos jornalistas, arremessou telhas às viaturas policiais, chegando a ficar quase sem roupa, até ser recapturado, após cair de um cabo elétrico que se rompeu. Voltando a ser preso, o rapaz foi enviado a um hospital psiquiátrico, em cujo local cometeu suicídio por estrangulamento. Foi também por estrangulamento que Succo cometeu seu primeiro crime, aos quinze anos, ao matar seu próprio pai (PEIXOTO, 1995).

Na obra de Koltès, verificamos uma transposição dessa realidade para a ficção, já que o pai da personagem Roberto Zucco também é assassinado pelo filho por estrangulamento. Um diferencial entre realidade e ficção reside na idade dos matadores: Succo cometeu seu primeiro crime aos quinze anos; Roberto Zucco, aos vinte e quatro, conforme apontam os dados presentes nos dois primeiros quadros da obra dramática em estudo.

No primeiro deles, “A Fuga”, Zucco surge, de madrugada, andando no alto do telhado da prisão, como uma aparição. Os guardas, apesar de logo avistarem o prisioneiro, não dão crédito ao que vêem, pois estão convencidos de que aquela é uma prisão muito moderna, cujas fugas são impossíveis. Após um determinado tempo, o Segundo Guarda diz o seguinte: “Eu diria mesmo que era o Roberto Zucco, aquele que foi preso essa tarde pelo assassinato do pai. Uma besta furiosa, uma besta selvagem”. Conforme o autor aponta, através de uma didascália, Zucco desaparece tranqüilamente atrás de uma chaminé e é só então que os guardas identificam a fuga em curso.

No segundo quadro, novamente o homicídio do pai é mencionado. Neste quadro, intitulado “O assassinato da mãe”, Zucco quer entrar em casa, mas é barrado pela sua progenitora. É ela quem informa o leitor sobre o impacto que o crime do filho causou: “Você estava mais seguro na prisão, porque se virem você, você vai ser linchado: não se admite aqui que alguém mate o próprio pai. Até os cachorros, nesse bairro, vão te olhar atravessado”.

Nas falas dos guardas também encontramos refletidas as discussões infladas pela mídia quando os fatos aconteceram com Succo e que, de certa forma, estão

subjacentes ao discurso da obra, como no questionamento da personagem ao final do diálogo:

Segundo Guarda — Mas não há fuga aqui. É impossível. A prisão é moderna demais. Mesmo um prisioneiro bem pequenininho não poderia fugir. Mesmo um prisioneiro tão pequeno quanto um rato. Se ele passasse pelas grades maiores, depois, tem as grades mais finas, como num coador, e depois mais finas ainda, como uma peneira. Teria que ser líquido pra poder passar entre elas. E uma mão que esfaqueou, um braço que estrangulou, não podem ser feitos de líquido. Ao contrário, eles devem ficar grandes e pesados. Como você acha que alguém pode ter a idéia de esfaquear ou estrangular, primeiro a idéia, e depois passar pra ação?

Mais adiante o autor retrata uma noção, extraída do senso comum, a respeito do caráter violento: a de que existiria uma marca física que denotaria a predisposição à violência. O autor aqui desmistifica esse ponto de vista, fazendo-nos perceber que a questão ultrapassa os rótulos sociais.

Segundo Guarda — Eu que sou um guarda já faz seis anos, eu sempre olhei os assassinos procurando onde poderia estar o que faz com que eles sejam diferentes de mim, vigia de prisão, incapaz de esfaquear ou estrangular, incapaz até de ter a idéia de fazer isso. Eu pensei, eu procurei, eu fiquei até olhando quando eles tomavam banho, porque me disseram que era no sexo que o instinto assassino se alojava. Eu vi mais de seiscentos, e nenhum ponto em comum entre eles; tem gordo, pequeno, magro, bem pequeno, redondo, pontudo, tem ainda os enormes, e não dá pra chegar a nenhuma conclusão a partir disso.

Outro elemento começa a aparecer na obra, a erotividade. Ao fazer comentários que poderiam ser entendidos como referências ao falo dos prisioneiros, o autor faz uma alusão indireta ao strip-tease televisionado de Succo, quando fugiu da prisão italiana. Koltès também aproveita esse fato para agregar comicidade ao quadro, como revela o jogo de duplo sentido das palavras na citação referida.

De volta aos elementos que influenciaram a criação do dramaturgo, Machado (2001) relata que a jornalista Pascale Froment também estava interessada na história de Roberto Succo. Contudo, sua intenção era de reconstruir o itinerário real daquele jovem. Desse interesse resultou a obra *Histoire vraie de Roberto Succo, assassin sans raison*. Dez anos depois da publicação desse livro, Cédric Kahn, cineasta francês, realizou a adaptação fílmica do livro da autora, intitulado *Roberto*

Succo. Essa obra cinematográfica participou da mostra competitiva do Festival de Cannes, na edição de 2001.

Foi Pascale Froment quem forneceu diversas informações a Koltès, que são referidas no texto dramático, como o fato de a polícia ter podido identificar o foragido pelo depoimento de uma namorada sua que, a princípio, referiu-se a ele como Roberto Juce, já que não se lembrava do verdadeiro nome de seu amante. No decorrer do depoimento, a moça, pressionada pela polícia, lembrou que na verdade o sobrenome do rapaz era Succo. A associação de um nome ao outro deu-se na medida em que “jus”, do francês, equivale a “succo”, do italiano, que significa suco de fruta.

Como os jornalistas que noticiaram os fatos referentes a Succo não conheciam bem o episódio, escreviam seu nome de duas maneiras: ora Succo, ora Zucco. Koltès, ao usar o “z” na grafia do nome da personagem, manteve a referência verídica da confusão e, ao mesmo tempo, demarcou o caráter fictício da sua criação.

A confusão em torno do sobrenome também está presente no texto, mais especificamente numa passagem do quadro IX, “Dalila”. Nele, A Menina, instigada pelo Irmão vai até uma delegacia, afirma conhecer o rosto estampado nos cartazes de espalhados pela polícia. Ela, para se recordar do nome do procurado, faz um jogo de palavras à semelhança do episódio verídico.

Vale destacar também que o nome do quadro induz o leitor a reconhecer na ação da Menina uma traição. Isso ocorre na referência à personagem bíblica que desgraçou Sansão, Dalila, o arquétipo da mulher inescrupulosa, que usa de seus encantos para atrair os homens fortes à ruína. O título do quadro é uma informação que normalmente não estaria acessível ao espectador. Contudo, a referência bíblica também é corroborada por várias passagens nos diálogos, como as que apresentaremos a seguir:

DELEGADO — Então, ele te disse que era agente secreto. É estranho. Em princípio, um agente secreto deve permanecer secreto.
A MENINA — Eu disse pra ele que eu guardaria esse segredo a qualquer custo.

COMISSÁRIO — Bravo. Se todos os segredos fossem guardados como esse o nosso trabalho seria fácil.

Mas adiante, no quadro XIV, “A prisão”, nova referência bíblica, quando A Menina dá um beijo em Zucco permitindo, dessa forma, que os policiais o identifiquem. Novamente ela é pivô de uma traição. Por fim, no quadro XV, “Zucco ao sol”, a lenda será referida explicitamente no diálogo entre as personagens secundárias.

UMA VOZ — Você é um herói, Zucco.

UMA VOZ — É o Golias.

UMA VOZ — É Sansão.

UMA VOZ — Quem é Sansão?

UMA VOZ — Um mau elemento de Marselha.

UMA VOZ — Eu o conheci na prisão. Uma verdadeira besta. Ele podia quebrar a cara de dez pessoas de uma vez.

UMA VOZ — Mentiroso.

UMA VOZ — Só com os seus socos.

UMA VOZ — Não, com um maxilar de asno. E ele não era de Marselha.

UMA VOZ — Ele foi beijado por uma mulher.

UMA VOZ — Dalila. Uma história de cabelos. Eu conheço.

UMA VOZ — Tem sempre uma mulher para trair.

De acordo com Machado (2001), a jornalista Pascale também forneceu à Koltès uma fita cassete gravada pelo próprio Succo, da qual o dramaturgo incorporou ao seu texto dramático algumas frases no diálogo do protagonista. No quadro VIII, “Logo antes de morrer”, vemos Zucco falando ao telefone com um interlocutor imaginário, já que o aparelho está estragado. Destacamos na fala da personagem o trecho da referida gravação:

ZUCCO — Eu quero ir embora. E preciso ir embora logo. Faz muito calor nesta merda de cidade. Eu quero ir para a neve da África. É preciso que eu vá embora porque eu vou morrer. De qualquer forma, ninguém se interessa por ninguém. Ninguém. Os homens precisam de mulheres e as mulheres precisam de homens. Mas amor, não há. Com as mulheres, é por pena que meu pau sobe. Eu gostaria de nascer de novo como um cachorro para ser menos infeliz. Cachorro de rua, remexendo no lixo; ninguém me notaria. Eu gostaria de ser um cachorro amarelo, cheio de sarna, um cachorro jogado fora sem importância. Eu gostaria de ser um vira-lata remexendo no lixo por toda a eternidade. **Eu acho que não há palavras, não há nada a dizer.** É preciso parar de ensinar as palavras. E preciso fechar as escolas e aumentar os cemitérios. **De qualquer forma, um ano, cem anos, é tudo a mesma coisa; mais cedo ou mais tarde todos nós devemos morrer, todos. E isso, isso faz os pássaros cantarem, faz os pássaros rirem.**

O título do quadro pode ser compreendido como um comentário poético do autor sobre a trajetória do protagonista. Dessa maneira, há uma antecipação ao leitor sobre o destino da personagem, acentuando a carga dramática do enredo. Porém, é possível também lermos no título uma referência ao estado psicológico de Zucco. Pois a causa de seu descontentamento reside justamente na certeza da morte.

Como já foi dito, no teatro, habitualmente é omitido ao espectador a nomeação dos quadros. No entanto, isso não significa que este dado permaneça ignorado na comunicação teatral. Pelo contrário, o título dos quadros se faz presente na representação através das escolhas estéticas desenvolvidas no processo de criação da cena pelos artistas.

Outra característica que interessa a Koltès consiste na dimensão espetacular desses acontecimentos. O autor revela a fascinação que exerce a violência sobre a multidão, colocando em cena pessoas ao redor de um cadáver. Tal situação aparece por duas vezes na obra, nos quadros X e XV, “O refém” e “Zucco ao Sol”. De acordo com Machado (2001), o quadro X foi inspirado no assalto a um banco seguido da tomada de reféns, ocorrido em Gladbeck, em agosto de 1988. Durante esse assalto, alguns reféns foram executados em público e a cena veiculada pelos noticiários de tevê, gerando grande comoção.

