

1. INTRODUÇÃO

Descubro Bernard-Marie Koltès nos últimos anos da graduação. A obra deste dramaturgo francês me foi apresentada em meados do ano de 2007, na Escola de Teatro da UFBA, quando eu era ainda aluno do curso de Licenciatura em Teatro, pela professora Dra. Catarina Sant’Anna, ao longo de uma oficina de dramaturgia por ela ministrada. Foi um encontro, por assim dizer, marcante. O primeiro contato foi com a peça *Cais Oeste*¹, por meio de uma versão oriunda de uma oficina de tradução realizada naquele ano na citada universidade com o pesquisador francês Jérôme Dubois, professor da Universidade Paris 8 – Vincennes-Saint Denis, na França, quem futuramente me recebeu naquele país quando realizei parte deste doutorado dentro do PDSE – Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, mantido pelo Governo Federal do Brasil.

Recordo-me que a primeira impressão ao ler Koltès foi: este é mesmo um texto teatral ou um romance? Essa “inquietação original” quanto “à natureza do texto marcou minha entrada no universo koltesiano e a ela novas inquietações e encantamentos se acrescentaram à medida que eu avançava na leitura e conhecia mais da obra deste dramaturgo. O interesse me fez descobrir a sua alma inquieta, questionadora e sensível, alguém capaz de abraçar o universo marginal e fazer dele e de seus personagens a principal fonte de inspiração para a escrita de suas obras; um amante da diversidade humana e das viagens, Koltès necessitava estar em trânsito e conhecer realidades distintas da Metz dos anos 1960 e 1970, a cidade burguesa – segundo suas próprias palavras – do interior da França onde ele nasceu. Durante o período citado ele conheceu diversos países, cruzando o mundo, da Rússia à América do Norte, da América do Norte à do Sul, passando pela América Central; da Europa fria e ascética à África quente e repleta de novidades.

Cais Oeste, peça através da qual o autor me foi apresentado, é um dos frutos e testemunha da natureza irrequieta de Koltès, atraído pelas histórias do outro, daquele verdadeiramente distante dele, o outro frequentemente considerado como à margem: o pobre, o imigrante, o negro. Aquela peça foi escrita justamente a partir de uma das experiências vividas pelo autor por ocasião de sua viagens a Nova York nos Estados Unidos, quando permaneceu vários dias num hangar abandonado de um bairro portuário

¹ As obras koltesianas aqui analisadas que já tenham sido publicadas e/ou traduzidas (segundo o meu conhecimento) no Brasil serão citadas com seus respectivos títulos traduzidos, embora as análises tenham tomado como objeto as edições originalmente publicadas em francês. As obras que não foram publicadas no Brasil, por sua vez, serão citadas com seus títulos originais em língua francesa.

às margens do Rio Hudson, observando e interagindo com as figuras marginais que frequentavam o local, misturado a elas. A experiência vivida concretamente funcionou como base para a escrita desta peça; situação semelhante, de escrever a partir de determinadas experiências vividas, se repetiu no processo de escrita de tantas outras peças do autor – como *Combate de negro e de cães*, *O retorno ao deserto*, *Na solidão dos campos de algodão* e *Roberto Zucco*, por exemplo. Contudo, longe de escrever textos edificantes sobre o sofrimento de personagens marginais, ou estudos sociológicos sobre as suas condições de existência – embora estes aspectos não estejam de todo ausentes – Koltès criava narrativas ricas em lirismo e de cunho altamente político, porém não panfletário, explorando a diversidade das relações entre os personagens e a riqueza simbólica de suas ações, dando especial ênfase à linguagem, frequentemente colocada em relevo nos inúmeros monólogos que escrevia, o que se tornaria uma das características mais marcantes de seu estilo de escrita.

Finda a minha graduação, no ano de 2008 decido propor, então, um projeto de pesquisa de Mestrado em Artes Cênicas em torno da obra de Koltès. Com este objetivo, aprofundo as leituras sobre o autor e inicio os meus estudos em língua francesa, a fim de poder acessar a obra do dramaturgo no idioma original, bem como a vasta bibliografia existente em língua francesa sobre o mesmo. Uma vez tendo ingressado no curso, diante das condições que se me apresentavam – escassa bibliografia sobre o dramaturgo escrita em português, dificuldade em acessar as publicações em inglês e mesmo em francês, graças ao meu então incipiente conhecimento da língua francesa –, fez-se necessário modificar o objeto de pesquisa. Assim, o projeto dedicado a Koltès previsto para o mestrado precisou ser deixado para momentos futuros.

Contudo, o interesse em mergulhar na obra do dramaturgo para analisá-la com maior afinco não se extinguiu. Tendo eu continuado meus estudos em língua francesa e findado o Mestrado, o retorno a Koltès num possível projeto de doutorado revelou-se opção viável. Assim, propus o projeto que resultou na presente tese e ingressei no ano de 2012 no Doutorado em Artes Cênicas, sempre na Universidade Federal da Bahia, tendo como objeto de estudo a morte na dramaturgia de Bernard-Marie em seus variados aspectos – antropológicos, sociológicos e filosóficos – e diferentes modos de expressão. É importante destacar que, até o momento, a presente pesquisa apresenta-se como a única sobre Bernard-Marie Koltès, em nível de pós-graduação, realizada nesta universidade.

O dramaturgo já foi traduzido em mais de 30 línguas e encenado em mais de 50 países, não só na Europa – com destaque para países como Alemanha e a própria França –, bem como na África Negra, na América do Norte – Estados Unidos e Canadá, sobretudo – e na América do Sul. Embora tenha sido considerado no início de carreira como um autor marginal, hoje Koltès é tido pela classe artística e pela crítica do teatro como um dos dramaturgos que mais bem representam as inquietações dos tempos atuais, apesar de ter falecido em 1989, sendo objeto de inúmeras pesquisas desenvolvidas em universidades francesas e publicações dedicadas ao teatro.

Koltès tem sido montado frequentemente no Brasil, inclusive. *Cais Oeste* foi montada em 1989, na cidade de São Paulo, sob a direção de Marcelo Marchiorro e tradução de Emílio di Biase; *Ópera Urbana Zucco*, baseada em *Roberto Zucco*, foi montada por Beatriz Azevedo em São Paulo, no ano de 1995; *A noite antes da floresta*, espetáculo dirigido por Francisco Medeiros em São Paulo, em 1996; *Roberto Zucco*, dirigido por Gilles Dao e Moacir Chaves, também em 1996; *Sallinger*, encenado em Curitiba pelo Grupo de Teatro Resistência, sob a direção de Flávio Stein, em 1999; *O retorno ao deserto*, dirigido por Francisco Gomes, em São Paulo, com a Cia. Batakotô, em 2001; *Na solidão dos campos de algodão*, dirigido por Paulo José, em 2002, em São Paulo; *Roberto Zucco*, dirigido por Felipe Vieira de Galisteo, em Porto Alegre, no ano de 2007; *O retorno ao deserto*, dirigido por Catherine Marnas, em São José do Rio Preto, em 2008; e *Na solidão dos campos de algodão*, com direção de Antônio Guedes, em 2012, em Recife. Certamente, este levantamento não é exaustivo e outras montagens podem não ter sido incluídas.

A cidade de Salvador também já viu montagens de textos de Koltès, como, por exemplo, *Na solidão dos campos de algodão*, que foi dirigido por Adelize Souza e apresentado no teatro da Aliança Francesa, em 2003, e *Roberto Zucco*, aqui montado por Nhelle Franke com o Núcleo do Teatro Castro Alves, em 1998, além de *Combate de negro e de cães* e *Tabataba* (1986), ambas as montagens realizadas no ano de 2010, por Phillipe Boullay, encenador francês.

A análise da dramaturgia koltésiana possibilita a reflexão sobre questões contemporâneas, como marginalização, violência, miséria, solidão e morte. E, embora vários textos de Koltès tenham sido montados no Brasil e ele seja um dramaturgo internacionalmente respeitado, ainda é pouco estudado em nosso país, inclusive na Academia, sobretudo na Bahia. Tal situação torna-se evidente quando se constata a

escassez de material bibliográfico a respeito dele disponibilizado em português, inclusive no contexto da UFBA, como já dito.

Dada a importância do dramaturgo, a escassez de estudos em língua portuguesa e a vastidão de material produzido sobre ele na França, parecia imperativa a realização de parte do presente doutorado numa universidade francesa. Assim, graças ao PDSE – Programa Doutorado Sanduíche no Exterior, mantido pelo Governo Federal do Brasil, através da CAPES – Coordenação de Apoio ao Pessoal de Ensino Superior, pude realizar um estágio doutoral de um ano na Universidade Paris 8 – Vincennes-Saint Denis, em Paris, com o acompanhamento do citado professor Jérôme Dubois.

Esta estadia de um ano propiciou o acesso a uma vasta bibliografia à qual dificilmente poderia recorrer se tivesse permanecido no Brasil. Tendo chegado à França em outubro de 2013, pude acompanhar o início do ano letivo regular naquele país e pude desfrutar das excelentes condições de estudo oferecidas por aquela universidade, com espaços adequados para a realização de pesquisa e escrita.

É importante destacar ainda que, estando na França, tive a oportunidade de realizar parte dos meus estudos na cidade de Metz – terra natal de Koltès – onde existe um arquivo dedicado ao dramaturgo na Biblioteca Municipal, o que me permitiu ter acesso a cartas escritas por ele. Publicadas num volume intitulado *Lettres* (2009), as cartas me permitiram conhecer diferentes aspectos da personalidade do autor, dos seus processos de escrita, bem como seus pontos de vista acerca da própria obra. Tive acesso, ainda, aos anais dos encontros dedicados à sua obra, realizados no contexto da Universidade Paul Verlaine, localizada na cidade, sob a coordenação do professor André Petitjean, que também foi professor de Koltès no ensino secundário, e hoje é um dos especialistas em sua obra.

Além dos aspectos ligados à pesquisa propriamente dita, o fato de viver durante um ano na França propiciou uma experiência de imersão cultural e linguística fundamental não só para que pudesse conhecer melhor o universo cultural do qual Koltès é oriundo, bem como para minha vivência individual e mais ampla enquanto pessoa, o que não exclui a vivência enquanto pesquisador, e que certamente repercute na pesquisa que vai sendo concluída nesta tese.

É importante ainda destacar que a experiência de estágio no exterior possibilitou-me conhecer novos universos acadêmicos, publicar parte de meu trabalho, bem como

conhecer trabalhos de pesquisadores diversos, ampliando substancialmente meu universo de atuação enquanto pesquisador e as redes de contato com outros profissionais e pesquisadores.

A obra de Bernard-Marie Koltès é rica e diversificada, tratando de temas variados e questões ligadas à contemporaneidade – inclusive hoje, 27 anos após a sua morte: violência, marginalização, desejo e morte. A escolha em colocar em foco nesse projeto o tema da morte foi baseada na impressão de que este elemento permeia a trajetória de vida de Bernard-Marie Koltès e parece ecoar em sua obra. Segundo afirma a pesquisadora Anne Ubersfeld, “Tudo se passa como se a trajetória pessoal de Koltès, esse jovem homem que muito cedo encontra a morte e se viu confrontado com ela, tivesse ecoado pela obra inteira”.² (UBERSFELD, 1999, p. 8, tradução minha). Parece-me, portanto, que a morte surge como um elemento-chave para a compreensão de parte da obra dramaturgica koltésiana, por sua recorrência e diversidade de abordagens – especialmente em se tratando das peças definidas como recorte na presente tese, a saber: *Combate de negro e de cães*, *Cais Oeste* e *Roberto Zucco*.³

Embora essas três peças tenham sido escolhidas como foco de análise, a morte aparece nelas como em outras. Como, por exemplo, em *Na solidão dos campos de algodão*, onde, segundo Anne Ubersfeld, ao final da peça, a morte é sugerida na seguinte fala de um dos personagens, o Dealer:

É o traficante/vendedor que fala [...]: ‘se você fugisse, eu te seguiria; se você caísse sob meus golpes, eu permaneceria próximo a você até seu despertar; e se você decidisse não mais despertar, eu permaneceria próximo de você, em seu sono, em sua inconsciência, além’. Aqui, o traficante/vendedor revela sua verdadeira identidade: ele é o Anjo da Morte [...]. (UBERSFELD, 1999, p. 8 e 9, tradução minha)⁴

A vida de Koltès é fortemente marcada por experiências violentas e de exposição à morte, em contextos específicos e que terão grande impacto em sua formação pessoal – por exemplo, as mortes de árabes de origem argelina ocorridas em atentados na cidade de

²“Tout se passe comme si la trajectoire personnelle de Koltès, ce jeune homme qui très vite rencontre la mort et se vit confronté à elle, avait pour écho l’oeuvre entière”.