Ao reunir todos esses dados sobre Succo, Koltès alcançou um extraordinário conhecimento acerca do criminoso. Apesar disso, não interessava ao dramaturgo, explorar apenas essa realidade perversa, que fazia de Succo um assassino e a encarnação do mal absoluto, reforçada pela mídia. O autor não desenvolve a obra buscando apontar justificativas para os atos de seu protagonista e está mais interessado em criar uma obra mais provocativa do que numa tendência a dar explicações. Tanto pode ser assim, que se no contexto da mídia Roberto era visto com um criminoso perigoso, no texto dramático ele ganha contornos de herói.

Koltès elabora uma obra que explora a constituição psicológica do criminoso. Porém, “o que o autor diz pode ser verdadeiro, mas de modo algum a verdade” (FOSTER, 1969, p. 56). Ainda que Foster se refira ao ofício do romancista ao fazer

tal afirmação, ela também se aplica ao verificado em *Roberto Zucco*. O crivo criativo do autor enriquece a história, problematizando seus matizes. Mais do que contar a história “real”, temos nesta obra um retrato da complexidade humana. Nesse sentido, o gênero dramático mostra-se especialmente adequado, pois, como afirma Ryngaert, “o texto de teatro não imita a realidade, ele propõe uma construção para ela, uma réplica verbal prestes a se desenrolar em cena.” (1998, p. 5)

A seguir apresentaremos um perfil com os principais aspectos relativos à constituição da personagem Roberto Zucco, tendo como premissa sua filiação à escrita contemporânea. Será igualmente abordada a especificidade da escritura teatral, tomando como eixo a relação entre personagem e presença cênica.

2.3 A personagem Roberto Zucco

Zucco é uma personagem construída apenas no agir devido à ausência de motivações aparentes. Essa característica amplia a tensão entre obra e leitor na medida em que o segundo é instigado a inferir as razões para o comportamento do protagonista.

O mesmo recurso é explorado em outros textos contemporâneos, embora tenha sua origem no passado. Aristóteles, na *Poética*, ao se referir às características do texto trágico, já afirmava que “não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações, por isso as ações e mito [enredo] constituem a finalidade da tragédia.” (1968, p. 75)

De acordo com essa concepção, a personagem é o principal elemento para revelar o encadeamento da intriga, enquanto a ação funciona como o “motor do drama”. Esse entendimento é recuperado por dramaturgos e encenadores na atualidade, resultando em dramas cujas ações são apresentadas objetivamente, não estando justificadas por meio de um estudo psicológico de suas motivações (PAVIS, 2003). Koltès, por meio de Zucco, filia-se a essa corrente, concebendo uma

personagem que exige do leitor uma atitude mais ativa para que se atinja o sentido da obra.

Roberto Zucco é um rapaz de 24 anos. Filho único de uma família suburbana. A respeito do pai, a obra pouco informa, além do fato de ter sido estrangulado por Roberto, o que motivou sua primeira prisão. Sobre a mãe, também as informações são esparsas. Ela, do mesmo modo, é assassinada pelo filho, no final do segundo e único quadro em que aparece, não havendo mais menções a essas personagens nos quadros posteriores.

Além de assassinar por estrangulamento pai e mãe, Roberto comete outros dois crimes: dispara um tiro à queima roupa contra uma criança, completamente indefesa, e assassina um inspetor de polícia, pelas costas, a golpes de faca, razão pela qual passa a ser procurado. Todas essas transgressões apontam para um caminho sem volta. Ao assassinar os pais, elimina sua origem e se lança para a sociedade onde novamente expressa seu desajuste.

A descrição dos traços físicos de Zucco também apresenta características ambivalentes. As personagens femininas salientam sua beleza andrógina, seu olhar doce, sua “cara de bebê”, e suas mãos grandes e fortes. A brutalidade de seus atos contrasta com sua beleza, despertando repulsa e atração nas demais personagens.

No plano amoroso, o protagonista revela-se distante, apesar dos assédios da Menina e da Madame. A primeira, após perder a virgindade com ele, passa a procurá-lo e, nessa busca, sela o destino de Zucco propiciando, mesmo sem querer, informações à polícia que resultam no seu retorno à prisão. Quanto à Madame, há apenas insinuações de seu desejo, não correspondido, por Zucco,

Ainda no plano das relações com outras personagens, será durante o encontro com um senhor mais velho perdido numa estação de metrô, o momento em que o protagonista declara alguns aspectos a respeito de si mesmo. Afirma, entre outras coisas, que é preciso ser invisível para estar na Sorbone. Há também uma autodefinição de Zucco como um ser pacífico e normal. Durante todo esse quadro, “Metrô”, o protagonista mostra-se educado, servil e interessado.

Novamente não há razões aparentes para que Zucco tome essa atitude. No entanto, esse comportamento, por estranhamento, acentua no leitor a impressão de crítica social. À trivialidade com que o diálogo se desenvolve contrasta a potência violenta de Zucco, gerando um estado de tensão.

Esse contraste entre o comportamento de Zucco e sua enunciação, somado ao cartaz que anuncia a sua condição de foragido (que se encontra atrás do banco onde a situação dialogada ocorre) concede ao leitor uma consciência dos fatos ignorada pelas personagens. Essa consciência é parcial, na medida em que se aplica apenas à ameaça que Zucco poderia significar ao Senhor. As razões para essa ameaça ou para o teor das declarações permanecem ignoradas.

O conjunto de elementos apontados ressalta a crítica ao processo de sociabilidade que despreza as diferenças. O ascender socialmente, figurado pela Sorbone, para ser alcançado, exige do indivíduo sua despersonalização, convertendo-o em um ser invisível. Esse é o desejo manifesto da personagem, no entanto o leitor poderá ter a consciência de que Zucco não se enquadra nesse modelo.

Ainda que o leitor desconheça o grau de consciência que a personagem tem de seus atos, mesmo que Zucco queira assumir essa condição, sua incapacidade de ajuste o impede de obtê-la. Se julgarmos que a transparência signifique um comentário irônico de Zucco para o velho, outra, entre o protagonista e o leitor, se sobrepõe. Em ambos os casos a crítica social do autor prevalece.

Enquanto efeito dramático, o dramaturgo estrutura uma situação carente de ação física (as personagens permanecem sentadas durante a maior parte do quadro), mas de grande impacto dramático (resultado do jogo de tensões exposto acima). Esse resultado tem na figura de Zucco seu principal agente.

A personagem de teatro é uma entidade literária para ser lida e para ser vista. Seu código se caracteriza pela mediação de um ator. “A personagem cênica adquire, graças ao ator, uma precisão e uma consciência que a fazem passar do estado virtual ao estado real e icônico.” (PAVIS, 2003, p. 288)

Pavis (2003) salienta também que tudo o que na literatura é lido nas entrelinhas, na encenação estará determinado. Essa característica tende a diminuir a percepção imaginária, mas acrescenta novas perspectivas ao modificar a situação de enunciação, reelaborando a cada encenação a interpretação do texto falado.

A personagem textual, para adquirir visualidade, necessita de informações explicitamente enunciadas a respeito da sua composição física e moral. Para que o leitor possa reconstruir a imagem da personagem, é necessário que ele recorra a um processo de inferências e generalizações.

Todavia, para a personagem em cena, o que não falta são detalhes visuais. Para que alcance seu significado, o espectador necessita fazer um ajustamento entre a figura mostrada e o texto dramático, perfazendo um processo de simplificação da imagem rumo ao universo literário.

Conforme já explicitado, a ação em Zucco é um fim em si mesma, na medida em que a obra não apresenta motivações explícitas para o seu agir. Tentar encontrar as razões do agir na estrutura da obra seria então um exercício inútil. Por esse motivo tentaremos ponderar a respeito das implicações desse agir sem causa para a interpretação da obra. Um importante indicativo nesse sentido pode ser encontrado no décimo quadro, intitulado “O Refém”, que termina com a morte gratuita de uma criança, visto que ela, totalmente rendida e apática não oferecia risco à Zucco.

Ainda que o protagonista não tenha nenhuma necessidade pragmática em cometer o ato, tal ação tem um valor específico naquele contexto. É ela quem espetaculariza o seqüestro, encerrando o conjunto deflagrado pelas outras personagens.

Por meio das personagens secundárias, a atuação do protagonista e da polícia ecoa através de todo o tipo de comentários. A cena em questão, uma das mais extensas da obra, inicialmente explora o efeito cômico dessa situação até o instante final quando uma didascália informa que Zucco, com um revólver na mão, toma o menino pelos cabelos, desferindo-lhe um tiro na nuca.

Ao configurar a espetacularização da violência pela ação do protagonista, o autor impõe uma situação onde o agir de Zucco contrasta com a passividade das outras personagens. Enquanto Zucco não pode sair da condição de agente, já que essa é sua gênese, as demais personagens não podem renunciar à condição de espectadores.

A máquina de matar automatizada e as personagens, que apenas “assistem” à ação, espelham ao leitor uma sociedade que transforma o humano em um ser passivo, incapaz de mudar seus condicionamentos.

Paradoxalmente, a passividade é criticada pela insistência em agir do protagonista. Quanto mais ele replica o comportamento violento ao longo da trajetória, mas evidente se torna a passividade.

Passamos agora a traçar as possibilidades de significações presentes no desenvolvimento do protagonista. Para alcançarmos tal propósito, recorreremos à tradição teatral, mais especificamente, à tragédia clássica e ao conceito de herói por ela moldado. Acreditamos que, desse modo, poderemos aprofundar um pouco mais o aspecto mítico que envolve o protagonista, desde os primeiros instantes desse texto dramático até a sua conclusão.

A teoria freudiana vê o homem civilizado em contradição com seus instintos primários. As subjugações das necessidades instintivas afirmam a incompatibilidade entre sociedade civilizada e indivíduo. Contudo, o domínio da razão repressiva é historicamente contestado pelos heróis culturais, criações literárias que se rebelam contra os deuses. (MARCUSE, 1981)

Os heróis culturais simbolizam a produtividade, o esforço para dominar a vida, uma produtividade que interliga trabalho e progresso. Como o ícone do herói cultural do esforço laborioso temos Prometeu e, como antagonista, Dionísio. Essa separação talvez explique a não consolidação da figura dionisíaca como um herói cultural num mundo ocidental. Sua imagem é a da alegria e da fruição, da união do homem com o divino, com o natural (MARCUSE, 1981).

Em contraste com as imagens dos heróis da cultura que se apóia no mito de Prometeu, as do mundo dionisíaco são essencialmente irreais e irrealistas. Designam uma atitude e existência impossíveis, como as verificadas na trajetória de Zucco, capaz de ultrapassar grades ou fugir de uma prisão onde as fugas seriam impossíveis. Ainda que os heróis de origem prometeica também apresentem feitos sobre-humanos, seu significado está em concordância com a realidade, fortalecendo-a, ao invés de relativizá-la, como fazem os heróis dionisíacos.

Na arte teatral, a personagem está em condições de assumir os traços e a voz do ator, de modo que, aparentemente, isso não pareça problemático. No entanto, apesar da evidente distinção entre a identidade do homem vivo e uma personagem, esta última, nos primórdios do drama, não era mais do que uma máscara. Pavis (2003) enfatiza que no teatro grego, a *persona* é a máscara, o papel dramático assumido pelo ator, ou seja, o termo não se aplicava à personagem esboçada pelo autor no texto dramático. Para essa acepção, o ator e a personagem estariam nitidamente separados, sendo o primeiro tão somente o executante do segundo.

Ao observarmos o desenvolvimento do teatro ocidental até os nossos dias, verificaremos que foi empreendida uma inversão nessa perspectiva. Cada vez mais a personagem foi se identificando com o ator que a encarna. As personagens tornaram-se entidades psicológicas mais amplas, espelhando posicionamentos morais mais próximos aos dos homens. Essa evolução só fez aumentar o efeito de identificação entre leitor e personagem.

Entretanto, a identificação com o herói é um fenômeno que tem raízes profundas no inconsciente e se relaciona com o princípio catártico já apontado por Aristóteles na Poética. Segundo Nietzsche (2006), o prazer de identificação com a personagem é um fenômeno dramático fundamental na comunicação teatral. De acordo com este autor, mesmo a figura mais repulsiva contém um poder mágico que supera:

toda e qualquer lei, toda e qualquer ordem natural e até o mundo moral, mas exatamente por essa atuação é traçado um círculo mágico superior de

efeitos que fundam um novo mundo sobre as ruínas do velho mundo que foi derrubado (NIETZSCHE, 2006, p. 64).

Essa habilidade presente no gênero dramático, que de forma alguma é exclusividade do teatro, permite alcançar o sublime a partir do horrível, já apontava Aristóteles. Especificamente no caso de *Roberto Zucco*, a mesma característica possibilita ao leitor aceitar a violência exposta na obra através de um viés contrário ao que ela seria na vida cotidiana. Enquanto corriqueiramente violência é sinônimo de destruição, na obra de arte ela assume a tarefa edificante, construtiva, pois permite a produção de autoconhecimento.

As ações de violência representadas em *Roberto Zucco* adquirem um sentido simbólico que ultrapassa os limites da ficção. Desse modo, a obra promove um movimento de retorno à realidade, local, aliás, de onde o autor encontrou a inspiração para conceber a obra.

A ficção nascida de fatos não-ficcionais se reencontra com a realidade através de um sentimento de inquietação que o discurso produz ao revelar que as manifestações de violência do protagonista refletem a nossa própria violência. A identificação com Zucco potencializa esse processo e reforça a sensação de que qualquer um poderia estar naquela situação, seja na condição de algoz, seja na condição de vítima.

Todo herói trágico possui uma origem incomum. Fruto da união entre o divino e terreno, ele é o templo de vários contrários. Aristóteles indica a esse respeito à necessidade do meio termo: nem tão bom, nem tão mau assim. Contudo, no herói trágico, essa inclinação híbrida, longe de harmonizar seu ímpeto, é o ponto nevrálgico de sua natureza. É ela que o impele ao erro.

Sabemos que Zucco não descende de deuses, sua matéria é a mesma de qualquer outra personagem realista. Um jovem não muito diferente de qualquer rapaz que habita a realidade. Sua peculiaridade reside na natureza criminosa que, sem explicações, manifesta-se pela primeira vez ao assassinar o pai.

Mas o traço incomum de sua constituição, além da inclinação à violência, também aparece nos contornos do enredo, que do primeiro ao último quadro, enfatizam a ambigüidade em suas várias dimensões. Seu primeiro crime é contra ele mesmo: mata o pai e, no regresso à casa materna, após ser renegado, assassina a própria mãe.

Habilmente, o dramaturgo aproveita os problemas que em geral os heróis têm com seus laços familiares, para fundar a ação propulsora ao texto dramático. Após Zucco exterminar o referente máximo de sua origem, passa a vagar pela paisagem urbana: aparece na casa da Menina; num hotel de putas; num bar; num parque público; numa estação de trem; na rua.

O final apoteótico da peça também denota a influência de um recurso característico da tragédia, o *deus ex machina* ou, literalmente, o deus que desce numa máquina. No gênero trágico esse era um recurso dramatúrgico que precipitava o fim da peça através do aparecimento de uma personagem.

Eurípides destacou-se na utilização do *deus ex machina*. Um exemplo clássico disso é o final da tragédia *Medéia*. Após assassinar os próprios filhos, a heroína é retirada de cena num carro do sol. Nas encenações de tragédias gregas recorria-se a um aparato suspenso que funcionava como uma grua, que literalmente trazia para o palco uma divindade capaz de resolver os conflitos.

Segundo Pavis, “o *deus ex machina* é usado, muitas vezes, quando o dramaturgo encontra dificuldade para achar uma conclusão lógica e quando procura um meio eficaz para resolver de uma só vez todos os conflitos e contradições.” (2003, p. 92)

A subida de Zucco ao alto do telhado da prisão, que resultará na queda, é motivada por um súbito e inédito interesse pelo Sol. Ele passa a descrevê-lo na tentativa de alcançá-lo e cai. Ainda que nem todos os pré-requisitos para que essa ação se configure como um *deus ex machina* estejam contemplados, ainda é possível identificarmos as semelhanças.

Em *Roberto Zucco*, a presença da polícia, desta vez, prenuncia o fracasso da fuga. O autor “tira” de cena as demais personagens, convertendo-as em várias vozes, concentrando, dessa maneira, a atenção dos espectadores apenas na figura do protagonista. Com isso, há uma ampliação do grau de tensão na cena. Esses elementos abrem terreno para a utilização do *deus ex machina*. Enquanto recurso dramático, Koltès cria um conjunto de condições semelhantes à situação-limite que na tragédia grega é resolvida pelo *deus ex machina*.

No que se refere ao uso de recursos cenográficos também é possível estabelecermos analogias. Tanto o Sol como o *deus ex machina* exigem solução cênica: enquanto a luz do sol aumenta ao ponto de dificultar a visão da platéia, ou seja, constitui-se num efeito luminoso, o *deus ex machina* consistia em um aparato cenográfico igualmente independente dos elementos textuais.

Essas características apresentadas, somadas ao efeito gerado pela trajetória do protagonista, permitem reconhecer na estrutura dramatúrgica da obra *Roberto Zucco* um projeto de atualização do gênero trágico, ainda que em bases contemporâneas.

No capítulo a seguir apresentaremos um estudo a respeito dos aspectos envolvidos na caracterização da temática da violência na estrutura da obra *Roberto Zucco* e suas implicações cognocentes.

3 ALGUMAS ESTRATÉGIAS DE COGNIÇÃO ENVOLVIDAS NA OBRA

Passaremos agora a tecer algumas considerações a respeito das estratégias metacognitivas suscitadas pela leitura da obra Roberto Zucco. Nosso propósito consiste em investigar a articulação dessas estratégias com o processo de significações construído na leitura deste texto dramático. Tais estratégias estão diretamente relacionadas à interpretação postulada no âmbito deste trabalho, não tendo, portanto, a pretensão de esgotar o assunto. Ao contrário, muitos poderiam ser os enfoques válidos e, conseqüentemente, as estratégias de leitura e significações identificadas.

Durante o processo de análise individual, a partir da segmentação em quadros proposta por Koltès, foi possível identificar a presença de diferentes campos indutores de significância que, devido às suas especificidades, foram divididos em quatro grupos, a saber: as metáforas, mecanismo de antecipação; espaço simbólico e espaço pragmático; e unidade temática.

Denominamos esses quatro grupos de “estratégias de cognição” por reconhecermos neles importantes aportes à elaboração de sentidos suscitados pelo texto dramático. A atuação de cada uma das estratégias segue suas peculiaridades, reforçando ou acomodando aspectos da narrativa, contribuindo, portanto, à construção do discurso. Passemos agora à análise individualizada de cada uma das estratégias cognitivas identificadas no texto dramático.

3.1 As Metáforas

Ainda dentro dos estratagemas que Koltès emprega, abordaremos a tipologia das metáforas na obra. Em última análise, toda a obra poderia ser entendida como uma grande metáfora. No entanto, focalizaremos aquelas que são suscitadas pelos diálogos e pelas relações espaciais. Tal distinção teve por propósito apenas organizar a análise, não havendo entre elas uma relação hierárquica qualquer.

Valemos-nos das considerações de Searle (2002) para analisar as metáforas no âmbito do diálogo, visto que este apresenta um consistente estudo a respeito do sentido metafórico das palavras. No tocante, as relações contextuais entre fala e espaço cênico, os apontamentos de George Lakoff e Mark Johnson (2002) mostraram-se especialmente úteis, na medida em que apresentam uma concepção a respeito da metáfora menos restrita ao sentido literal, abrangendo o campo das significações figuradas ou poéticas. Dessa maneira, as concepções desses autores foram empregadas na análise como complementares.

De acordo com Searle (2002) o problema de explicar como as metáforas funcionam no cotidiano da linguagem é uma questão a parte quando se pensa a distinção entre o significado do falante e o significado das sentenças e palavras. Em termos mais rigorosos, expressões, sentenças e palavras possuem um significado específico. Contudo, quando nos referimos ao significado metafórico da palavra, estamos mencionando aquilo que um falante poderia querer expressar ao emitir tal expressão, sentença ou palavra, em divergência com o que ela realmente significa. Ou seja, existe o significado da emissão do falante e o significado de palavras ou significado de sentenças. Assim, segundo este autor, o significado metafórico será sempre um significado da emissão de um falante.

Searle (2002) salienta ainda que a tarefa de construir uma teoria da metáfora consiste em tentar expressar os princípios que relacionam o significado literal da sentença ao significado metafórico da emissão. Do ponto de vista do ouvinte, o problema de uma teoria da metáfora é explicar como ele pode compreender o

significado da emissão do falante, já que tudo o que ouve não passa de uma sentença associada a significados de palavras e a um significado sentencial.

Do ponto de vista do falante, o problema é explicar como ele pode querer significar algo diferente dos significados das palavras e do significado sentencial da sentença que emite. Em termos teóricos, a questão sobre o funcionamento da metáfora precisa, então, elucidar como ocorre a compreensão entre falante e ouvinte na emissão metafórica e quais são as distinções entre ela e outros tipos de emissão onde o significado do falante não coincide com o significado literal.