³As versões adotadas para as análises aqui desenvolvidas receberam as seguintes edições, todas pela editora *Les Éditions de minuit*: *Quai Ouest*, de 1985; *Combat de Nègre et de chiens*, de 1989; et *Roberto Zucco*, de 1990.

⁴“C’est le dealer qui le parle [...]: ‘Si vous fuyiez, je vous suivrais; si vous tombiez sous mes coups, je resterais auprès de vous pour votre réveil; et si vous décidiez de ne pas vous réveiller, je resterais auprès de vous, dans votre sommeil, dans votre inconscience, au-delà’. Là, le dealer révèle son identité vraie: Il est l’Ange de la Mort [...]”.

Metz, durante o período da Guerra da Argélia, cujos corpos eram frequentemente lançados no rio que corta a cidade⁵. É possível destacar ainda as experiências vividas pelo autor na África, onde testemunhou eventos marcantes envolvendo a presença da morte. Por exemplo, ao chegar à Nigéria, especificamente em Lagos, em sua primeira viagem ao continente africano, segundo o próprio Koltès, sua primeira visão após descer do avião foi a de um cadáver flutuando num rio próximo.

A experiência proporcionada por essa viagem serviu de inspiração para a criação da peça *Combate de negro e de cães*, que se passa num canteiro de obras francês, localizado num país da África, cujo desenrolar dá-se em torno da busca de um personagem por seu irmão, operário, negro, que fora assassinado por um branco, membro da empresa construtora, e cujo corpo foi lançado num rio de esgoto. Alboury, protagonista da peça, busca o corpo do irmão com extrema obstinação, é fundamental para ele encontrar o despojo do ente querido e reintegrá-lo ao seu local de origem. A morte e o desaparecimento do corpo do irmão promovem uma completa desordem nos modos de organização daquele núcleo familiar. A ausência de um irmão desestabiliza as ligações profundas, até mesmo de dependência, que existem entre os membros daquela família e a busca pelo seu corpo é o motor da peça, é aquilo que põe em movimento a intriga, que mobiliza as ações do protagonista – o que será observado com mais detalhes no capítulo quatro da tese.

O período que Koltès permaneceu em Nova Iorque, habitando o bairro portuário abandonado às margens do rio Hudson, também constituiu uma vivência marcante, inclusive em torno da morte, já que neste local ela parecia algo permanentemente presente tal qual uma sombra que não se dissipa, ameaçadora. Neste local, onde cadáveres eram frequentemente lançados ao rio, onde criminosos faziam acertos de conta, enfim, era um abrigo para aquele que se considera à margem e na criminalidade – esta experiência foi a base para a escrita de *Cais Oeste*, como citado mais acima.

Roberto Zucco, última peça escrita pelo dramaturgo, foi explicitamente baseada em fatos reais, na trajetória do *serial killer* Roberto Succo, de origem italiana, criminoso que promoveu durante vários meses um estado permanente de medo e terror no interior da França, cometendo assassinatos e estupros. Koltès viu um cartaz de “procura-se” com

⁵Estes e outros detalhes da biografia de Koltès considerados importantes para o desenvolvimento desta pesquisa são tratados mais demoradamente no capítulo um da presente tese.

a imagem do criminoso e, fascinado por aquele rosto e identificando-se com o bandido, produziu uma obra que é frequentemente considerada como uma das suas obras-primas, pela maneira como constrói a narrativa e aborda os crimes sangrentos cometidos pelo protagonista – inspirado no criminoso real –, dando à trajetória do assassino uma dimensão simbólica inusitada, onde a morte desempenha um papel central.

Os poucos exemplos citados rapidamente apontam a diversidade de modos através dos quais a morte é abordada na obra de Koltès, em especial nas obras aqui estabelecidas como recorte. Contudo, não se pode considerar a morte como tema de fácil abordagem, dada a complexidade do tema e a riqueza de abordagens possíveis em torno dessa temática. Para o filósofo francês Edgar Morin, “A ideia da morte propriamente dita é uma ideia sem conteúdo, ou melhor, cujo conteúdo é o vazio sem fim” (MORIN, 1997, p. 33). Neste trecho, o pesquisador fala da morte no sentido de evento final da existência; momento a partir do qual toda consciência deixa de existir, dando espaço ao mais completo vazio, para aquele que morre. Contudo, da perspectiva daquele que permanece vivo e tem consciência da morte, ela se mostra um fenômeno capaz de suscitar considerações diversas, por tudo aquilo que pode representar e os impactos que pode provocar.

Pensar sobre o ato final da existência permite produzir discussões acerca de práticas religiosas, de alteridade, de consciência de si e da morte; questões de ordem sociológica e filosófica, em torno do modo como o humano lida, no grupo em que está inserido, com a finitude e os significados que atribui a ela, para além da compreensão do fim da vida apenas do ponto de vista biológico. Como afirma a professora brasileira Christine Greiner, na introdução de *Leituras da morte* (2007), podem-se observar “as diferenças entre os discursos da morte, a busca pela significação da morte, suas representações e a consciência da mortalidade”. (p.12)

Ao abrir a reedição do seu livro *O homem e a morte*, Morin (1997) aponta um primeiro nó em torno do estudo sobre a morte, ainda na sua dimensão biológica. Revela-se nessa primeira observação a presença de forças opostas compondo o fenômeno da morte. Segundo Morin, a constante degradação dos componentes celulares e moleculares é, paradoxalmente, o que possibilita que a própria vida permaneça. (Ibidem, p. 9 e 10) Isso se daria, portanto, num processo essencial de reorganização permanente que caracteriza a própria vida. Para Morin, “O nó da complexidade biológica é o nó górdio

entre destruição interna permanente e autopoiesis, entre o vital e o mortal”. (Ibidem, p. 10)

As falas de Morin trazidas acima demonstram o caráter dialético do fenômeno da morte, da relação entre morte e vida na manutenção do ser vivo. Aponta-se, desde já, para o fato de que o fenômeno morte integra-se intimamente ao fenômeno vida, evidenciando que, em verdade, morte e vida constituem dimensões de forças opostas que compõem um mesmo fenômeno, que se configura num processo dialético e dinâmico de destruição-recriação. Depreende-se daí, portanto, o princípio do conflito entre vetores em oposição que, no entanto, permitem que uma determinada organização – seja ela uma célula, um tecido ou uma sociedade – mantenha sua vitalidade.

Os personagens de Koltès são representações complexas do humano no mundo, no sentido de “re-apresentação” do humano, do modo como ele é apreendido, interpretado e apresentado pelo autor por meio de sua escrita. O modo como eles interagem frequentemente permite que se vislumbre a atuação de forças em oposição, forças que permitem a discussão das relações entre morte e poder, desenvolvida a partir do terceiro capítulo desta tese, especialmente. Tais personagens guardam estreitas relações com uma realidade externa à ficção, um mundo que comumente se faz reconhecível e é representado, o que permite discutir questões de ordem sociológica e antropológica a partir de suas ações e perfis.

É importante destacar que processos de transformação ou reconfiguração de si podem ser compreendidos como fenômenos que implicam certa “morte”. Como é visto mais demoradamente no capítulo três desse trabalho, observa-se, em especial na personagem Léone, no texto *Combate de negro e de cães*, o forte desejo de mudança, profundamente arraigado e que resultará em ações da personagem que constituirão um processo de renascimento como um indivíduo diferente – o que também será mais bem discutido no capítulo três. Isso implicaria, portanto, numa espécie de morte, por vezes um “suicídio simbólico”, do qual resultaria a morte daquilo que se era, que se deseja excluir de si, para alcançar uma nova forma de ser/estar no mundo.

Sobre a morte, Edgar Morin segue afirmando:

Como a vida, o homem vive no acaso, contém em si o acaso, é feito para encontrar o acaso, combatê-lo, domesticá-lo, evitá-lo, fecundá-lo, jogar com ele, sofrer seu risco, apoderar-se de sua chance. [...] A morte é, antes de tudo, o risco permanente [...] e, neste sentido, como disse

admiravelmente Jonas Salk ‘a vida está sempre beirando o desastre’.
(Ibidem, p. 351)

A partir da observação dessa característica da morte – seu princípio de casualidade –, revela-se um dado fundamental, evidente e por vezes ignorado: a iminência permanente da morte. Os textos de Bernard-Marie Koltès trazem elementos que, frequentemente, apontam para a presença da morte como uma sombra que paira sobre os personagens, nos espaços por onde eles transitam, nas ações que realizam. A morte é sempre algo que parece iminente, contaminadora dos comportamentos.

Habitando, circulando e/ou agindo nos diferentes espaços (a rua, o hangar abandonado, um canteiro de obras, etc.), os personagens não só convivem com a possibilidade concreta do advento da morte, como alguns deles parecem portá-la em si mesmos. Estes soam como porta-vozes da morte – sobretudo Roberto Zucco, como se pode observar nas análises feitas no segundo capítulo dessa tese –, sujeitos que parecem estar sempre prestes a cometer ou sofrer atos de grande violência que culminariam na extinção de suas vidas ou em transformações radicais nos seus modos de se colocar no mundo. Para muitos desses personagens, o outro é fonte permanente de ameaça de um ato violento e mortal iminente.

Ao tratar da morte, trata-se, conseqüentemente, do sentimento mais comumente associado a ela: o horror. “Esse horror engloba realidades aparentemente heterogêneas: a dor dos funerais, o terror da decomposição do caráter, a obsessão da morte. Mas dor, terror, obsessão têm um denominador comum: a perda da individualidade”. (MORIN, 1997, p. 32) O horror à morte seria, portanto, o horror à perda da própria individualidade.

Faz-se necessário, ainda, apontar que, no interior da discussão acerca da morte, está contida, também, a reflexão sobre o corpo morto. Este é a corporificação da morte, o “objeto” que se caracteriza exatamente por ser espécie de “manifestação concreta” da finitude. Diante do cadáver, não se pode negar a morte, porque denuncia em seus tecidos em decomposição o esvair completo da individualidade. Nas peças aqui analisadas, o cadáver se faz presente (em algumas de maneira mais explícita e marcante que em outras), suscitando reflexões de natureza sociológica e filosófica, além de atuar como um elemento que, frequentemente, exerce influência sobre os rumos que as intrigas seguem.

Para tentar dar conta, então, das questões até aqui levantadas, a presente tese constitui a conclusão de uma pesquisa de natureza crítico-descritiva, baseada na análise

do texto dramático a partir de seus elementos constituintes – especificamente personagens, ação e intriga – e de seus elementos temáticos principais. Três dos quatro capítulos que compõem esta tese configuram-se segundo a seguinte estrutura: inicialmente, apresentação dos autores e noções que funcionam como fundamentação teórica e base para as análises realizadas. Seguem-se as análises propriamente ditas dos textos adotados, abordando-se detalhes de sua composição textual no cruzamento com o trabalho teórico feito de início.

O primeiro capítulo, único que não obedece à estrutura citada acima, constitui um trabalho de breve contextualização sobre a biografia de Koltès e apresenta um olhar panorâmico acerca de suas obras principais. Assim, dados considerados importantes sobre a vida do autor são trazidos à tona e relacionados com a sua produção artístico-literária – como por exemplo sua formação escolar, o período da Guerra da Argélia e os impactos disso para a vida na cidade de Metz, as primeiras experiências profissionais, as inúmeras viagens que realizou e a parceria com o encenador francês Patrice Chéreau. Para este primeiro momento, são trazidas as vozes do próprio Koltès, bem como a de pessoas próximas a ele e demais pesquisadores que se debruçaram sobre sua obra – tais como Anne Ubersfeld, André Petitjean, entre outros.