Searle (2002) aponta também que dentre as teorias sobre a metáfora, de Aristóteles até hoje, são duas as correntes dominantes: as teorias da comparação, que afirmam que as emissões metafóricas envolvem uma comparação ou semelhança entre dois ou mais objetos; as teorias da interação semântica, que sustentam que a metáfora envolve uma oposição verbal ou interação verbal entre dois conteúdos semânticos: o da expressão usada metaforicamente e o do contexto literal circundante.

As teorias da comparação não cobrem o princípio da inferência na construção do significado do enunciado, deixando de fora instâncias responsáveis pelo processo de compreensão, com base no qual o falante produz e o ouvinte compreende a metáfora. Já as teorias da interação semântica não consideram a distinção entre o significado da sentença ou da palavra (que nunca é metafórico) e o significado do falante ou da emissão (que pode ser metafórico).

O que a emissão metafórica significa é diferente do significado das palavras e sentenças, não porque tenham mudado os significados dos elementos lexicais, e sim, porque o falante quer significar com elas outra coisa.

Por essa razão, o significado do falante nem sempre coincide com o significado das sentenças ou palavras. De acordo com Searle (2002), este é o ponto principal para o problema da metáfora: explicar como o significado do falante e o significado da sentença diferem e como estão, ainda assim, relacionados.

Searle (2002) afirma também que a teoria da interação não é suficiente para explicar como o falante e o ouvinte são capazes de compreender uma metáfora. Dizer que determinado sentido literal pode ser compreendido por semelhança não resolve, mas transfere a outro estágio a questão, pois a semelhança é um predicado genérico: duas coisas quaisquer podem ser semelhantes sob algum aspecto.

Apesar das dificuldades em se explicar teoricamente o funcionamento da metáfora, ela é bastante presente na linguagem. Segundo Georges Lakoff e Mark Johnson (2002), a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação.

O sistema conceitual humano funcionaria de modo metafórico, condicionando o modo como pensamos e sentimos a vida. Como tal sistema conceitual nem sempre é acessado conscientemente, a linguagem é o instrumento pelo qual a metáfora pode ser melhor identificada na vida cotidiana. (LAKOFF e JOHNSON, 2002)

Fundamentalmente, a metáfora consiste numa habilidade lingüística que nos permite “compreender e experienciar uma coisa em termos de outra” (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p. 48). Os autores vão mais longe e afirmam que a própria estrutura da linguagem é metafórica, assim com a grande parte dos processos do pensamento.

“Um conceito metafórico pode nos impedir de focalizar outros aspectos desse mesmo conceito que sejam inconsistentes com essa metáfora”. (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p. 53) O sentido produzido por uma metáfora tanto “encobre” determinados aspectos de um conceito, com faz “revelar” outros. Conceitos metafóricos podem também ser entendidos para além do campo literal cotidiano, passando para o campo figurado ou poético. (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p. 57)

Lakoff e Johnson (2002) reuniram as metáforas em distintos grupos a partir de suas especificidades. Segundo eles, além das metáforas que estruturam um conceito em termos de outro existem as metáforas orientacionais que organizam todo um sistema de conceitos em relação a outro.

A maior característica desse tipo de metáfora é estar relacionada com a orientação espacial no nosso ambiente físico (para cima – para baixo, dentro – fora, frente – trás, em cima de – fora de (on-off), fundo – raso, central – periférico). Assim, o conceito de “feliz” recebe uma orientação espacial equivalente a “para cima” na expressão “Estou me sentido para cima hoje”. (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p. 59)

Esta associação entre um conceito e uma orientação espacial é fruto das nossas experiências físicas e culturais. As metáforas de espacialização para cima – para baixo são estruturadas a partir da coerência entre constatações e associações de ordem física e social com o culturalmente estabelecido. Por isso nenhuma metáfora pode ser compreendida, ou mesmo representada de forma adequada, independente da base experiencial do destinatário.

Além das metáforas de orientação, os autores apresentam as do tipo ontológicas que se caracterizam por conceberem eventos, atividades, emoções, idéias, etc., como entidades discretas ou substâncias de uma espécie uniforme:

Uma vez que as experiências são identificadas como entidades ou substâncias, podemos referir-nos a elas, categorizá-las, agrupá-las e quantificá-las – e, dessa forma, raciocinar sobre elas. Também servem para: referi-se, quantificar, identificar aspectos, identificar causas, traçar objetivos e motivar ações. (LAKOFF e JOHNSON, 2002)

Sua ocorrência é tão comum que quase sempre não são percebidas enquanto metáforas. As metáforas ontológicas auxiliam o homem a lidar racionalmente com as experiências cotidianas.

Nossa constituição física permite aceitar o mundo reconhecendo sua separação entre nós e os objetos que nos cercam. “Cada um de nós é um recipiente com uma superfície demarcadora e uma orientação dentro-fora”. (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p. 81) Projetamos nossa experiência dentro-fora a partir da relação como outros ambientes. A possibilidade de quantificarmos então nossa experiência advém dessa estratégia racional de delimitação das coisas.

As metáforas ontológicas mais óbvias talvez sejam as que concebem pessoas como objetos físicos. Elas nos permitem a variabilidade das experiências concernentes a entidades não-humanas em termos de motivações, características e atividades humanas. Desse modo, experiências não-humanas adquirem status humano num processo de personificação coerente à situação metafórica proposta.

Lakoff e Johnson (2002) também estabelecem uma distinção entre metáfora e metonímia. A metáfora é, grosso modo, uma maneira de conceber uma coisa em termos de outra, e sua função primordial é a compreensão. A metonímia, por sua vez, tem função referencial, ou seja, permite-nos usar “uma entidade para nos referirmos a outra [...] relacionada a ela” (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p. 91-92).

A metonímia possui, em parte, semelhante uso da metáfora. No entanto, permite-nos focalizar mais especificamente em determinadas características as quais nos referimos. Ela, do mesmo modo que a metáfora, denota a maneira como agimos, pensamos e falamos no dia-a-dia.

Foi a partir dessas considerações que procuramos identificar as principais metáforas da obra *Roberto Zucco*, relacionando-as não apenas aos aspectos literários, mas também visuais: característica de todo texto pertencente ao gênero dramático.

Como já citado, de modo geral, os estudos de Searle (2002) desempenharam especial papel ao analisarmos pontualmente as frases, enquanto Lakoff e Johnson (2002) se mostraram mais decisivos ao ponderarmos a respeito das metáforas para além do nível frasal.

Dentre o material levantado, apontamos quatro passagens para caracterizar a ocorrência das metáforas na obra, bem como suas contribuições à construção de sentido. A primeira diz respeito ao modo como o protagonista é referido, tanto por ele mesmo, como por outras personagens. A segunda passagem analisada tem como eixo uma didascália no final do segundo quadro. A terceira análise tem como referência a presença de um objeto cenográfico, enquanto a última refere-se à relação entre as didascálias e as falas, no quadro final da obra.

O apresentado nesses quatro exemplos procurou contemplar nosso propósito de observarmos tanto o contexto cênico, como a porção eminentemente literária da obra. Embora a produção de imagens seja o destino de todo o texto dramático, entre os exemplos citados salientamos uma diferenciação. Foram consideradas, no primeiro exemplo, apenas as informações extraídas das elocuições das personagens. Enquanto nas demais, os aportes fornecidos pelas didascálias foram incorporados aos elementos analisados.

Numa certa altura do texto dramático, o protagonista se define como um rinoceronte, uma possível evocação lírica a Ionesco, para refletir uma auto-imagem que lhe parece adequada: “ZUCCO: Quando eu avanço, eu vou até o fundo, bem rápido, eu não vejo os obstáculos, e, como eu não olhei pra eles, eles caem sozinhos na minha frente. Eu sou solitário e forte, eu sou um rinoceronte.”

A projeção dessa auto-imagem que a personagem elabora de si, somada aos comentários da Mãe, para quem o comportamento do filho é comparável ao de “um trem que descarrila”, contrastam com as opiniões dos guardas da prisão. Estes, ao invés da força bruta do animal ou da locomotiva, nomeiam o protagonista como “uma gota d’água”, ao se referirem à capacidade necessária para aquele que puder fugir da prisão. No plano metafórico, tais comparações apontam implicitamente uma noção de movimento, produto da alternância entre o pesado avanço do rinoceronte-máquina e o fluir da água.

Evidentemente, essa comparação não visa ao efeito de real, na medida em que não é suficiente para descrever os atributos físicos da personagem. Metaforicamente, todavia, a comparação reforça o propósito do autor em instaurar uma dimensão mítica em torno do protagonista, ao lhe agregar atributos sobre-humanos.

Passemos agora ao segundo exemplo. No quadro II, “O Assassinato da Mãe”, afirmamos que a disputa pelo uniforme militar carrega um sentido simbólico. Tal sentido é apresentado ao leitor através de uma didascália, que após informar o estrangulamento da Mãe descreve a troca de roupa do filho-algoz.

Todo o sentido da ação de vestir o uniforme não está manifestado na fala da personagem. Ele é apenas sugerido pelo dramaturgo por meio da didascália. A rubrica relata que após o protagonista ter “abraçado” sua mãe, ele “troca” de roupa diante dos espectadores. Ou seja, ao se vestir, Zucco se reconstrói no plano metafórico. Aquele que entrou na cena não se parece mais com aquele que saiu. A condição de filho é substituída pela de assassino. Ainda que a condição de criminoso já fora anunciada pelo diálogo dos guardas no quadro I, “A Fuga”, a ação criminosa em si, só se materializa na representação no segundo quadro, com o deliberado estrangulamento da Mãe.

O ato de vestir o uniforme é a concretização da qualidade de criminoso. Contudo, não se pode esquecer que o disfarce se dá através de uniforme militar, símbolo de poder, conquista, sangue e heróis. Essas conotações podem ser todas agregadas à imagem do protagonista a partir daquele momento.

O terceiro exemplo para caracterizar as especificidades do conteúdo metafórico da obra toma como elemento referencial o objeto que nomeia o quadro III, “Embaixo da Mesa”. Koltès, por meio de uma didascália, situa o quadro numa cozinha que tem ao centro uma mesa coberta com uma toalha que chega até o chão. Para melhor apresentar o jogo de forças expresso no quadro, detalharemos um pouco sobre os desdobramentos da cena.

Esta é a única família estruturada (pai, mãe, filhos) presente na obra. A cena inicia com a Irmã fazendo entrar pela janela a Menina, sua irmã mais nova. A Irmã repreende a Menina por ela ter não ter voltado para casa dentro do horário combinado, fazendo um relato bastante dramático das preocupações da família como o ocorrido, enquanto a Menina permanece em silêncio.

O diálogo é interrompido por um barulho. A Menina se esconde sob a mesa enquanto a Irmã pensa se tratar do outro irmão. No entanto, quem surge é o pai, descrito por uma rubrica dessa maneira: “Entra o pai, de pijama, meio dormindo. Ele atravessa a cozinha, desaparece logo a seguir, atravessa de novo a cozinha e volta para o seu quarto.” (quadro III)

Após a saída do pai, a Irmã continua com a discussão até ser interrompida pela chegada do Irmão, que também está transtornado. Ela procura acalmá-lo, dizendo que a Menina está na casa de uma amiga e o adverte: “Está nos acontecendo uma desgraça. Não grita, por favor, porque depois você poderá se arrepender e até chorar.” O Irmão não compreende, mas acrescenta: “Essa é a primeira vez que ela me escapou, só algumas horas, em todos esses anos em que eu tomei conta dela. A desgraça precisa de mais tempo pra se abater sobre alguém.”

Em uma fala, que se parece quase a um aparte, a Irmã diz:

A desgraça não precisa de tempo. Ela vem quando quer, ela transforma tudo em um instante. Ela destrói em um instante um objeto precioso que a gente guarda durante anos. *(Ela pega um objeto e joga-o no chão.)* E a gente não pode recolher os pedaços. Mesmo gritando, a gente não poderia recolher os pedaços.

Depois que todos saem da cozinha, a Menina sai debaixo da mesa, dirige-se até a janela e faz Zucco entrar. Ela faz com que ele esconda-se sob a mesa, pois percebe a aproximação de alguém. Era a mãe, que antes de sair avista o objeto quebrado e diz: “Tanto melhor. Tem um bom tempo que eu queria me ver livre dessa sujeira”. A Menina se aproxima de Zucco e, escondidos pela toalha de mesa, declara que está entregando sua virgindade a ele.

O título do quadro denota uma escolha mais poética do que descritiva, como resultado a metáfora visual é enfatizada. A mesa do título se presentifica na mesa do cenário. Apesar das poucas indicações apresentadas até aqui, fica claro que existe algo na relação entre esses três irmãos. A fixação dos irmãos pela virgindade da Menina contrasta com a despreocupação dos pais. Essas divergências se materializam no objeto quebrado pela Irmã. A pouca importância que a mãe dá ao fato, somada a entradas do pai na cozinha, demonstram que estes não estão aflitos pela ausência da filha. Não é possível saber as razões: eles são pais ausentes? Ignoram o que possa estar acontecendo?

A violação da Menina seria a única ação violenta concreta que poderia haver na cena. Porém, ela fica encoberta pela toalha. Além disso, a Menina, ao deixar claro que se trata de uma decisão sua, e ainda o completo silêncio de Zucco, enfatizam mais o aspecto romântico do que transgressor do ato.

Retornando à mesa, pode-se dizer que esse móvel desempenha importantes funções. É o lugar da segurança, que protege a Menina e Zucco da família. Mas essa segurança é precária. O simples levantar da toalha seria suficiente para revelá-los. O sentido metafórico mais enfatizado para aquele objeto é a própria família e suas relações de aparências. Ao projetarmos o texto para o espaço cênico, podemos perceber que a mesa, apesar de encobrir tudo, está presente diante dos olhos do espectador que a tudo vê. Ao mesmo tempo em que a mesa tem a função de encobrir as personagens, reforça, para o espectador, a presença deles. A mesa-família expressa a ambivalência dos valores familiares.

O último exemplo se refere aos instantes finais do texto dramático. A metáfora nesse exemplo é produzida pela soma de vários elementos: diálogos, ação e didascálias que recorrem a recursos cenográficos para a encenação do quadro. Esses elementos, por sua vez, estão inseridos num jogo entre aquilo que é dito e o que é mostrado.

O quadro final é de número quinze e tem o título “Zucco ao Sol”. Uma rubrica informa que Zucco é a única personagem presente fisicamente na cena. Ele está sobre o telhado, novamente escapou das grades. Enquanto os guardas estão perplexos com a ousadia do criminoso, vozes fazem todos os tipos de comentários.

Algumas dessas vozes querem saber como ele conseguiu escapar. Ele então responde: “Por cima. Não se pode escapar através dos muros, porque depois desses muros têm outros, tem sempre a prisão. E preciso escapar por cima, em direção ao sol. Nunca vão pôr um muro entre o sol e a terra”.

As perguntas continuam, querem saber por que ele matou os pais e o menino. Ele afirma ser “normal matar os próprios pais”. Sobre a morte do menino declara:

“Eu não tenho inimigos e eu não ataco. Eu acabo com os outros animais não por maldade, mas porque eu não os vi e porque eu pisei em cima deles”.

A seguir, as Vozes, ao enaltecerem Zucco passam a compará-lo a heróis bíblicos como Golias e Sansão. Mencionam a traição de Dalila numa referência aos acontecimentos de quadros anteriores. Há aí uma nova didascália que desta vez informa que o sol sobe, brilhante e um forte vento sopra. A partir deste momento apenas Zucco passa a enxergar os movimentos do sol e, atraído por ele, tenta alcançá-lo.

Outra rubrica: “Um vento de tempestade sopra. Zucco vacila”. As Vozes tentam despertá-lo de seu sono hipnótico e outra rubrica informa que a luz do sol aumenta ao ponto de cegar. Um grito informa que Zucco caiu.

As simbologias são muitas, mas a mais evidente neste quadro já estava anunciada no seu título. O sol, elemento masculino da força e que também pode estar associado ao processo de iluminação. Luz que ao mesmo tempo é conhecimento e risco. O sol, fonte de vida e origem dos ventos, converte-se em um Apolo, símbolo da beleza masculina que será para Zucco objeto de desejo e causa da sua morte.

Zucco, ao contrário de suas vítimas, não morre a golpes de faca ou bala, ele apenas cai. Sua queda é sugerida por uma das vozes. No entanto, considerando a didascália que informa intensidade da luz “como a explosão de uma bomba atômica”, o ato em si fica encoberto. Somos sabedores da queda, mas a última ação mostrada foi a da subida, ou seja, metaforicamente ele cai para cima.

O desfecho da peça não encerra o enredo. Não saberemos precisamente qual foi o destino de Zucco, em que sua corrida rumo ao sol o transformou. Fim e redenção, morte e renascimento: ao se misturarem impõem um destino insólito ao protagonista.

3.2 Mecanismo de antecipação

Ao longo dos quinze quadros da obra *Roberto Zucco* é possível verificar com frequência a presença de um recurso estilístico empregado pelo autor: a antecipação. Por meio desse recurso, o dramaturgo fornece ao leitor algumas informações que são retomadas em outros momentos do texto, ampliando, dessa maneira, sua significação.

Isso ocorre devido à influência no modo como as ações das personagens são recebidas pelo leitor. Por consequência, a antecipação, no conjunto textual de *Roberto Zucco*, caracteriza-se como um instrumento do dramaturgo capaz de exercer modificações no modo como o leitor concebe as ações e o desenvolvimento do enredo.

Para exemplificar esse ponto de vista, analisemos o funcionamento do mecanismo de antecipação na fala de uma personagem, no quadro I, “A Fuga”:

GUARDA: E uma mão que esfaqueou, um braço que estrangulou, não podem ser feitos de líquido. Ao contrário, eles devem ficar grandes e pesados. Como você acha que alguém pode ter a idéia de esfaquear ou estrangular, primeiro a idéia, e depois passar pra ação?

O fragmento apresentado diz respeito a uma discussão entre os guardas responsáveis pela vigilância da prisão. Eles discorrem sobre as origens do instinto criminoso. Nela o autor emprega dois verbos reveladores a respeito do caráter de Zucco: esfaquear e estrangular.

É preciso salientar que a personagem a que se destinam esses verbos ainda não está presente no quadro. Sua existência permanece no plano paratextual¹³, ou seja, como sabemos ser ele o título da obra, em última instância, todo o comentário no interior do texto terá o protagonista como destinatário.

¹³ Segundo Genette (1997), citado por Olmi (2003, p. 268) o paratexto pertence “a segunda categoria de transtextualidade [que] se constitui da relação geralmente menos explícita e mais distanciada, que o texto propriamente dito mantém com o que pode ser definido como seu paratexto no conjunto formado pela obra literária”.

A informação anunciada pelos guardas também é um prenúncio do que a Mãe mencionará no segundo quadro da obra. Ela não quer que o filho entre novamente em casa e o repreende pelo assassinato do próprio pai:

MÃE: Eu reconheço a forma de seu corpo, seu tamanho, a cor dos seus olhos, a forma das suas mãos, essas grandes mãos fortes que nunca serviram para outra coisa senão acariciar o pescoço de sua mãe, ou apertar o de seu pai, que você matou.

Ao mesmo tempo em que a fala da mãe corrobora a dos guardas, ironicamente a mesma fala contém nova antecipação: Zucco é um estrangulador. Uma vez que as “grandes mãos fortes que nunca serviram para outra coisa senão acariciar o pescoço da mãe” executam, logo a seguir, o assassinato da progenitora.

Por intermédio dos guardas, o leitor passa a esperar a brutalidade de um estrangulamento e a frieza daquele que tem a coragem de cometê-lo. Num processo de transferência entende que o modo de agir de Zucco é esse. São essas as prerrogativas que permitem aceitarmos que um inocente abraço entre mãe e filho, descrito por uma didascália, converta-se num estrangulamento. O rompimento com o código de afetividade mantém-se verossímil, pois o leitor já sabia que aquele modo de agir é familiar a Zucco. A menção ao estrangulamento no primeiro quadro, somada à descrição das mãos do protagonista no segundo, permite ao leitor aceitar o assassinato como um acontecimento possível à lógica interna da obra.

O mecanismo de antecipação nesta obra afirma-se com um fator que contribui para o fortalecimento da verossimilhança do texto que, por sua vez, é uma noção relacionada à recepção da obra na encenação teatral, “mas que impõe ao dramaturgo inventar uma fábula e motivações que produzirão o efeito e a ilusão da verdade”. (PAVIS, 2003, p.428)

Tendo em vista os acontecimentos do segundo quadro, os vocábulos “esfaquear” e “estrangular” podem ser entendidos como sinônimos, pois ambos participam do mesmo campo semântico: resultam na morte de alguém. Essa hipótese de leitura permanece válida até o quadro IV, “A melancolia de um inspetor”,

quando Zucco comete mais um crime. Neste instante, os vocábulos passam a se diferenciar, agregando ao ato de matar os instrumentos que resultam em morte: faca e as próprias mãos. De acordo com o narrado por uma prostituta:

A PUTA: ele anda atrás do inspetor como se fosse a sombra dele; e a sombra chega perto, como ao meio-dia, cada vez mais perto das costas curvadas do inspetor, e de repente, ele tira uma faca bem grande de dentro do bolso, e enfia nas costas do pobre homem.