O segundo capítulo é dedicado à discussão em torno das relações entre morte e poder. Inicialmente, faço o esforço de definir as noções de poder que orientam as análises realizadas, a partir das considerações de diferentes autores do universo da filosofia, do direito e da antropologia. Para tanto trago a contribuição do filósofo francês Michel Foucault, especialmente no que concerne às suas importantes análises acerca do que é poder, as transformações por ele sofridas na vida social, ao longo da história no mundo ocidental, bem como os diferentes modos de se exercê-lo, especialmente nas microrrelações de força entre os indivíduos. Em seguida, trago as considerações do antropólogo francês Louis-Vincent Thomas, cuja obra acadêmica é dedicada à morte como objeto de estudo, que aborda exatamente as relações entre esta e o poder. Para este pesquisador, os dois elementos estão intrinsecamente ligados, seja no recurso à morte como instrumento de dominação e subjugação, seja do ponto de vista simbólico. Na continuação, trago as contribuições da autora francesa Daniela Lapenna, especialmente as discussões por ela realizadas em torno da pena capital, nas quais ela apresenta este recurso jurídico como instrumento extremo de poder institucional, absolutamente injustificável em sociedades que subscrevem a Declaração Universal dos Direitos

Humanos. Ainda dentro de suas discussões, Lapenna considera a pena de morte como espécie de ato sacrificial, tendo sido incorporada a dimensão religiosa do mesmo às práticas jurídicas contemporâneas ocidentais que defendem a pena capital.

Apresentada a fundamentação teórica e feita a delimitação das noções teóricas principais, a segunda parte do segundo capítulo é dedicada à análise das peças propriamente ditas. Para tanto, apresento os principais personagens, as suas ações e modos de interação, para então identificar as relações de poder construídas entre eles e, especialmente, o papel desempenhado pela morte na constituição dessas relações de força, bem como as implicações disso para o desenrolar das intrigas e para as ações dos personagens.

O terceiro capítulo é dedicado, então, à discussão em torno da morte especificamente manifestada na prática do suicídio ou atos autodestrutivos. A primeira parte deste é dedicada à definição do que é suicídio, suas diferentes funções e significações. Para tanto, trago as considerações de Sigmund Freud, especialmente seus estudos sobre o luto e a melancolia, nos quais ele apresenta explicações para o fenômeno no qual um indivíduo dirige contra si mesmo ações autodestrutivas. Além disso, trago ainda as contribuições de pesquisadores como os franceses Pierre Moron e Jean Baechler, que dedicaram livros à discussão em torno do tema do suicídio, esforçando-se em delimitar com maior precisão o que seriam ações consideradas suicidas; além de Albert Camus, especialmente suas considerações presentes na obra *Le mythe de Sysiphe*, em que o escritor franco-argelino discute o sentido do suicídio dentro de sua perspectiva de pensamento ligada ao absurdo e ao sentido da própria vida.

Apresentada a base teórica, é feito o cruzamento com as análises das peças, realizadas na segunda parte do terceiro capítulo, especificamente em torno de três personagens: Maurice Koch (*Cais Oeste*), Léone (*Combate de negro e de cães*) e Roberto Zucco (*Roberto Zucco*), cujas ações revelam de maneira mais evidente tendências autodestrutivas, de forte atração pela morte e exposição de si mesmos a processos de profundas transformações íntimas, o que se expressa em gesto suicidas efetivos ou mesmo de natureza simbólica, e que têm algum impacto na condução dos eventos principais ou nos modos de interação entre os demais personagens.

O quarto capítulo é dedicado às discussões em torno do corpo morto. Mais uma vez, é feito um esforço de discussão teórica acerca dessa questão, inclusive para delimitar

com mais clareza quais as noções de corpo aqui adotadas, bem como as relações entre corpo e morte, já que o corpo desprovido de vida, como demonstrado nesta tese, é objeto de um complexo jogo de crenças e valores, desempenhando na vida social um papel de fundamental importância. Para realizar essas discussões, são trazidas, portanto, as contribuições de teóricos tais quais Louis-Vincent Thomas – já citado anteriormente –, bem como David Lebreton, Nadja Veyrié, etc., que dedicaram pesquisas especificamente a este tema. Além disso, na segunda parte deste capítulo, discutem-se ainda diversas práticas funerárias com o intuito de apontar a complexidade em torno do tratamento dedicado ao corpo morto.

Uma vez feita a fundamentação teórica, a terceira parte do quarto capítulo apresenta especificamente análises das peças, nas quais verifica-se a presença do corpo morto e a importância do mesmo para o desenrolar das intrigas e para determinar as ações dos personagens. Observam-se, ainda, os diferentes modos pelos quais o corpo morto se faz presente nas peças, possibilitando interpretações variadas, e revelando a diversidade de sentidos em torno do mesmo. É importante destacar, também, as remissões feitas aos mitos clássicos de Antígona bem como à narrativa homérica sobre a Guerra de Troia – especialmente no que concerne ao tratamento dado pelo grego Aquiles ao corpo do seu inimigo troiano derrotado, Heitor –, graças às aproximações possíveis com as peças de Koltès, o que contribui para ratificar a riqueza da obra do citado dramaturgo.

Para fechar a tese, trago as considerações finais, onde tento sintetizar as descobertas feitas ao longo desta pesquisa, bem como apontar novas possibilidades de desdobramento. A breve descrição da estrutura da tese aqui apresentada sugere a amplitude das questões discutidas, particularmente em se tratando da análise de uma obra tão diversificada quanto a de Bernard-Marie Koltès. Como a morte pode ser experimentada na experiência humana no mundo? Qual o lugar da morte na obra de Bernard-Marie Koltès, enquanto representação da experiência do humano? Que papel – ou papéis – ela desempenha? Essas são as principais questões que a presente tese propõe-se a discutir.

2.ESCRITA CONTEXTUALIZADA: BREVE PERCURSO BIOGRÁFICO E BIBLIOGRÁFICO

“Aos dezoito anos, eu explodi. Foi muito rápido, Estrasburgo, rapidamente Paris, e rapidamente Nova Iorque, em 1968. E aí, de repente, eu dei de cara com a vida. Então não houve etapas, eu não tive tempo de sonhar com Paris, eu imediatamente sonhei com Nova Iorque. E Nova Iorque em 1968, era realmente um outro mundo”.

Bernard-Marie Koltès

O presente capítulo dedica-se a apresentar fatos considerados relevantes acerca da trajetória biográfica de Koltès e o impacto das experiências por ele vividas na criação de suas obras. Pretende ainda apresentar, em linhas gerais, aspectos importantes da obra do autor, concentrando-se sobretudo nos textos que pertencem à chamada segunda fase da escrita koltésiana – iniciada com a criação do texto *La nuit juste avant les forêts*. Este esforço de lançar um olhar panorâmico sobre a obra do dramaturgo tem ainda o objetivo de identificar seus principais elementos temáticos e estilísticos, para, a partir de então concentrar-se sobre o tema que mais interessa nesse trabalho: a morte.

2.1 Vida e obra em revista

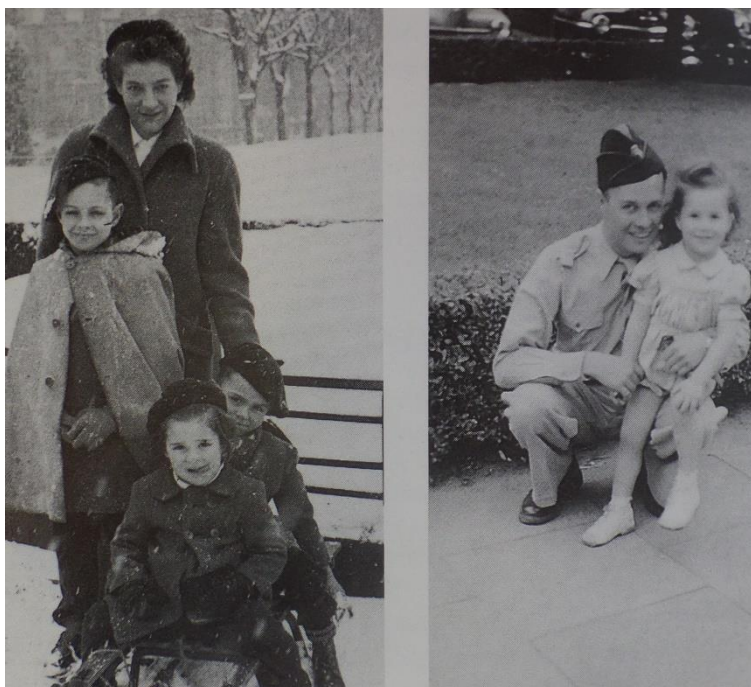


Figura 1 Koltès, seus irmãos e seus pais em Metz, França, 1951.

Bernard-Marie Koltès nasceu na França, em abril de 1948, na cidade de Metz, localizada na região da Lorena, no leste daquele país. À época, típica cidade de província francesa, marcada pela presença de uma classe média burguesa, além de ser herdeira de passado histórico fortemente marcado por conflitos militares e por conflitos territoriais com a Alemanha, cujas fronteiras localizam-se não muito distante da cidade. Parafraseando Olivier Goetz, professor da Universidade Paul Verlaine, em Metz, Koltès era *messin* (em francês, é o gentílico para quem é nascido na cidade de Metz), apesar de si mesmo (2011). Aqui, Goetz faz referência ao fato de Koltès ter afirmado repetidas vezes detestar a sua cidade natal, embora sua obra expresse claramente aquilo que o autor

herdou de sua formação sociocultural nesta cidade, “o ambicioso interior francês, caixão de todas as ambições, surdo, cego, mas vozes e ouvidos de um país, memória obstinada, teimosa e grosseira do povo”. (KOLTÈS apud DARD, Olivier, 2011, p. 74)

Oriundo de uma família católica da classe média típica de Metz, Koltès viveu sua primeira infância com a mãe e seus dois irmãos, François – o mais velho – e Jean-Marie, o caçula. O seu pai, responsável pela família, era oficial do exército francês. Em razão disso, sua ausência era constante, já que o mesmo estava frequentemente envolvido em missões militares, como, por exemplo, na Indochina e na Argélia. Sobre sua mãe, pode-se dizer que ele tinha uma relação conflituosa com ela, um misto de amor e de ódio. Segundo sugere a pesquisadora e semióloga do teatro, Anne Ubersfeld: “Talvez haja um rancor profundo de Koltès contra sua mãe. Rancor e paixão são uma coisa só. Fugir será, de uma parte, fugir da mãe. Uma mãe que ele procura apaixonadamente até seu último dia”.⁶ (UBERSFELD, 1999, p. 16, tradução minha)

Quanto ao pai, a autora observa que ele “não estava presente a não ser através dos livros, esses livros que ele enviava a seus filhos e que o mais jovem, Bernard, particularmente devorava”.⁷ (Ibidem, p. 15, tradução minha) Os livros enviados aos irmãos por seu pai foram fundamentais para a sua formação cultural. Desde a infância e juventude, Koltès teve alimentado o seu gosto pela literatura. Ele lia Shakespeare, Molière, Victor Hugo, Racine, etc, autores cuja “presença” pode ser sentida em sua escrita. Percebe-se que a literatura francesa, tanto clássica quanto romântica, esteve presente na formação do dramaturgo e repercutiu em sua escrita.

Em relação à formação cultural-intelectual do jovem francês, importa destacar ainda o fato de ele ter recebido sua educação básica no colégio jesuíta de Metz, o colégio Saint-Clément. Para o jornalista Richard Bance, cuja declaração é trazida por Goetz (2011), e que ainda atua na cidade de Metz, o período de estudos de Koltès no citado colégio teria sido fundamental para permitir a ele um contato precoce com o universo do teatro, já que esta expressão artística era amplamente valorizada pelos jesuítas. Segundo ele:

[...] havia no colégio uma verdadeira cultura teatral porque é uma prática muito antiga entre os jesuítas, que remonta aos séculos XVII e XVIII. Na América Latina, como se operou a aculturação dos índios

⁶ “Peut-être y a-t-il une rancune profonde de Koltès contre sa mère. Rancune et passion, c’est tout un. Fuir, ce sera d’une part fuir la mère. Une mère qu’il recherche passionnément jusqu’à son dernier jour”.

⁷ “Il n’était présent que par les livres, ces livres qu’il envoyait à ses fils et que le plus jeune, Bernard, particulièrement dévorait”.

reunidos nas missões jesuítas? Essencialmente pelo teatro e pela música⁸. (BANCE apud GOETZ, 2011, p.36-37)

Ainda segundo Bance, que testemunha também como antigo aluno do citado colégio, eles eram incitados a atuar e a fazer encenações, além de irem regularmente ao teatro para ver espetáculos. Ele ainda testemunha o fato de a formação no colégio incluir, de maneira marcante, os exercícios de retórica. A partir do que relembra Bance, sabe-se que os alunos do Saint-Clément, inclusive Koltès, participavam de concursos de retórica, nos quais os mesmos eram provocados a desenvolver as habilidades da boa argumentação, o que os obrigava a escolher um determinado assunto e estudar muito sobre ele, com o objetivo de estarem devidamente preparados para o concurso. A retórica será, enfim, um importante aspecto da escrita koltesiana.