A partir desse momento, fica consumado o prenúncio do primeiro quadro e, por transferência, fortalecida a previsão que encerra a cena: “A MADAME: De qualquer jeito, com o assassinato de um inspetor, esse garoto está perdido”.

A antecipação também pode ser entendida enquanto uma peculiaridade do enredo elaborado pelo autor. Para Foster (1969, p.69) o enredo consiste numa “narrativa de acontecimentos, cuja ênfase recai sobre a causalidade”. Em *Roberto Zucco*, o recurso da antecipação é empregado, na maioria das vezes, para revelar aspectos relacionados ao protagonista. Por meio dele, o leitor conhece as características da personagem principal, bem como precipita sua trajetória. O dramaturgo, ao empregar o recurso da antecipação, por um lado diminui a surpresa das ações, mas por outro, prepara o leitor para uma compreensão diferenciada das mesmas como discutiremos a seguir.

O leitor, de posse de uma parte da informação, retém-na, mantendo-a em suspensão enquanto direciona sua atenção para outro campo, agora menos imediato. Ele passa a formular hipóteses. Considerando que o “o quê” já fora assimilado, compete a obra desenvolver o “como”. Desse modo, o autor libera a percepção do leitor para uma dimensão de entendimento onde a ação possa ser recebida e significada de modo diferenciado, sem comprometimento à verossimilhança do texto. A obra, ao se afastar do significado pragmático das ações, potencializa a carga metafórica de seu conteúdo. Por esse recurso, o texto permite ao leitor ultrapassar a esfera do sentido para atingir a da significância.

3.3 Espaço simbólico e espaço pragmático

Uma das maiores singularidades de todo texto teatral é sua relação com o espaço. Diferentemente do romance que, materialmente é sempre plano, o texto dramático necessita de uma espacialidade para desenvolver as relações físicas entre as personagens. Sua leitura não é diacrônica e sim sincrônica, ou seja, disposta no espaço. Para Ubersfeld (2005), “é no nível do espaço, justamente por ser ele, em grande parte, um *não dito do texto*, particularmente uma zona de vazios – o que constitui de fato a *carência* do texto de teatro –, que se caracteriza a articulação texto-representação.” (p. 92, grifos da autora)

Os elementos essenciais da espacialidade de um texto teatral são encontrados nas didascálias que fornecem as indicações mais ou menos precisas a respeito do espaço das personagens. Elas são empregadas pelo encenador para construir o espaço onde a ação acontece. Mas esse espaço segue um estatuto distinto do verificado na leitura do romance. O espaço teatral é o próprio lugar da *mimesis*: construído com elementos do texto e possuidor de uma imagem “real” no mundo.

O lugar textual implica uma espacialidade concreta de duplo referente: o cenário e aquilo que ele representa. Essas peculiaridades envolvidas na comunicação teatral permitem ao espaço cênico ser “o lugar da conjunção do simbólico e do imaginário, do simbolismo comum a todos, e do imaginário próprio de cada um.” (UBERSFELD, 2005. p. 108)

Ao analisar o conjunto dos quadros, fica evidente a preferência de Koltès em trabalhar essencialmente o espaço urbano, sendo este demarcado por ambientes internos e externos, apresentando um desenvolvimento circular. Ela termina onde começa: Zucco sob o telhado da prisão, um espaço aberto (embora no contexto dos quadros apareça associado ao confinamento).

A capacidade de Zucco em “dissolver” os obstáculos, como denotam as habilidades em ultrapassar os muros, as grades da prisão, a porta da casa da mãe, ou mesmo a vidraça do bar, reforça a impressão de agilidade da obra.

O protagonista é uma figura que perambula livremente pela iconografia de um cenário urbano. Desse modo, o dramaturgo induz à sensação de uma constante mobilidade, caracterizando espacialmente a trajetória do protagonista.

Em *Roberto Zucco*, o espaço urbano é caracterizado por ambientes internos e externos. Nessa divisão, a casa é o espaço interno por excelência e está presente em quatro dos quinze quadros. Contudo, em apenas um deles a casa apresentada corresponde à morada do protagonista. As descrições expressas pelo dramaturgo nas didascálias quase sempre são pouco detalhadas, ainda mais quando se trata dos espaços internos. Tanto é assim que nem mesmo a casa de Zucco apresenta maiores descrições. Apenas por dedução é possível saber em qual aposento o quadro se desenvolve, visto que uma didascália no começo do quadro informa que a Mãe está de pé diante da porta, sendo possível supor que o espaço retratado corresponda a uma sala.

Nos quadros III, V e VII a casa apresentada é a da família da Menina. Apesar de algumas didascálias indicarem outros cômodos: “Entra o pai, de pijama, meio dormindo. Ele atravessa a cozinha, desaparece alguns segundos, atravessa de novo a cozinha e volta para o seu quarto. (quadro III, “Embaixo da Mesa”), as cenas situam-se sempre no mesmo aposento, a cozinha. Nesse cômodo, não é realizada nenhuma ação diretamente relacionada com sua finalidade, não se cozinha ou se manipulam alimentos. As entradas e saídas de personagens não parecem estar diretamente justificadas pela finalidade do aposento. A única descrição nos informa haver uma mesa (presente no nome do quadro) e, sobre ela, uma longa toalha. Será sob ela que a Menina e Zucco, na última parte do quadro, terão um envolvimento sexual.

Ainda que a casa possa ser aceita como a metáfora da intimidade, o que sobressai dela é sua porção social. A família não está sendo retratada na sua intimidade, mas na sua dimensão social, ou seja, nos papéis sociais que cada grupo

assume. A casa não tem a conotação positiva de Bachelard (2005), como refúgio das adversidades do mundo e a expressão da interioridade daqueles que a habitam. As casas em *Roberto Zucco* são “despersonalizadas”, pouco nítidas, não se constituindo um “lugar”, sendo apenas um “local”. No entanto, se elas não nos “falam” a respeito de intimidades, fornecem-nos indícios sobre os papéis sociais daqueles que habitam esses espaços.

Essas casas que não têm alma revelam a predileção do autor em enfatizar o aspecto social ao invés do psicológico. O autor pouco se interessa pelas singularidades de história de Zucco. O texto não se propõe a escrutinar a mente de um psicopata. Se assim fosse, a temática da violência se reduziria a um caso único, restrito. Seria uma exceção, o que limitaria a crítica social subjacente.

Se traçássemos uma linha divisória entre os espaços abertos e os fechados em que se desenrola a ação dramática, chegaríamos a um saldo quase idêntico. São quatro os espaços abertos que se repetem em algumas cenas: a casa da Mãe, a cozinha da casa da Menina, a recepção do hotel, a delegacia. Os espaços “abertos” são cinco: os telhados da prisão, a rua do Pequeno Chicago, o exterior do bar, o parque, a estação de trens. Em meio a isso, a estação de metrô, fechada, à noite, embora funcione como uma prisão para o Senhor, para Zucco não oferece qualquer restrição. O protagonista supera todos os obstáculos: pedra, ferro (muros e as grades da prisão), madeira (a porta da casa da mãe), cristal (os vidros da janela do bar). Os espaços fechados não afetam Zucco, inconsistente, invisível apesar dele declarar que “É uma tarefa difícil ser transparente, é um trabalho; um sonho antigo, muito antigo.” (quadro VI, “O metro”)

3.4 Unidade temática

Como a noção de tema aparece dissolvida no conjunto do texto dramático, descrever todas as formas sob as quais ela possa ser revelada constitui-se numa difícil tarefa. Do mesmo modo seria problemático isolar um tema, separando-o de

sua forma, tendo em vista a imbricação entre eles. Pois “é o caráter único e não fixo desta imbricação que atesta a poeticidade do texto”. (PAVIS, 2003, p. 399)

Por essa razão, partiremos para uma análise estrutural que possibilite rastrear o arranjo arquitetado pelo dramaturgo ao comunicar o tema. De modo geral, a violência é a presença que configura o universo dramático apresentado. No entanto, diferentemente do exposto na segunda parte desta dissertação, efetuiremos uma análise dos elementos que constituem o conteúdo deste tema, ou seja, sua presença enquanto estrutura textual. Se no segundo capítulo situamos o tema violência num plano de discussão externo ao da obra, empreenderemos agora o sentido inverso. Analisaremos o tema violência em seu funcionamento interno, a partir da sua organização hierárquica e demais características dramatúrgicas.

Com relação às ações, o protagonista é a única personagem que comete crimes. Ao todo são três assassinatos durante o tempo da obra, além da morte do pai, que é referida no início da obra, apesar de acontecer cronologicamente antes. Contudo, isso não significa que as demais personagens deixem de expressar violência. Ao contrário, salvo o Senhor, todos as demais apresentam elementos que reforçam o tema da violência. Algumas pelo próprio referente social, como é o caso dos guardas, das prostitutas, dos policiais, do inspetor, do comissário, do delegado. Outras nos traços comportamentais, como os membros da família da Menina. Passemos a análise de cada um dos casos.

Chamaremos as primeiras personagens de homens da lei, a saber, os guardas, os policiais, inspetor, o comissário e o delegado. Essas possuem uma atitude combativa que está relacionada com os seus respectivos papéis na sociedade. São agentes da ordem social, representam o poder coercitivo do coletivo sobre o indivíduo. Contam com a chancela do Estado para converter suas manifestações de violência em práticas socialmente legítimas. Mas o propósito do dramaturgo não é afirmar esse discurso. Ao contrário, empreende uma relativização. Para isso, emprega duas estratégias dominantes no agir destas personagens: a caricatura e o abuso de poder.

Observando os guardas fica evidenciado que essas figuras produzem um efeito cômico que confere ao leitor certo grau de superioridade. Dessa maneira, Koltès enfraquece o status social que cerca estas máscaras. Com respeito ao delegado e ao comissário, percebe-se uma atitude despótica durante o quadro IX, “Dalila”, sendo a Menina constantemente ameaçada:

DELEGADO — Quem é esse aí, atrás de você?
 AMENINA — Meu irmão. Ele veio comigo. Foi ele que me disse para vir aqui porque eu reconheci essa foto na rua.
 DELEGADO — Você sabe que ele está sendo procurado?
 A MENINA — Sei; eu também estou procurando.
 DELEGADO — É um amigo, você disse?
 A MENINA — Um amigo, é, um amigo.
 DELEGADO — Um matador de policiais. Você vai ser detida e acusada de ser cúmplice, de ocultar armas e não denunciar um malfeitor.
 A MENINA — Foi meu irmão que me disse para eu vir aqui avisar que eu conhecia ele. Eu não estou ocultando nada, eu não estou denunciando ninguém. Eu conheço ele. Só isso.
 DELEGADO — Fala para o seu irmão sair.

Os interrogadores ignoram deliberadamente o fato de a Menina ter se apresentado espontaneamente e continuam inquirindo-a, chegando a intimidá-la:

DELEGADO — Elas estavam exatas, comissário. (Para a Menina:) E o nome dele, agora. Você sabe? Você deve saber já que ele era seu amigo.
 A MENINA — Sim, eu sei.
 COMISSÁRIO — Fala.
 A MENINA — Eu sei muito bem.
 COMISSÁRIO — Você está brincando conosco, menina. Você está querendo apanhar?
 A MENINA — Eu não quero apanhar. Eu sei o nome dele, mas eu não consigo dizer.
 DELEGADO — Como assim, você não consegue dizer?
 A MENINA — Eu estou com ele aqui, na ponta da língua.
 COMISSÁRIO — Na ponta da língua, na ponta da língua. Você está querendo apanhar? Quer levar uns socos, e que a gente arranque o seu cabelo? Nós temos aqui salas equipadas especialmente para isso, você sabe.

Já em relação aos traços comportamentais, o maior exemplo advém do tratamento que o dramaturgo emprega nas escolhas para a constituição da família da Menina. A violência familiar assume ali diferentes abordagens:

O PAI — Sua mãe escondeu a cerveja. Eu vou dar uma surra nela como eu fazia antes. Por que eu parei um dia? Eu estava com o braço cansado, mas

eu deveria ter me forçado, feito exercício, feito com que alguém batesse nela por mim. Eu deveria ter continuado como antes: batendo nela todos os dias, em horas regulares. Mas tudo bem, eu fui negligente, e agora, ela me esconde a cerveja, e eu tenho certeza de que vocês são cúmplices. (*Ele olha embaixo da mesa.*) Tinha ainda cinco garrafas. Eu vou bater cinco vezes em cada uma se eu não encontrar. (quadro VII “Duas Irmãs”)

Ainda fazendo uma referência à família da Menina, seu irmão possui uma fixação incestuosa por ela, enquanto a irmã mais velha de ambos possui aversão aos homens e é obcecada por limpeza. No fragmento abaixo, ela repreende a Menina por ter ultrapassado o horário de retorno a casa:

A IRMÃ – Porque os garotos são uns imbecis e tudo o que eles sabem fazer é passar a mão na bunda das meninas. Eles adoram isso. Eu não sei que prazer eles têm; na verdade, aliás, eu acho que eles não vêem nenhum prazer nisso. Faz parte da tradição deles. Eles não podem fazer nada. Eles são fabricados com imbecilidade. (quadro III “Embaixo da Mesa”)

O falar dos membros dessa família a todo o momento evoca imagens de violência, fato que contribui para a unidade temática no interior da escritura. Em alguns momentos essas imagens de violência conjugam uma forte carga poética, como é o caso da metáfora sublinhada abaixo:

VOZ DA MENINA — Você, garoto, você me tirou a virgindade, e agora ela é sua. Não haverá outra pessoa que vai poder tirar isso de mim. Agora ela é sua até o fim dos seus dias, ela será sua mesmo quando você já tiver me esquecido, ou morrido. Você está marcado por mim como por uma cicatriz depois de uma briga. Eu não corro o risco de esquecer, porque eu não tenho outra pra dar pra ninguém; pronto, está feito, até o fim da minha vida. Está dada e ela é sua. (quadro III “Embaixo da Mesa”)

Construções metafóricas que remetem a imagens de violência permeiam a maior parte da obra e são proferidas por todas as personagens nas mais variadas situações:

A MENINA – Eu queria ser magra. Eu queria ser um galho seco de árvore que a gente tem medo de quebrar.

A MADAME — Pois bem, eu não. E além do mais, você é redonda hoje, você pode ser magra amanhã. Uma mulher muda, durante a vida. Ela não precisa se preocupar com isso. Quando eu era moça como você, eu era magra, magra, quase dava pra ver através de mim, só um pouco de pele e alguns ossos. Nem sombra de peito. Reta como um menino. Isso me dava uma raiva, porque nessa época eu não gostava dos meninos. Eu sonhava em me arredondar, eu sonhava em ter seios bonitos. Então eu colocava uns peitos falsos de papelão que eu mesma fabricava. Mas os meninos

perceberam logo e, cada vez que eles passavam na minha frente, eles me davam uma cotovelada no peito e destruíam tudo. Depois de algumas vezes, eu coloquei uma agulha dentro do seio e os gritos se ouviram em toda a cidade, você pode acreditar. E então, você vê, tudo começou a se arredondar, a se encher, e eu fiquei bem contente. Pode ficar tranqüila, meu passarinho atordoado; você é roliça hoje, você pode ser magra amanhã.

A MENINA — Pouco importa. Hoje eu sou feia, gorda, e infeliz. (quadro XI “O Negócio”)

Além das ações do protagonista, o tema violência está presente em todas as demais personagens pelo emprego de argumentações que suscitam imagens de violências. Através do diálogo das personagens secundárias a violência é evocada nas suas mais distintas configurações.

Desse modo, é possível afirmar que a obra tanto apresenta violência por meio das ações de Zucco, como também fala de violência, quando observamos o conteúdo dos diálogos. O dramaturgo empreende então, uma unidade temática que mantém o leitor dentro de um campo de significação específico, além de reforçar a credibilidade do conjunto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre os elementos analisados a respeito da composição da personagem Roberto Zucco, o seu agir sem motivações aparentes consiste na sua maior singularidade. Essa condição permite ao protagonista não entrar em contradição interna, seja psicológica ou em termos dos elementos intrínsecos à lógica da obra, visto que a ação acaba por ser um fim em si mesma.

A princípio, essa característica não se coaduna com o projeto de atualização do trágico que cremos ser possível nesta obra. Principalmente quando se observa o funcionamento das personagens trágicas a partir da relação entre o livre-arbítrio e a *MOÍRA*. Acreditamos ser este o ponto crucial para a produção do efeito do trágico. Pois será dessa relação que nascerá o caráter insolúvel do conflito, expresso pela contradição.

Para Malhadas (2003) O rei Édipo tem vontade própria, é livre e por isso, totalmente responsável pela catástrofe. Ainda que a incapacidade do homem de enxergar para além do visível submeta-o ao espaço da onisciência – que para a ordem grega se expressa no sagrado – tal submissão não converte o homem representado pela tragédia em uma marionete dos deuses.

Malhadas (2003) contesta a tradução habitual do termo grego *MOÍRA* por destino evocando outra acepção: parte. Sendo o homem impelido pelo destino, este estaria sempre sujeito à fatalidade, não havendo espaço para uma derradeira

tomada de decisão. Ele estaria continuamente agindo à revelia da sua vontade.

Contudo, Malhadas (2003), ao empregar o termo 'parte' ao invés de destino denota que a cada ser, como a cada componente do universo, está 'destinada' uma *MOÍRA*, uma parte. Quando se refere à Terra, diz que cabe executar os movimentos de translação e de rotação. Afirma ainda que os deuses são imortais e os homens, mortais e que nem os deuses podem se furtar à imortalidade, nem os homens, à condição de mortal.

Além dessa divisão entre imortal e mortal, outra distinção envolve a *MOÍRA* dos homens. Os deuses e, também aqueles que lhes são mais próximos, como o oráculo Tirésias, personagem do texto trágico *Édipo Rei*, de Sófocles, possuem o conhecimento integral das coisas, diferentemente dos mortais que podem apenas se valer dos sentidos e intelecto para concebê-los.

A condição de mortal e o conhecimento limitado são prerrogativas da natureza humana perfazendo a *MOÍRA* do homem. Nem mesmo o mais lúcido e forte entre os homens, como o rei Édipo, está imune a essa *MOÍRA*.

Na mesma direção aponta Bernard Knox (2002) ao reivindicar uma leitura para *Édipo Rei* que ultrapasse a interpretação da obra de acordo com a concepção da tragédia de destino. Expressão, aliás, que ele julga equivocada por diminuir o efeito trágico do texto grego.

Segundo Knox (2002) Sófocles ordenou com cuidado o material do mito de modo a excluir da ação da tragédia o fator externo na vida de Édipo. Esse fato não se configura na concretização da profecia. Por outro lado, converte-se na descoberta de que ela já se realizou. Desse modo, a catástrofe de Édipo é justamente descobrir sua própria identidade e ele é o primeiro e o último responsável por esta revelação.

Para Knox (2002), esse arranjo permitiu que os acontecimentos principais da obra não fossem expressos pela profecia e, portanto, não sendo possível atribuir ao "destino" a causa para as ações de Édipo.

Trançando um paralelo entre essas considerações e a obra *Roberto Zucco* foi possível encontrarmos algumas correspondências que merecem ser destacadas. Koltès parece projetar o esquema da tragédia para fora da lógica interna da obra, fazendo com que ele ocorra não pela estrutura da personagem, mas na interpretação do texto dramático pelo leitor.

Cabe ao processo de leitura de *Roberto Zucco* reproduzir o trágico e não sua estrutura formal. Parafraseando Aristóteles, o que faz Zucco ser um assassino são as ações de matar e não as características exteriores. Ou dito de outro modo, Zucco é um assassino por ser aquele que mata e não por parecer-se com um assassino.

Quando analisamos os traços distintivos dessa personagem, identificamos algumas oposições, como o fato de ele ser jovem e belo, em contraste com a brutalidade de seus atos. No entanto, esses são apenas aspectos secundários da sua constituição. A contradição que percebemos nesses aspectos é parcial, pois apenas está relacionada com os esquemas literários tradicionais, princípio inadequado para avaliar uma obra contemporânea.

Esses aspectos secundários, isoladamente, não são suficientes para reproduzir a tragicidade, ao menos, tal como ela fora concebida pelos tragediógrafos gregos. Entretanto, quando passamos a considerar o conjunto das ações empreendidas na trajetória do protagonista, é possível identificar a presença de uma tensão entre obra e leitor que torna factível aproximar este texto dramático do esquema trágico.

Dito de outra maneira, não são os aspectos formais isoladamente da obra *Roberto Zucco* que expressam o trágico, mas o pacto de leitura que ela exige do seu leitor. A habilidade de Koltès reside no fato de estruturar o texto de modo a permitir que o leitor construa a tragicidade. Dessa maneira, Zucco torna-se um instrumento, poderoso é bem verdade, capaz de revelar ao leitor sua própria condição trágica.