Figura 2 Corredor interno do Collège Saint-Clément, em Metz. Autor: François Koltès, anos 1960.

No que se refere à formação sociocultural mais ampla de Koltès, é impossível ignorar as marcantes experiências com a morte e com a xenofobia que ele vivenciou em sua adolescência e juventude, relacionadas aos conflitos entre franceses e árabes

⁸"[...]Il y avait au collège une véritable culture théâtrale car c'est une pratique très ancienne, chez les Jésuites, qui remonte au XVIIe et au XVIIIe siècle. En Amérique latine, comment s'est opérée l'acculturation des Indiens réunis dans les réductions jésuites? Essentiellement par le théâtre et par la musique".

argelinos. O conflito entre a França e o país norte-africano – ex-colônia francesa –, conhecido como a Guerra da Argélia, teve início em 1954 e encerrou-se em 1962, e consistiu em conflito nacionalista argelino, portanto, com o objetivo de tornar o país norte-africano independente da metrópole francesa. Antes que o conflito se instaurasse de fato, desde os princípios do século XX, a França observou um fenômeno massivo de imigração, inclusive de argelinos. Segundo Marion Absi (2011), esse fenômeno se deu em diversas regiões francesas, inclusive a região da Lorena, terceira em número de imigrantes recebidos; Metz era um importante polo de atração de imigrantes oriundos da Argélia.

Absi observa que, antes da guerra, a imigração se dava sobretudo por razões econômicas. Os jovens homens argelinos migravam para a França com o objetivo de conseguir trabalho e renda para enviar aos seus familiares (normalmente, esposa e filhos) que tinham permanecido na Argélia. O processo de adaptação a uma nova sociedade e a um novo universo de trabalho, mais urbanos e industrializados, foi frequentemente conturbado e violento. Seja trabalhando em polos industriais, seja em subempregos na área de serviços ou de construção, os argelinos viviam em condições distantes das ideais em termos de conforto e segurança social. Absi destaca que, em Metz, os imigrantes se instalaram predominantemente no mesmo bairro⁹, criando uma verdadeira comunidade argelino-árabe, onde reproduziam o universo cultural de origem, impedindo, ou pelo menos dificultando, a plena adaptação à vida e cultura francesas.

Absi afirma:

Desde a votação da lei de 20 de setembro de 1947 que determina a continuidade territorial entre a Metrópole e a Argélia, os argelinos que vivem na França desfrutam dos mesmos direitos derivados da qualidade de cidadão francês e têm as mesmas obrigações. Mas, de fato, eles constituem uma categoria de “franceses à parte”.¹⁰ (Ibidem, p. 79-80, tradução minha)

De uma maneira geral, as autoridades oficiais francesas, bem como os empregadores e os franceses da metrópole empregavam uma série de estereótipos para designar os argelinos, como “norte-africanos”, “franceses mulçumanos da Argélia”, enfim, expressões diversas que pudessem diferenciá-los dos assim chamados “franceses de origem” (*français de souche*). Desde sempre alvo de preconceito e discriminação, os

⁹Trata-se do bairro de Pontifroy, onde se localizava o Collège Saint-Clément, no qual Koltès estudava. Neste bairro, os argelinos tornaram-se proprietários de alguns cafés e restaurantes.

¹⁰“Depuis le vote de la loi du 20 septembre 1947 qui consacre la continuité territoriale entre la Métropole et l’Algérie, les Algériens vivant en France jouissent en principe de tous les droits attachés à la qualité de citoyen français et ont les mêmes obligations. Mais, de fait ils constituent une catégorie de « Français à part”.

trabalhadores argelinos viam-se vítimas de vigilância e violência ainda mais duras por parte da polícia francesa desde o começo da guerra.

A isso, acrescenta-se a criação de grupos nacionalistas argelinos, cujos objetivos incluíam atacar o inimigo, ou seja, a França, por dentro, para dar suporte aos ideais nacionalistas da Guerra. Contudo, estes grupos, que possuíam células em Metz, muitas vezes, agiam violentamente contra os próprios argelinos, especialmente quando estes se recusavam a lhes pagar as taxas que cobravam para sustentar os combatentes na Argélia, ou quando desrespeitavam a ortodoxia islâmica. Eram frequentes as explosões de cafés árabes em Pontifroy, e os corpos dos argelinos por vezes eram jogados no principal rio que corta a cidade.

Apesar de muito jovem, Koltès testemunhava esses eventos:

Eu estava em Metz em 1960. Meu pai era oficial, foi nessa época que ele retornou da Argélia. No mais, o Colégio Saint-Clément ficava no coração do bairro árabe. Eu vivi a chegada do general Massu¹¹, as explosões dos cafés árabes, tudo isso de longe, sem opinião, e me restaram somente impressões – as opiniões, eu as tive mais tarde.¹² (KOLTÈS, 1999, p. 115, tradução minha)

A relação com o outro, frequentemente marcada pela violência, a exemplo dos constantes atentados dentro dos cafés árabes de Metz e das abordagens policiais violentas sofridas por esta população, está presente em praticamente toda a obra do dramaturgo.

Na província, tudo isso se passava, aliás, de maneira estranha: a Argélia parecia não existir e, no entanto, os cafés explodiam e as pessoas jogavam os árabes nos rios. Havia essa violência, à qual uma criança é sensível e da qual ela não compreende nada. Entre doze e dezesseis anos, as impressões são decisivas: eu acho que é aí que tudo se decide.¹³ (Ibidem, p. 116, tradução minha)

Em 1968, Koltès e seu irmão François mudaram-se para Estrasburgo, na Alsácia, cidade econômica e culturalmente mais desenvolvida que Metz, onde ingressa na Escola do Teatro Nacional de Estrasburgo – o TNS. Segundo o próprio escritor relata, ele ainda não teria tido qualquer contato com o teatro, o que teria se dado pela primeira vez quando

¹¹ Jacques Massu foi o chefe dos paraquedistas franceses durante a Batalha da Argélia, entre 1957 e 1958. Ficou conhecido por sua violência e pela prática constante de tortura contra os árabes. Em Metz, comandava a base local. Fonte: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/seculo/2002/11/28/001.htm>. Acessado em 23/02/2015.

¹² “J’étais à Metz en 1960. Mon père était officier, c’est à cette époque-là qu’il est rentré d’Algerie. En plus, le college Saint-Clément était au coeur du quartier árabe. J’ai vécu l’arrivée du general Massu, les explosions des cafés arabes, tout cela de loin, sans opinion, et il ne m’en est resté que des impressions – les opinions, je les ai eues plus tard”.

¹³ “En province, tout cela se passait quand même d’une manière étrange: l’Algérie semblait ne pas exister et pourtant les cafés explosaient et on jetait les Arabes dans les fleuves. Il y avait cette violence-là, à laquelle un enfant est sensible et à laquelle il ne comprend rien. Entre douze et seize ans, les impressions sont decisives: je crois que c’est là que tout se decide”.

foi espectador de *Medeia*, espetáculo dirigido por Jorge Laveli, tendo Maria Casarès no elenco.

Nas palavras do dramaturgo:

A primeira vez que fui ao teatro, era muito tarde, eu tinha vinte e dois anos. Eu vi uma peça que me tocou muito, uma peça que eu esqueci, mas com uma grande atriz, Maria Casarès. Ela tinha me impressionado muito e, imediatamente, eu me pus a escrever. Eu comecei por uma peça a partir da *Infância* de Gorki e eu a montei com alguns companheiros.¹⁴ (Ibidem, p.9, tradução minha)

Interessante observar como essa informação parece improvável, especialmente se confrontada com o que foi dito por Bance, posto que seria prática recorrente no colégio jesuíta onde ambos estudaram a realização de encenações, bem como a visita a teatros como atividade escolar. Este e outros conflitos de informação – a exemplo da afirmação feita por Koltès de que não teria jamais voltado a Metz, o que não é verdadeiro, já que ele lá retornou diversas vezes para visitar a mãe – contribuem para que se possa compor um perfil contraditório do autor.

No momento em que fala de seus companheiros na citação acima, Koltès se refere aos seus colegas do TNS, que formavam com ele o grupo *Théâtre du Quai*. Ele foi levado à escrita pelas contingências: os colegas de curso desejavam montar espetáculo a partir de Gorki e ninguém escrevia. Foi aí que Koltès assumiu essa função, ao escrever seu primeiro texto, *Les amertumes* (1970), baseado em *Infância*. A partir daí, o dramaturgo não mais parou de escrever. Embora tenha ainda dirigido alguns espetáculos com os seus companheiros, sempre com textos escritos por ele mesmo a partir de obras diversas, Koltès termina por se dedicar exclusivamente à escrita. Ele assume esse lugar para si, tendo decidido, inclusive, que jamais “trabalharia” convencionalmente, apenas se dedicaria à escrita. “Eu, aos 20 anos, [...] foi quando eu decidi nunca trabalhar. Eu me disse: passar oito horas por dia trabalhando para um patrão, para receber um salário, fazer economias... Isso não tem sentido. Eu decidi que eu fazia o que eu quisesse fazer [...]”.¹⁵ (Ibidem, p. 150, tradução minha)

¹⁴“La première fois que je suis allé au théâtre, c’était très tard, j’avait vingt-deux ans. J’ai vu une pièce qui m’a beaucoup ému, une pièce que j’ai oublié mais avec une grande actrice, Maria Casarès. Elle m’avait beaucoup impressionné, et tout de suite je me suis mis à écrire. J’ai commencé par une pièce d’après *Enfance* de Gorki et je l’ai montée avec des copains”.

¹⁵“Moi, à 20 ans, [...] c’est là que j’ai décidé de ne pas travailler. Je me suis dit: qu’est-ce que je vais passer huit heures par jour à travailler pour un patron, ramasser un salaire, faire des économies... ça n’a pas de sens. J’ai décidé que je ferais ce que j’avais envie de faire [...]”.

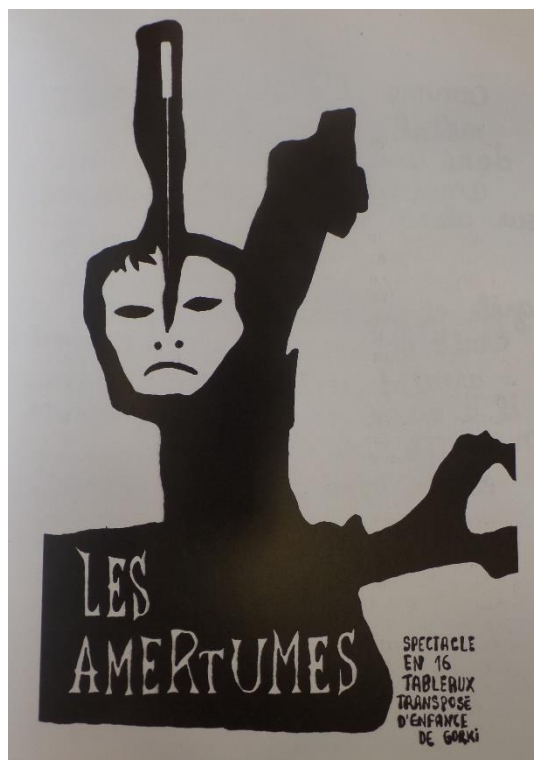


Figura 3 Cartaz para o espetáculo *Les Amertumes*, apresentado pelo Théâtre du Quai em Estrasburgo, 1970.

Foi em Estrasburgo, portanto, que Koltès iniciou de fato sua vida profissional no teatro e sua primeira peça a ser difundida num veículo de comunicação de maior alcance foi *L'Heritage* (1971). Ao ingressar no TNS, o jovem escritor teve a oportunidade de conhecer e travar relações próximas com Hubert Gignoux, então diretor do TNS e o nome de teatro mais importante da cidade. Foi ele o primeiro “leitor profissional” da obra do jovem Koltès, tendo ficado encantado com a sua qualidade. Graças à sua intermediação junto a Lucien Attoun, *L'Heritage* pôde ser difundida nacionalmente no programa de rádio *O Novo Repertório Dramático*, pelo qual Attoun era responsável. A difusão se deu na rádio *France Culture* e deu ao autor alguma repercussão.

A experiência em Estrasburgo é um dos pontos que se destacam nas diversas cartas escritas por Koltès para seus familiares, amigos e contatos profissionais. André Petitjean, professor da Universidade Paul Verlaine em Metz, um estudioso da obra de Koltès, aponta a importância da publicação destas cartas na obra *Lettres*¹⁶ para melhor conhecer aspectos outros da vida e da obra do dramaturgo. Sobre esta obra, ele diz: “nós estamos diante de um arquivo de outro gênero, absolutamente autobiográfico [...] Ao que se acrescenta o fato de que essas cartas, em essência, correspondem a intercâmbios

¹⁶Livro publicado na França em 2009 que reúne um grande conjunto de cartas escritas e enviadas por Bernard-Marie Koltès a seus amigos, familiares e alguns contatos profissionais, sem tradução em português.

privados, afora algumas correspondências oficiais assinadas *Bernard-Marie Koltès*".¹⁷ (PETITJEAN, 2011, p. 155, tradução minha). Em muitas delas, pode-se localizar referências aos trabalhos que Koltès realizou em Estrasburgo, onde deu continuidade à sua carreira teatral, escrevendo e montando as próprias peças com a sua já citada Companhia, e as inúmeras dificuldades financeiras por ele aí enfrentadas. O que não o fazia desistir do intento de continuar trabalhando apaixonadamente no mundo teatro. Afinal, como assinala Petitjean, o autor considerava ser esta a sua vocação e a ela dedicava-se de maneira inspirada e quase "sacerdotal", posto que frequentemente isolava-se para escrever, numa atitude permanentemente solitária e cheia de angústia – o que é característico de muitos escritores cujo regime de criação é baseado na inspiração e na ideia de uma vocação. Para Petitjean, o impulso criativo de Koltès poderia se dar em qualquer lugar e a qualquer hora, exatamente porque estava submetido à inspiração, e esta pode ser repentina. (PETITJEAN, 2011)

O dramaturgo não permaneceu na escola do TNS até o fim do curso de direção. Ele logo abandonou a instituição e iniciou suas diversas viagens. De Estrasburgo, ainda no ano de 1968, Koltès viajou para Paris – primeira grande metrópole que conheceu e que lhe deixou já encantado. Porém, logo em seguida, foi muito além da própria França, tendo viajado para Nova York, nos Estados Unidos. Nos anos seguintes, retornaria à América, onde conheceu ainda a Nicarágua e a Guatemala, entrando nesses dois últimos países, inclusive, em períodos de grande agitação e graves conflitos políticos internos. Durante essas viagens, Koltès revela grande interesse em mergulhar na cultura alheia, em experimentar o que esses universos teriam a lhe oferecer de novo. Especialmente em relação à viagem à Nova York, Yves Ferry, célebre ator francês de teatro, afirma: "Antes de Nova York, ele não conhecia nada; lá, ele realizou todas as experiências sexuais possíveis, sem a menor precaução; todas as doenças venéreas ele as teve, ele as procurou".¹⁸ (FERRY apud UBERSFELD, 1999, p. 19. Tradução minha)

O fato de ele cruzar o interior da Nicarágua andando e/ou de carona, sendo europeu num país que vivia graves e violentos conflitos, sugere que, ao menos nesse momento de sua vida, ele desejava e abraçava o risco. Demonstrava um espírito de

¹⁷ "Nous sommes en présence d'une archive d'un autre genre, absolument autobiographique[...]. À quoi s'ajoute le fait que ces lettres, pour l'essentiel, correspondent à des échanges privés hormis quelques missives officielles signées *Bernard-Marie Koltès*".

¹⁸ "Avant New York, il ne connaissait rien; là il a fait toutes les expériences sexuelles possibles, sans la moindre précaution; toutes les maladies vénériennes, il les a eues, il les a cherchées".

excessiva liberação de um impulso que o levava em direção à morte. Trata-se de conduta autodestrutiva, na qual se poderiam identificar tendências que se confirmaram numa posterior tentativa de suicídio; este comportamento igualmente se imprime na escrita, caracterizando alguns dos personagens criados pelo dramaturgo.

A necessidade de viajar sempre foi muito patente na vida de Koltès, ainda mais na juventude. Segundo ele próprio declarava, “eu acho que é essencial viajar no fim dos estudos. Aprendem-se coisas que servem para toda a vida”.¹⁹ (KOLTÈS, 1999, p. 149, tradução minha). Viajar permitiu que ele tivesse contato com uma série de experiências que o alimentaram criativamente por toda a sua carreira. Koltès viajou por países da antiga União Soviética e da África. Nos países africanos, teve experiências marcantes que, declaradamente, funcionaram como disparadores para a sua escrita e que habitaram sua memória por diversos anos. Ao ser perguntado numa entrevista a respeito de sua viagem ao continente africano, Koltès narrou um evento que testemunhou ainda no aeroporto de Lagos, então capital da Nigéria, quando viajou ao continente africano pela primeira vez, em 1978: um conflito entre policiais e a população local. Como relembra o próprio autor:

Minha primeira visão da África [...]. A partir do momento em que eu atravessei as portas do aeroporto, todas as ideias da África que eu tinha trazido nas minhas bagagens se cristalizaram nessa cena: um policial negro estava, com grandes golpes de cassetete, agredindo um de seus irmãos. Eu avancei na multidão e me coloquei dentro de uma barreira invisível, mas onipresente, que colocava simbolicamente os brancos de um lado e os negros do outro. Eu olhei em direção aos negros. Eu tinha vergonha dos meus; mas um ódio tão grande brilhava nos olhares deles, que eu tive medo e corri para o lado dos brancos.²⁰ (KOLTÈS apud UBERSFELD, 1999, p. 33-34, tradução minha)

Ainda na ocasião dessa viagem, sobre alguns instantes antes do conflito testemunhado, Koltès narrou: “Eu desembarquei em Lagos [...] E a primeira coisa que eu vi ao descer do avião foi mesmo um cadáver que flutuava no rio”.²¹ (Ibidem, p. 34, tradução minha) Estes eventos que ele testemunhou evidenciavam uma espécie de síntese de um conflito histórico grave e violento, envolvendo, de um lado, os países europeus

¹⁹ “Je trouve que c’est essentiel, de voyager à la fin des études. On apprend des choses qui servent toute la vie”.

²⁰ “Ma première vision de l’Afrique [...]. Dès que j’ai franchi les portes de l’aéroport, toutes les idées de l’Afrique que j’avais emportées dans mes bagages se sont figées en cette scène: un policier noir était, à grands coups de matraques, en train de battre un de ses frères. J’ai avancé dans la foule et me suis heurté immédiatement à une barrière invisible mais omniprésente, qui mettait symboliquement les Blancs d’un côté et les Noirs de l’autre. J’ai regardé vers les Noirs. J’avais honte des miens; mais une telle haine brillait dans leur regards que j’ai pris peur, et j’ai couru du côté des Blancs”.

²¹ “J’ai débarqué à Lagos [...]. Et la première chose que j’ai vue en descendant de l’avion, c’est quand même un cadavre qui flottait sur le fleuve”

colonizadores – entre estes, a França – e, do outro, as populações dos países invadidos e explorados. Embora a Nigéria tenha sofrido colonização inglesa, em essência, ambos os processos de colonização eram parecidos: povos estranhos invadiam outros países e se apropriavam dos recursos humanos e materiais oferecidos por eles. Como é amplamente conhecido, esses processos de colonização e exploração contribuem para o enriquecimento dos países exploradores e empobrecimento dos explorados. As relações e modos de ser nessas sociedades são radicalmente modificados e, forçosamente, culminam numa explosão de violência, simbólica e/ou concreta, que modificam drasticamente a dinâmica social local e, em longo prazo, a dos países colonizadores.

Como já se pode observar, certos episódios vividos por Koltès tiveram grande repercussão direta em sua obra – a exemplo das experiências na África, que alimentaram a escrita de *Combate de negro e de cães*, obra que será melhor analisada em seguida. Como observa Jean-Pierre Hân, “um certo número de episódios de sua vida nos era relativamente bem conhecidos, antes mesmo da publicação recente de suas *Cartas*. O que é surpreendente, já que se sabe que Koltès era um ser suficientemente secreto (conservando sempre uma parte secreta), recusando-se a se expressar sobre certos detalhes de sua vida²² [...]”. (2011, p. 202-203, tradução minha). Logo, o fato de ele referir-se frequentemente a momentos de sua vida nas entrevistas que deu, ainda que nem sempre os jornalistas lhe perguntassem a respeito, parece indicar o desejo do autor de expor apenas aquilo que lhe parecesse fundamental para a sua escrita e, conseqüentemente, para a compreensão de sua obra.

Mathieu Protin, professor na Universidade Paris II – Sorbonne Nouvelle, destaca que Koltès definia assim a sua vida: “Uma parte da minha vida é a viagem, a outra é a escrita²³”. (KOLTÈS apud PROTIN, p. 207, tradução minha). De fato, ao se debruçar sobre a biografia do autor, bem como sobre as cartas que escreveu, um dos fatos que se destaca é a sua paixão evidente pela viagem. Segundo o próprio afirmava, ele não teria escrito nenhuma obra estando na França – o que não é completamente verdadeiro, posto que escreveu as obras da juventude ainda em Estrasburgo, e outras estando mesmo em

²²“Un certain nombre d’épisodes de sa vie nous étaient relativement bien connus, avant même la publication récente de ses *Lettres*. Étonnant si l’on sait que Bernard-Marie Koltès était un être assez secret (conservant toujours une part secrète), refusant de s’exprimer sur certains détails de sa vie [...]”.

²³“Une part de ma vie, c’est le voyage, l’autre l’écriture”.

Paris. No entanto, percebe-se a importância de estar permanentemente em trânsito, como atestam as suas andanças.

Segundo Ubersfeld, a necessidade de viajar sentida por Koltès parece repercutir em sua obra, onde haveria “[...] o sentimento da urgência da busca, que termina por se revestir do aspecto quase metafísico de uma busca ‘religiosa’ do outro, de um querer selvagem, aquele de sair do inferno da solidão²⁴”. (UBERSFELD, 1999, p. 156, tradução minha) Uma tentativa de fugir do sentimento de se estar só no mundo.



Figura 4 Koltès acompanhado de seu pai, em Metz. Instantes antes de partir para o Canadá, 1968. Autoria da foto desconhecida

Ao discutir especificamente este aspecto da carreira de Koltès, Protin destaca que existe uma maneira convencional no domínio da literatura de se referir ao escritor cuja existência se divide entre escrita e viagem: escritor-viajante. Dentre eles, pode-se citar Joseph Conrad e Jack London, escritores inclusive lidos assiduamente por Koltès, por quem ele tinha uma grande admiração declarada. No entanto, nas palavras do próprio, “eu

²⁴ “[...] le sentiment de l’urgence de la quête, qui finit par revêtir l’aspect quase métaphysique d’une quête ‘religieuse’ de l’autre, d’un vouloir éperdu, celui de sortir de l’enfer de la solitude [...]”.

não sou Joseph Conrad, eu não sou dessas pessoas que viveram experiências decisivas para a sua escrita²⁵". (KOLTÈS apud PROTIN, 2011, p. 207, tradução minha)

Mais um dos paradoxos e incongruências koltesianas, posto que as viagens que fez se exprimem de diversas maneiras em sua escrita. Segundo Cecília Salles, "Não podemos negligenciar os vestígios deixados pelo mundo que envolve aquele artista específico, sem, no entanto, deixarmos de presenciar o processo de transformação que essas marcas sofrem ao penetrarem no mundo ficcional em criação". (SALLES, 1998, p. 101) Portanto, não significa que as experiências vividas por Koltès encontrem-se simplesmente descritas nas peças ou foram apenas transformadas em situações dramáticas presentes nas obras. Cruzando-se as obras e os relatos feitos pelo autor acerca de suas viagens, percebe-se que suas experiências funcionam ao mesmo tempo como inspiração, bem como matéria-prima a ser reelaborada no processo de escrita.