O gênero trágico, pai do drama moderno, tem seu efeito catártico construído em torno desse tema – assassinatos, incesto e todo o tipo de situação que remete à violência produzida pelo homem. Para a dramaturgia da ação, as situações

conflituosas são o esteio onde se desenvolve a situação dramática. A obra de Koltès evidencia essa escolha pela ação. Conquanto, ela não se configura como algo óbvio, pois a ação que o autor elege está fortemente ligada também à palavra.

Roberto Zucco nasceu do interesse de Koltès por um assassino cujo belo rosto estava reproduzido em murais que havia visto no metrô de Paris. Pouco importava a Koltès tratar-se de um assassino.

Koltès levou a cabo um processo de transfiguração sublimada de Succo a Zucco, a quem converteu em um anjo invertido, um Hamlet voluntariamente marginal e em perpétuo movimento. Tanto *Roberto Zucco* como *Hamlet* iniciam o seu enredo pela ronda de guardas.

Na identificação de Koltès com Succo transparece um sentido de destrutividade. Mas, enquanto para o primeiro este sentimento transmuta-se em criatividade artística, para o segundo é a conseqüência inquietante de uma faceta da personalidade humana. A violência, no rol das manifestações humanas, compõe nossa psique e, por isso, enquanto temática, povoa a esfera teatral. Sendo a arte o produto de homens para outros homens, o jogo de espelhamento entre realidade e ficção é sempre uma constante mais ou menos evidente.

Retornando à personagem, Zucco não dispõe de tempo, não se permite refletir como faz o príncipe dinamarquês de Shakespeare. Ao contrário de Hamlet, Zucco age. Está convencido de que o mundo é uma prisão, que atrás de um muro se encontra outro e logo mais outro e assim sucessivamente. Ele busca a transparência, opta por subir até encontrar o sol: um Ícaro movido pela certeza de que a única verdade é a morte.

Em uma passagem da obra, Zucco declara que não quer morrer, mas tem consciência de que vai morrer. Essa afirmação da personagem denota as semelhanças entre a personagem de ficção e o autor da obra. Enquanto Zucco está consciente de que seu caminho é sem volta, quando decide ser um marginal Koltès, um homem consciente que sua existência, caminha para o fim, devido a sua condição de soro-positivo. Naquele tempo a medicina desconhecia o tratamento

através do coquetel anti-HIV, o que fazia da síndrome uma irrevogável sentença de morte.

Conforme Prado (2002) não há em teatro um problema mais antigo e mais atual do que a história da relação autor-personagem. Essa problemática constitui-se na própria história da evolução do teatro ocidental, em suas diferentes formas desde a Grécia até a contemporaneidade.

Na identificação de Koltès com Zucco transparece um sentido de destrutividade comum a ambos. O dramaturgo consegue, a partir desse sentimento, alimentar sua força criativa, produzindo uma obra que nasce de uma inquietante faceta da personalidade humana, sua vocação à violência.

Freud, na tentativa de compreender o sujeito, publicou em 1930 “O mal-estar na civilização”, onde discutiu as restrições que a civilização moderna impõe ao livre funcionamento das pulsões sexuais e destrutivas, o que provocaria um mal-estar na subjetividade. A transgressão presente na força da pulsão de morte implica numa recusa à ordem civilizatória.

Mas será essa a única forma de pensarmos a pulsão de morte? Há uma dimensão criadora nessa pulsão? Articular pulsão de morte e criação não é uma tarefa fácil. Precisamos reconhecer que algo parece trabalhar contra o sujeito, uma faceta anti-criativa, a destrutividade.

Para que as pulsões de morte possam produzir um trabalho de criação, é necessário que haja uma ligação com as pulsões de vida, o que implica também uma ligação com o outro. É nesse espectro de interação entre os indivíduos que a comunicação teatral atua. A obra koltesiana acrescenta mais uma contribuição ao longo caminho percorrido pela tradição teatral desde os gregos até hoje. Como afirma Todorov (1976), cada obra de arte entra em relações complexas com as obras do passado que formam, segundo as épocas, diferentes hierarquias.

Aceitando o teatro enquanto uma manifestação artística de contato direto entre as pessoas, torna-se possível aceitarmos uma dimensão cognoscitiva análoga

ao efeito psicanalítico da sublimação, ou, se preferirmos nos manter no domínio literário, o efeito catártico da *Poética* aristotélica.

De acordo com Pavis (2003), na concepção clássica cabe ao herói realizar a ação trágica sacrificando uma parte legítima de si e dos interesses superiores, podendo esse sacrifício ir até a morte. Destino semelhante tem a personagem Roberto Zucco nos instantes finais quando “cai”, subindo ao céu.

Koltès define algumas rubricas que tornam explícita sua vontade de aproximar Zucco da figura do herói. Sugere que a personagem esteja descalça e com o peito nu, uma forma de representá-lo de forma viril (pela exposição do torso) e, ao mesmo tempo, numa condição de fragilidade (pés descalços). As demais personagens que compõem a cena final aparecem ao espectador sonoramente, pois o autor nos aponta que se trata de vozes apenas.

Desse modo, a figura de Zucco se sobressai de forma quase supra-humana frente aos demais. No último quadro do texto, ele é a única figura humana visível aos espectadores. Por meio dessas escolhas, o autor confere à cena um caráter apoteótico e, assim, a morte de Zucco contém uma forte carga trágica.

É possível identificar em *Roberto Zucco* uma dupla influência. Em termos de tradição teatral, podemos perceber que o autor elabora seu protagonista inspirado no herói trágico. Ele centraliza os acontecimentos desencadeando toda a fábula, age compelido por uma vontade cega, impossível de ser modificada. Em termos de vivência social, é explícita a alusão à mídia, como na cena em que os transeuntes – um novo coro trágico? – comentam os feitos do protagonista, quando o ato de violência é colocado numa dimensão espetacular como uma ação que ocorre diante da sociedade, na rua, aos olhos de todos.

Mas, paradoxalmente à obra de Koltès, ao mesmo tempo em que, sob alguns aspectos, identifica-se com a forma clássica, em outros subverte tal forma. O Zucco da ficção ganha matizes de herói sem estar a serviço de uma ótica moralizante. Apresenta um agir que se opõe ao socialmente aceito. Ele mata friamente e sem uma motivação consistente. A personagem se mostra plenamente consciente de

suas atitudes, no entanto é incapaz de modificar-se, assim como a personagem trágica, que está invariavelmente presa ao seu destino, a exemplo de Édipo.

Zucco possui, ao lado de sua natureza destrutiva, características que são bem aceitas para a sociedade atual: é jovem, belo, naturalmente sedutor. Essas características contrastam com o caráter da personagem ao mesmo tempo em que colaboram para um estranhamento à percepção do espectador.

Ao mesclar características desejáveis socialmente na figura de um psicopata, Koltès subverte os arquétipos bem conhecidos pela audiência e em consequência exige do leitor adequar tais esquemas interpretativos a uma nova condição.

É possível uma identificação com o protagonista através da sua miserabilidade, seu desacordo com a realidade imediata. Estes elementos aproximam este psicopata de qualquer sujeito. Por essa razão, um julgamento valorativo à personagem torna-se, para o leitor, problemático e, exatamente por isso, a complexidade psicológica humana fica evidenciada.

Os atos violentos de Zucco se perfilam a qualidades como a juventude e a beleza, formando uma figura contraditória. A violência irracional brota daquele que menos se esperava: ele alterna entre momentos de sentimentalidade e brutalidade. Desse modo, o autor nos revela o quão imprevisíveis podemos ser já que qualquer um poderia ser um *Roberto Zucco*.

Morto prematuramente quando começava a despontar como dramaturgo, Bernard-Marie Koltès conseguiu deixar apenas sete textos dramáticos. Desse breve, mas intenso legado é possível perceber sua apaixonante experiência vital e descobrir os rincões mais sórdidos da sua própria existência, assim como da nossa.

A solidão, a incomunicabilidade, o amor, a sexualidade, a marginalidade e a morte, estão presentes em sua vida e em sua obra *Roberto Zucco*. Essa que foi a última delas, escrita ao final de seus dias, em 1989, quando a AIDS começava a devastar seu corpo e a impregnar sua obra. Baseada num fato real toma como pretexto a cruel história de um amoral psicopata de origem italiana, não para

apresentá-lo como um herói ou fazer uma apologia da violência - como uma leitura mais ingênua poderia supor -, mas para fazer um retrato contundente, mas repleto de poesia e excelência literária, a respeito da vida e dos comportamentos de uma sociedade injusta, podre e moribunda, repleta de seres tão deslocados e miseráveis como o próprio Zucco.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A.; PACHECO, J.; GARCIA, L. As representações sociais da adolescência e práticas educativas dos adultos. In: ALMEIDA (Org.), et al. *Violência, exclusão social e desenvolvimento humano: estudos em representações sociais*. Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Denesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2002.

CÂNDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CUNHA, P. Helena. Os gêneros literários. In: PORTELLA, Eduardo (Org.) *Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

DADOUN, Roger. *A violência: ensaio acerca do "homo violens"*. Tradução de Pilar Ferreira de Carvalho. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

EURÍPIDES. *Medéia; Hipólito; As troianas*. Tradução do grego de Mário da Gama Kury. 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FOSTER, E. H. *Aspectos do romance*. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. 5. ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KNOX, Bernard. *Édipo em Tebas*. Tradução de Margarida Goldsztyrn. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LAKOFF, George. JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas: Mercado de Letras, 2002.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MACHADO, Luís C. Da imagem à ação. *O Palco*, jun. 2001. Disponível em: <<http://www.opalco.com.br/foco.cfm?persona=materias&controle=1>>. Acessado em: 20 dez. 2006.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2003.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definições e funcionalidade. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Org.) *Gêneros textuais & ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

MARCUSE, Herbert. *Eros e a civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução de Álvaro Cabral. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ODALIA, Nilo. *O que é violência*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

OLMI, Alba. *Uma escritora de ficção e a ficção de uma escritora: os múltiplos processos da autobiografia estética em Janet Frame*. São Paulo: Scortecci, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. Uma dramaturgia que perturba, provoca, revela, questiona e fascina. In: KOLTÈS, Bernad-Marie. *Teatro de Bernard-Marie Koltès*. Tradução de Letícia Goura. São Paulo: Hucitec, 1995.

PRADO, Décio de Almeida. In: CÂNDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1995.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CÂNDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SEARLE, John R. Metáfora: Formulando o problema. In: _____. *Expressão e Significado: estudos da teoria dos atos de fala*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SCHOLES, Robert e KELLOGG, Robert. *O significado da narrativa*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SOREL, Georges. *Reflexões sobre a violência*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2004.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedia, 1983.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa. In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UBERSFELD, Anne. *Bernard-Marie Koltès*. 2. ed. Paris: Actes Sud, 2001.