Ainda nas palavras de Salles:

O artista é um captador de detritos da experiência, de retalhos da realidade. Há, por um lado, a superação das linhas da superfície desses retalhos externos ao mundo da criação; não se pode, porém, negar que haja afinidades secretas entre as realidades externa e interna à obra. (SALLES, 1998, p. 97)

A autora citada aponta, portanto, para a noção de que, apesar das afinidades entre o biográfico e não biográfico, o real e o inventado, numa obra artística, há um elemento de transformação, de adulteração da realidade e da experiência no processo de criação artística. Este processo é visível na obra koltesiana, ao se confrontar as narrativas das peças com as experiências por ele vividas e relatadas nas inúmeras entrevistas que deu e cartas que escreveu.

Ao analisar essas cartas escritas por Koltès, Protin chama a atenção para este estilo de escrita, o estilo epistolar, de acordo com o qual o autor da carta descreve e/ou narra os fatos e situações como se dialogasse no momento da escrita com aquele para quem ele endereça a carta. Ou seja, a escrita epistolar desenvolve-se como um jogo de proposições e reações do autor ao seu destinatário, de acordo com aquilo que o primeiro imagina que o segundo responderia. Para Protin, a estrutura da escrita no estilo epistolar ganha grande importância na obra ficcional koltesiana, "aproximando cada vez mais estilo epistolar e

²⁵"Je ne suis pas Joseph Conrad, je ne suis pas de ces gens qui ont vécu des expériences décisives pour leur écriture".

estilo dramático²⁶” (PROTIN, 2011, p. 212, tradução minha), a ponto de se tornar uma das características estruturais mais importantes de suas peças célebres – os exemplos mais marcantes seriam *Na solidão dos campos de algodão* e *La nuit juste avant les forêts*; contudo, isso pode ser observado em diversos monólogos de outras peças.

O monólogo constitui outra das características estruturais marcantes da escrita koltésiana. A experiência de viajar permanentemente a países cujas línguas não dominava ou ignorava completamente parece ter estimulado Koltès a desenvolver esse recurso de escrita, o monólogo, que caracteriza perfeitamente o estado de solidão experienciado pelo autor. Sozinho em países desconhecidos, entre pessoas com as quais dificilmente poderia comunicar-se verbalmente, restaria a Koltès entrar em diálogo permanente com o outro que é si mesmo, o outro como figura idealizada cuja existência concretiza-se no momento em que se torna destinatário de um discurso, um dos polos de uma relação dialógica. A escrita desenvolvida nesse contexto nutre-se da experiência de solidão de um sujeito acompanhado de si mesmo e de outros por ele imaginados, pelo viés da linguagem, sendo o monólogo o seu melhor veículo de expressão.

Nos primeiros anos de 1980, já em Paris, Koltès conhece diversos artistas que se destacavam à época no meio teatral em nível nacional, especialmente o encenador e diretor de cinema Patrice Chéreau, com quem iniciará, em seguida, uma frutífera parceria criativa, sendo este o principal encenador das obras de Koltès durante sua vida. O dramaturgo desde há muito desejava ter seus textos encenados por Chéreau, com o qual conseguiu manter contato graças à interferência de Hubert Gignoux. (Ibidem, p. 43)

Sobre Koltès, Chéreau afirmou:

Eu aprendi muito ao penetrar em seu mundo, diz Chéreau. Fui eu que fui em direção a ele e não o inverso. Essa visão irremediável que ele tinha [...], pela primeira vez, eu me curvei à escrita de alguém. A familiaridade com uma escritura, com o trabalho de alguém, modifica a relação que se tem com todos os textos. A forma como eu pude ler, compreender *Hamlet*, deve-se muito a Bernard-Marie Koltès.²⁷ (CHÉREAU apud UBERSFELD, 1999, p. 44, tradução minha)

²⁶“rapprochant de plus em plus style épistolaire et style dramatique”

²⁷“J’ai appris beaucoup de choses à côtoyer son monde, dit Chéreau. C’est moi qui suis allé vers lui et non l’inverse. Cette vision irrémédiable qu’il avait (...) et pour la première fois je me suis plié à l’écriture de quelqu’un (...) La familiarité avec une écriture, avec le travail de quelqu’un, cela modifie la relation que l’on a avec tous les textes. La façon dont j’ai pu lire, comprendre *Hamlet*, doit beaucoup à Bernard-Marie Koltès”.

A primeira obra de Koltès montada por Chéreau é *Combate de negro e de cães*. Apesar de ter recebido essa obra via correio, enviada pelo próprio Koltès, e de ter reconhecido nela grande valor, após lê-la graças à interferência de Gignoux, o encenador hesitou em montá-la. Ele acreditava que lidar com autores contemporâneos era uma ação arriscada, posto que, diferentemente do que acontece com os clássicos, não se teria o distanciamento necessário para avaliar a obra com mais clareza. (Ibidem, p. 43) Porém, após uma leitura dramática, Chéreau, que dirigia à época o *Théâtre des Amandiers*, decidiu abrir a temporada daquele ano (1983) com o texto de Koltès. Chéreau montará, a partir de então, todos os textos de Koltès, exceto *Roberto Zucco*, desenvolvendo uma parceria profunda e altamente frutífera.

Importa destacar que, em 1983, Koltès desenvolve os primeiros sintomas da doença que resultaria na sua morte, em 1988 – a AIDS. Dela, ele jamais falará, nem mesmo numa das últimas entrevistas que deu, poucas semanas antes do seu falecimento, a Lucien Attoun. Em 1982, ele havia escrito *Cais Oeste*, já como um autor reconhecido no ramo e, no ano seguinte, o texto foi montado por Chéreau, dando continuidade à parceria entre eles.

Em verdade, Bernard-Marie Koltès não verá seu último texto ser encenado. Ele faleceu em abril de 1989, logo depois de ter concluído sua derradeira obra. Muito doente, estava em viagem por Portugal, quando foi obrigado a retornar a Paris devido ao seu estado de saúde, onde acabou falecendo num hospital. A proximidade de Koltès com a morte, a naturalidade com que sempre lidou com a possibilidade dela (para ele, não havia nada mais banal), parece ter repercutido fortemente na escrita de seu último texto dramático, mas, como pudemos ver ao observar num panorama da sua produção, a morte permeou grande parte de sua obra, ainda que de maneira mais evidente em determinados textos do que em outros.

Assim como Zucco, Koltès via a morte como algo absolutamente natural. Não lhe parecia mais grave morrer do que realizar qualquer outra ação cotidiana. A sua serenidade diante, inclusive, da própria morte, permite se imaginar se seria esse o estado de espírito de Koltès diante da própria finitude.

Finalizado este panorama sobre dados da biografia do dramaturgo, o presente trabalho dedica-se a analisar mais de perto o conjunto de suas principais obras, aquelas pertencentes à segunda fase de sua escrita.

2.2 *La nuit juste avant les forêts* (1977)

A chamada segunda fase da carreira de Bernard-Marie Koltès começa, de fato, com a escrita de *La nuit juste avant les forêts* (1977). Esta peça, monólogo de um personagem intensamente solitário, foi representada por Ives Ferry no Festival Off d'Avignon, na ocasião em que Koltès começou a experimentar alguma repercussão no meio teatral francês. Para Ubersfeld, com esse texto, “É verdade que a escrita muda, que a relação com a cena se acha modificada, e que sem dúvida o espectador é conduzido a um outro modo de escuta”.²⁸ (Ibidem, p. 27, tradução minha)

Até então, Koltès já havia escrito obras como *Les amertumes* (1970), baseada em *Infância* de Gorki), *La marche* (1971), baseada no *Cântico dos cânticos*; *Procès ivre* (1971), baseada em *Crime e castigo*, de Dostoievski; *L'heritage* (1972), sua primeira peça não baseada em obras de outros autores; *Récits morts* (1973); *Des voix sourdes* (1974); *Le jour des meurtres dans l'histoire de Hamlet* (1973), baseado no *Hamlet* de Shakespeare; e *La fuite à cheval très loins dans la ville* (1974-1976), seu único romance completo publicado. Contudo, como já foi assinalado, *La nuit juste avant les forêts* marca uma ruptura na escrita de Koltès.

Esta obra é remontada diversas vezes, por diferentes diretores em cidades do interior da França, mas com o mesmo ator – Ives Ferry – interpretando o protagonista, sendo montada, finalmente, em Paris – desta vez, com outro ator, Richard Fontana. Em 1981, o texto é montado no teatro parisiense Pétit-Odéon, ampliando o interesse local pelo jovem autor Koltès. (UBERSFELD, 1999, p. 29)

²⁸ “Il est vrais que l'écriture change, que le rapport à la scène se trouve modifié, et que sans doute le spectateur est conduit à un mode d'écoute autre”.



Figura 5 Yves Ferry em *La nuit juste avant les forêts*, 1977. Foto : Thomas Koszul

La nuit juste avant les forêts é um imenso monólogo no qual o personagem de um homem, numa rua, sob a chuva, fala a um segundo personagem que jamais aparece nem é identificado. Neste texto, segundo a própria Ubersfeld (ibidem, p. 29), é possível identificar diversos elementos estilísticos e temáticos que serão recorrentes em praticamente toda a obra posterior de Koltès: o tema do desejo sobre o outro; a solidão e o sentimento de falta; o discurso em forma de longos monólogos ou solilóquios – mesmo quando há a divisão das falas em diálogos –; e a característica de articular na linguagem escrita os usos da oralidade e os usos poéticos mais sofisticados.

La nuit juste avant les forêts é um texto que se desenrola praticamente de um fôlego apenas, sem pontuações ou pausas, “[...] como se a urgência da palavra excluísse toda pausa de incerteza ou de reflexão”.²⁹ (ibidem, p. 95, tradução minha) A urgência da palavra, aliás, é uma marca que se pode observar em diversos outros textos do dramaturgo, constituindo uma das suas características mais marcantes. No caso desse texto específico, a urgência da fala se dirige a um interlocutor cuja identidade jamais se estabelece, permanecendo um questionamento insolúvel.

²⁹ “[...] comme si l’urgence de la parole excluait toute pause d’incertitude ou de réflexion”.

Especulações diversas podem ser feitas, contudo, sem solução. O interlocutor desconhecido é o outro no sentido mais abstrato – o que nos remete ao que foi afirmado anteriormente nesta tese, ao estilo epistolar dos monólogos koltesianos. O personagem do falante dirige seu discurso ao “não ele”, dialogando com este sujeito indeterminado, como se reagisse por sua vez, às possíveis ações do segundo, pondo em questão a própria noção de alteridade. Apenas um sujeito é determinado: aquele que fala, a fonte do discurso, o que remete ao par formado pela primeira e pela segunda pessoa do discurso, o *eu/tu*. A diferenciação entre eles se dá no discurso.

Segundo afirma Émile Benveniste (1995), a situação enunciativa organiza-se em torno do par *eu/tu*, pessoas do discurso. O que vai delimitar cada uma delas é, exatamente, a posição enunciativa própria a cada uma. Como indica o citado linguista, ao se falar do *eu*, fala-se necessariamente do sujeito que enuncia o discurso, a instância principal que determinará, no contexto do discurso, os demais elementos nele envolvidos; logo, ao se falar de *tu*, fala-se daquele a quem o *eu* se dirige, cuja existência é plenamente dependente da existência do segundo, não sendo possível determinar o *tu* senão na relação direta com o *eu*. (p. 250)

A primeira pessoa – ou o *eu* – ocupa, portanto, a posição central numa situação de discurso, o que leva, por sua vez, à discussão acerca da própria alteridade, ou seja, acerca da separação entre o eu e o outro, definindo as individualidades. Parece-me, então, para retornar à Koltès e ao texto *La nuit just avant les forêts*, que o protagonista da peça, ao mesmo tempo em que se delimita enquanto personagem-sujeito falante, problematiza a sua própria individualidade. O outro – o *tu* – não se delimita enquanto personagem, não ganha contornos, existindo exclusivamente como a instância do discurso a quem o protagonista, um *eu* absoluto, se dirige; e, na medida em que a peça avança, termina por não se constituir em separado do eu que fala. Levando-se em consideração a especificidade do texto propriamente dito teatral, que é a de definir figuras que se presentificam e agem diante do leitor/espectador, pode-se afirmar que o outro, que não se concretiza, representa o próprio eu que fala, projetado, cindido pelo direcionamento dado ao discurso a um outro apenas aparente. *La nuit juste avant les forêts* traz à tona, portanto, problemas próprios aos estudos da linguagem mas, também, relacionados à alteridade, a partir da situação paradoxal de diferenciação/indiferenciação do eu e do outro.

O personagem do falante se constitui exclusivamente como aquele que fala. Não há descrição de nome, de idade, de referenciais sóciohistóricos, etc. Tudo o que se puder

saber dele, sabe-se apenas a partir daquilo que ele fala, do modo como ele fala e do contexto de sua fala. Inclusive, o monólogo começa sem que haja qualquer indicação cênica que identifique a origem da fala. Koltès parece explorar nesse texto a abstração como recurso de construção de personagem. Em seus textos posteriores, os personagens serão delineados com maior precisão referencial – excetuando-se em *Na solidão dos campos de algodão*. É mesmo um jorro de linguagem, é a linguagem colocada em evidência.

O próprio Koltès afirmou:

Eu escrevo para o teatro porque é, sobretudo, a linguagem falada o que me interessa. O teatro, eu o conheci muito tarde, eu não tive nenhuma formação dramática específica. Quando eu vi o meu primeiro espetáculo com a idade de 22 anos, eu tive o sentimento que o principal era a linguagem falada. [...] O que eu tento fazer – em síntese – é me servir da linguagem como de um elemento da ação.³⁰ (KOLTÈS apud DESCLÉS, 2011, p. 182, tradução minha)

O pesquisador e encenador francês Cyril Desclés, ao discutir possíveis hipóteses sobre a gênese da escritura koltésiana, cita a seguinte declaração do autor: “Eu sou invadido pelas palavras; eu poderia escrever três mil peças sem personagens, sem ação, sem situação, sem ideias, tantas são as palavras que chegam e se encadeiam e borram tudo³¹”. (KOLTÈS apud DESCLÉS, 2011, p. 184, tradução minha). Desclés aponta então que Koltès escrevia deixando-se levar pelo próprio ato de escritura, sem algo previamente determinado, o que o levava frequentemente a proceder a um trabalho posterior de montagem ou de justaposição do material por ele produzido, de maneira a encontrar para ele uma estrutura coerente, a exemplo da técnica de edição da linguagem cinematográfica (DESCLÉS, 2011) Embora a escrita de *La nuit juste avant les forêts* assemelhe-se a um jorro linguístico livre, a repetição de temas e a retomada de sentenças sugerem um trabalho posterior de edição e arranjo das partes do texto, com o objetivo de organizá-lo na forma final.

Já Ubersfeld observa que o texto é: “Uma construção musical. O problema se ilumina se compreendermos que Koltès não está nunca longe da escritura musical. A

³⁰“J’écris du théâtre parce que c’est surtout le langage parlé qui m’intéresse. Le théâtre, j’y suis venu assez tard, je n’en ai fait aucune formation dramatique. Quand j’ai vu mon premier spectacle à l’âge de vingt-deux ans, j’ai eu le sentiment que le principal, c’était le langage parlé. [...]Ce que j’essaie de faire – comme synthèse –, c’est de me servir du langage comme d’un élément de l’action”.

³¹“Je suis assailli par les mots ; je pourrais écrire trois mille pièces sans personnages, sans action, sans situation, sans idées, tant les mots arrivent et s’enchaînent et brouillent tout”.

abertura de *La nuit juste avant les forêts* dá os temas fundamentais, temas que se reencontram de uma ponta a outra do texto”.³² (UBERSFELD, 1999, p. 97, tradução minha).

Nesse texto, o dramaturgo põe em questão, inclusive, os limites que definem um texto dramático. Do ponto de vista da estrutura de um texto dramático, *La nuit just avant les forêts* não apresenta elementos que permitam identificá-lo, a priori, como um texto escrito para o teatro. Não há didascálias externas que indiquem o nome do personagem, suas características ou traços físicos, nem que forneçam informações mais precisas sobre a localização da ação num determinado espaço-tempo. As informações a esse respeito aparecem através, unicamente, de didascálias internas – aquelas que surgem faladas pelo próprio personagem – e frequentemente elas são pouco precisas. Assim, ao longo do grande monólogo, percebe-se que se trata de um personagem masculino, e que ele se localiza numa rua de uma cidade qualquer, onde ele encontrou com outras pessoas; que chove e, devido a alguns recursos de discursos, percebe-se que ele dirige sua fala a outro personagem que estaria presente no mesmo ambiente, embora sua presença jamais se confirme ou se delimite com precisão, como já foi comentado mais acima.

Aqui, Koltès explora o discurso do personagem para revelar informações que, normalmente, seriam fornecidas numa camada textual diversa. Com essa escolha, Koltès acentua a possível aproximação desse seu texto com as obras pertencentes ao gênero épico – graças ao caráter narrativo do texto do falante – e com obras de cunho lírico, afinal, tudo que se apreende de detalhes acerca da ação, do ambiente, etc., é dado unicamente via protagonista. Seu olhar e seu discurso constroem o mundo ficcional onde ele está inserido, revelando-o ao leitor/espectador, na medida em que o próprio discurso vai se desenrolando. Koltès levará para suas obras posteriores o gosto pela fala que jorra num fluxo intenso, mas procederá a novos modos de constituição de espaço/tempo/ação, por vezes mais próximos dos modos clássicos, a exemplo do que ocorre em *Combate de negro e de cães*, como já afirmado anteriormente nesta tese.

³² “Une construction musicale. Le problème s’éclaire si l’on songe que Koltès n’est jamais loin de l’écriture musicale. L’ouverture de *La nuit just avant les forêts* donne les themes fondamentaux, themes qui si retrouvent d’un bout à l’autre du texte”.

2.3 *Combate de negro e de cães (1978)*

Nutrido pelas experiências que viveu na África, portanto, mas também pelo momento presente vivido na Guatemala e na Nicarágua, Koltès concebe o texto *Combate de negro e de cães*, que narra o esforço do personagem negro africano Alboury para encontrar o corpo de seu irmão, morto num canteiro de obras de uma empresa francesa num país da África Negra, assassinado pelo contramestre Cal, que jogou seu corpo no esgoto. Em paralelo, Alboury conhece Léone, mulher trazida para o canteiro pelo chefe do local, Horn, e que se apaixona pelo africano. Com o desenrolar da intriga, percebe-se a obstinação de Alboury e o aumento da tensão entre ele e o contramestre, que termina assassinado. O título da peça, aliás, já evidencia o embate a ser travado por Alboury contra os brancos, claramente associados à imagem de um cão, como se verá em capítulos posteriores desta tese; já é possível antecipar, no entanto, que a associação dos brancos ao citado animal possibilita leituras mais complexas sobre a relação conflituosa entre aqueles e o negro.

O dramaturgo escreveu esse texto durante o período que ficou na Guatemala e na Nicarágua. Certa feita, ao responder a uma questão sobre se o problema racial e de classe estaria presente em *Combate de negro e de cães*, Koltès respondeu:

[...] se de Paris eu pensasse na África, eu acredito que teria ideias claras sobre a luta de classes [...]. Mas, quando se está na Guatemala durante a guerra civil, ou na Nicarágua durante o golpe de Estado, a gente se acha diante de uma tal confusão, diante de uma tal complicação de coisas, que não é mais possível escrever a peça sob um ângulo político. Tudo se torna mais irracional [...]. Eu não podia mais falar em termos políticos, mas em termos afetivos.³³ (KOLTÈS, 1999, p. 20. Tradução minha)

Koltès não pretendia desenvolver um tratado sociológico com essa obra. Nas palavras do autor:

Ela não fala, em todo caso, da África e dos negros – eu não sou um autor africano –, ela não conta nem o neocolonialismo nem a questão racial. Ela não apresenta, certamente, nenhum julgamento.

Ela fala simplesmente de um lugar no mundo. A gente encontra, por vezes, lugares que são, eu não digo reproduções do mundo inteiro, mas

³³ “[...] si de Paris je pensais à l’Afrique, je croyais avoir des idées claires sur la lutte des classes [...]. Mais, quand on est au Guatemala pendant la guerre civile, ou au Nicaragua pendant le coup d’État, on se trouve devant une telle confusion, une telle complication des choses, qu’il ne plus possible d’écrire la pièce sous un angle politique. Tout devient plus irrationnel [...]. Je ne pouvait plus parler en termes politiques, mais en termes affectifs”.

espécies de metáforas da vida ou de um aspecto da vida [...].³⁴ (Ibidem, p. 11, tradução minha)

A presença, na obra aqui comentada, de situações que remetem a contextos políticos específicos e claramente identificáveis, e de personagens que aludem a figuras socialmente reconhecíveis como à margem, não tem uma função compensatória ou de estudo social. Segundo Koltès, “o texto é nutrido, vigorosamente, de uma experiência dessa África dos canteiros-de-obras”.³⁵ (KOLTÈS apud UBERSFELD, 1999, p. 36, tradução minha), experiência que o alimentou criativamente para a produção da ficção. Nela, não há a preocupação explícita em retratar conflitos de classe, mas sim de partir dos aspectos afetivos de uma experiência concreta para a criação de um produto propriamente poético. Assim, os personagens desempenham prioritariamente funções poéticas, permitindo que Koltès explore e diversifique os usos da linguagem e os modos de construção dos discursos. A presença de personagens brancos e negros permite ao autor pôr em evidência leituras de mundo diversas, o que dá complexidade à sua escrita.



Figura 6 *Combate de negro e de cães*, encenação de Patrice Chéreau, 1983. Teatro Nanterre-Amandiers. Foto : Claude Bricage

Como observa Ubersfeld, com esse texto Koltès produz uma obra que parece obedecer às normas clássicas estritas de espaço e tempo, cuja ação se desenrola num crescendo de complicação, de maneira concentrada, até alcançar o seu clímax. Sobre isso, o dramaturgo diz: “em *Combate de negro e de cães* eu quis contar uma história com um

³⁴“Elle ne parle pas, en tous les cas, de l’Afrique et des Noirs – je ne suis pas un auteur africain –, elle ne raconte ni le néocolonialisme ni la question raciale. Elle n’émet certainement aucun avis. Elle parle simplement d’un lieu du monde. On raconte parfois des lieux qui sont, je ne dis pas des reproductions du monde entière, mais des sortes de métaphores de la vie ou d’un aspect da la vie [...]”.

³⁵ “Le texte est nourri, vigouusement, d’une expérience de cette Afrique des chantiers”.

começo, uma evolução, regras mais ou menos estritas”.³⁶ (KOLTÈS, 1999, p. 14, tradução minha)

As transições entre as cenas são diretas, coincidindo com entradas, saídas ou deslocamentos de personagens pelo espaço de ação descrito, composto de ambientes variados – a pequena vila cercada construída em torno do canteiro de obras, com bangalôs, varandas, jardins, e o próprio canteiro. Como numa tragédia clássica, Koltès apresenta poucos personagens (apenas quatro: três homens e uma mulher); há uma ação principal clara (a busca de Alboury pelo corpo de seu irmão e as conseqüentes reações dos demais personagens); bem como há a “falta anterior”: um crime foi cometido num momento que antecede a narrativa apresentada no texto e, como consequência dele, o equilíbrio – já precário – das relações no canteiro se perdeu, o que resulta na modificação da dinâmica local, chegando ao desfecho com a morte do personagem Cal, assassino do irmão do negro.

Ubersfeld propõe uma divisão para a peça em quatro partes, que corresponderiam à exposição (apresentação), desenvolvimento (a configuração do nó da intriga), peripécia (revelações e reviravoltas) e conclusão (desfecho catastrófico), guardando grande semelhança com a estrutura trágica clássica. E essa estrutura vai se conservar de maneira semelhante em outras peças de Koltès, como *Cais Oeste* e *O retorno ao deserto*. Percebe-se a formação literária clássica de Koltès, ainda que ele não obedeça, estritamente, às suas normas, mas ele dialoga com elas, claramente.

Observa-se em *Combate de negro e de cães* o apuro de Koltès com relação à linguagem de seus personagens. Alboury fala francês de uma maneira própria, como alguém que se apropria de uma língua que não lhe pertence. Seus diálogos com os demais personagens – franceses – deixam clara a diferença no manejo da linguagem. O negro fala com a objetividade de quem conhece pouco a língua. Sobre isso, afirma o dramaturgo:

Alboury, o Negro, é o único que se serve das palavras em seu valor semântico: porque ele fala uma língua estrangeira, para ele um gato é um gato. Os outros se servem da língua como todo francês se serve de sua língua materna, como um veículo convencional que dá às coisas sentidos que normalmente elas não têm. Essas coisas podem se encontrar muito próximas da superfície, mas por vezes no terceiro

³⁶“[...] j’ai voulu raconter une histoire avec um début, une évolution, des règles à peu près strictes”.

subsolo. Eu não acho que no teatro a gente possa falar de outro jeito.³⁷
(Ibidem, p. 22, tradução minha)

Aqui, evidencia-se uma característica da poética de Koltès: utilização das diferentes nacionalidades de seus personagens como um recurso de escrita que lhe permite explorar diferentes modos de construção do discurso.

Há, ainda, uma evidente relação entre esse texto e a narrativa clássica do mito de Antígona. Guardadas as devidas particularidades, percebe-se em ambos a permanência do mesmo espírito de busca intransigente de um irmão pelo corpo do outro, para dar-lhe o sepultamento ou o destino que lhe parece mais adequado, o que igualmente remete a uma discussão entre as relações entre morte e poder. Essa discussão é retomada posteriormente nesta tese, no capítulo quatro, quando é abordado o tema da morte a partir do lugar do corpo morto e seus diversos sentidos.

Vislumbra-se nos personagens outra característica marcante: eles parecem movidos por paixão. Muitos agem impulsivamente ou levados por desejos recônditos, por razões paradoxalmente “irracionais”, motivações que não vacilam. Pode-se supor que é o espírito de irracionalidade, de passionalidade, que move, por exemplo, Léone em sua paixão fulminante pelo homem negro que ela acabou de conhecer. Seriam, também, a paixão por Léone e a frustração com o seu trabalho que fazem Horn agir, que o movimentam? O ódio desmesurado, injustificável, é o que leva Cal a assassinar gratuitamente o negro operário e tratar seu corpo como puro dejetivo. As ações desses personagens frequentemente parecem não obedecer a qualquer plano ou decisão tomada a frio; seus atos são apaixonados, mesmo no caso de Alboury que, embora tendo um objetivo claro, é também movido por motivações de natureza fortemente afetivas em sua busca pelo irmão.

Observa-se a presença da violência nos modos como os personagens interagem. Não se vê a morte acontecendo em cena propriamente – o mais próximo disso é a presença de Cal, já morto, sobre o palco no fim da narrativa, e, nesse ponto, guardada essa pequena diferença, mais uma vez observa-se a aproximação com os textos clássicos, nos quais a violência deve permanecer longe dos olhos do espectador –, mas ela é marcante e

³⁷“Alboury, le Noir, est le seul qui se sert des mots dans leur valeur sémantique : parce qu’il parle une langue étrangère, pour lui un chat est un chat. Les autres s’en servent comme tout homme français se sert de sa langue maternelle, comme d’un véhicule conventionnel qui trimballe des choses qui ne le sont pas. Et ces choses-là peuvent se trouver assez proches de la surface, mais parfois au troisième sous-sol. Je ne crois pas qu’au théâtre on puisse parler autrement”.

determinante na ação dos personagens. Importa já destacar que a violência nesse texto é, predominantemente, física, concreta, e pode ser realizada por um personagem em direção ao outro – caso de Cal em direção ao operário morto, ou dos guardas que terminam por assassiná-lo –; ou por um personagem contra si mesmo – caso de Léone.

Koltès observa a ruptura entre esta obra e a anterior – *La nuit juste avant les forêts*, da qual falo mais adiante. Se esta se mostra um longuíssimo e complexo monólogo, em que a linguagem é usada de maneira vigorosa e verborrágica, em *Combate de negro e de cães* Koltès exercita uma nova forma de escrever; embora não abandone o vigor da linguagem, esta tem agora uma nova direção:

Da minha parte, eu quis apenas narrar bem, um dia, com as palavras mais simples, a coisa mais importante que eu conheço e que seja narrável, um desejo, uma emoção, um lugar, a luz e o barulho, qualquer coisa de um pedaço do nosso mundo que pertença a todos³⁸. (KOLTÈS, 2010, p. 15, tradução minha)

O desejo de bem narrar uma história simples, coesa, esteve, portanto, subjacente ao processo de escrita dessa peça, o que se pode ver claramente na narrativa construída de maneira relativamente sucinta, embora Koltès não alcance ainda aqui a concisão narrativa que ele encontrará ao escrever *Roberto Zucco*, sua última peça.

2.4 Cais Oeste (1982)

De espírito irrequieto e errante, Koltès volta a viajar, entre 1981 e 1982, para Nova York, período durante o qual viveu as experiências que mais tarde foram por ele reelaboradas criativamente na criação de *Cais Oeste*. Numa dessas viagens, “hospedou-se” num armazém abandonado de um bairro portuário desativado, à beira do rio Hudson, onde ele pôde ter um contato muito próximo com o mundo marginal da grande cidade, frequentado por garotos e garotas de programa, policiais corruptos e traficantes de drogas, assassinos que descartavam os corpos de suas vítimas nas águas do rio; homossexuais que ali, na escuridão marginal, podiam viver seu desejo sem qualquer censura externa; etc.

³⁸ “Pour ma part, j’ai seulement envie de raconter bien, un jour, avec les mots les plus simples, la chose la plus importante que je connaisse et qui soit racontable, un désir, une émotion, un lieu, de la lumière et des bruits, n’importe quoi qui soit un bout de notre monde et qui appartienne à tous”.

Exatamente este lugar – o cais abandonado de uma grande cidade – foi o ponto de partida para a escrita de *Cais Oeste*. Em entrevista dada a Jean-Pierre Hân, em 1982, Koltès declara:

Nesse momento, escrevo uma peça cujo ponto de partida é também um lugar. A oeste de Nova York, lá onde se encontra o antigo porto, há umas docas: há em particular uma doca desativada, um grande hangar vazio, no qual eu passei algumas noites, escondido. É um local extremamente bizarro – um abrigo para os vagabundos, os homossexuais, os traficantes e os ajustes de conta, um endereço, no entanto, aonde os policiais nunca vão, por razões obscuras. Desde que se entra nesse lugar, percebe-se que se trata de um canto privilegiado do mundo [...]: um lugar onde a ordem normal não existe; mas uma outra ordem, muito curiosa, foi criada.³⁹ (KOLTÈS, 1999, p. 13, tradução minha)

A intriga dessa peça se desenrola a partir do encontro de dois grupos de personagens: o primeiro formado por um homem e uma mulher – Maurice Koch e Monique Pons – que chegam a um bairro portuário abandonado às margens de um rio numa grande cidade, num carro de alto valor; o segundo, por uma família e seus agregados, que moram nesse lugar, sobrevivendo de maneira miserável. Para Koltès, um lugar semelhante a uma pradaria selvagem localizada em plena cidade organizada. (Ibidem, p. 38) Três jovens amigos, pertencentes ao segundo grupo – Charles, Abad e Fak – enxergam na chegada desse casal uma oportunidade de alcançar benefícios financeiros.

Os “invasores”, Koch e Monique, sua secretária, chegam ao local porque o primeiro deseja cometer suicídio, após ter realizado um grave desfalque na empresa onde trabalha. Ela o acompanha. Nesse local são encontrados por Charles e seus dois amigos. A intriga não se desenvolve a partir de um conflito central único; “Em *Cais Oeste*, o ponto de vista muda; é um pouco como se fosse feito um longo *travelling* de um lado a outro do precipício”.⁴⁰ (KOLTÈS, 1999, p. 50) Os conflitos são consequência do embate entre seres que “não pertencem ao mesmo grupo, mas a grupos que não se conhecem nem se

³⁹“En ce moment j’écris une pièce dont le point de départ est aussi un lieu. À l’ouest de New York, là où se trouve l’ancien port, il y a des docks: il y a en particulier un dock désaffecté, un grand hangar vide, dans lequel j’ai passé quelques nuits, caché. C’est un endroit extrêmement bizarre – un abri pour les clodos, les pédés, les trafics et les règlements de comptes, où les flics ne vont jamais, pour des raisons obscures. Dès qu’on y pénètre, on se rend compte que l’on se trouve dans un coin privilégié du monde [...]: un lieu où l’ordre normal n’existe pas; mais un autre ordre, très curieux, s’est créé”.

⁴⁰“Dans *Cais Oeste*, le point de vue change; c’est un peu comme si on faisait un long travelling d’un côté à l’autre du précipice”.

compreendem, daí uma chuva de quiproquós e mal entendidos”.⁴¹ (UBERSFELD, 1999, p. 101, tradução minha)



Figura 7 *Cais Oeste*, encenação de Patrice Chéreau. Teatro Nanterre-Amandiers, 1983. Foto: Claude Bricage.

Para Ubersfeld, a estrutura trágica subsiste neste texto de Koltès, ainda que adulterada. Assim, observa-se a unidade de lugar – o cais, embora dentro dele a ação circule por ambientes diferentes, semelhantemente ao que ocorre em *Combate de negro e de cães* –; certa unidade de tempo, ainda que a ação se desenvolva num período de dois dias claramente determinados, não apenas um. Quanto à unidade de ação, é a única que, de fato, parece fugir à estrutura clássica, embora persista no texto uma curva narrativa. Ao ser perguntado sobre qual seria a história de *Cais Oeste*, Koltès respondeu que elas são tantas quanto são os personagens da peça. (Ibidem, p. 63)

Segundo o próprio autor, o ponto de vista a partir do qual os fatos se desenrolam é flutuante. Ora o ponto de vista centra-se em Koch e sua secretária; ora em Charles, Fak e Abad. A depender do ponto de vista a partir do qual as histórias são contadas, determinadas relações ou elementos diferentes são colocados em jogo. Koltès cria um

⁴¹ “[...] appartenant non au même groupe, mais à des groupes qui ne se connaissent ni ne se comprennent, de là une pluie de quiproquos et de malentendus”.

texto de tramas diversas que se entrecruzam, dificultando a escolha de uma narrativa única.

Ao mesmo tempo, *Cais Oeste* apresenta elementos estruturais que o aproximam do romance. Ele traz longos monólogos que não são destinados à encenação, apenas ao leitor, bem como indicações cênicas que mais se assemelham às descrições e narrações da ação feita por um narrador. Koltès cria uma obra que, ao mesmo tempo em que possui elementos formais de um texto dramático tradicional, põe em xeque essa estrutura, ao não obedecer-lhes ou acomodá-las à sua obra de maneira rigorosa. Ele joga com as possibilidades criativas, recorrendo e ao mesmo tempo afastando-se de procedimentos ditos clássicos. Segundo ele: “Eu pensei que o texto de teatro não devia ser obrigatoriamente apenas um material para um espetáculo, mas podia ser lido como um romance, se fizéssemos o esforço de lhe dar uma forma para ser lida. Foi isso o que eu quis fazer”.⁴² (Ibidem, p. 48, tradução minha).

Koltès parece desejar, com a introdução de elementos estruturais que remetem ao romance, modificar a compreensão quanto àquilo que um texto dramático pode ser e borrar os limites que poderiam separar a obra dramatúrgica das obras literárias do gênero épico – coisa que já acontecia com *La nuit juste avant les forêts*. Ainda que afirmasse escrever para o teatro, com certos limites específicos impostos pelo palco para a ação, Koltès também explicitava o desejo de que o texto de teatro pudesse ser lido como uma peça literária, capaz de ser fruída como tal, não só como cena.

Os personagens desse texto, como ocorre com frequência em Koltès, são cuidadosamente desenvolvidos. Possuem características próprias e parecem sempre agir e/ou falar como se fossem dotados, de fato, de uma voz própria e pessoal. O autor os individualiza, dá-lhes não somente nomes, mas traços claros de personalidade que orientam suas ações e seus modos de falar. E, de maneira também recorrente, os personagens representam sujeitos pertencentes a universos socioculturais diversos, por vezes opostos, facilmente identificáveis no mundo extraficcional. Nesse sentido, mais uma vez os usos da linguagem ganham grande importância, porque a linguagem e o discurso servirão a Koltès como elementos-chave de diferenciação entre os personagens, de delimitação de cada um – ainda que as motivações de cada um sejam, propositalmente,

⁴²“J’ai pensé que le texte de théâtre ne devait pas obligatoirement n’être qu’un matériel pour un spectacle, mais pouvait être lu, comme un roman, si on s’attachait à lui donner une forme à lire. C’est ce que j’ai taché de faire”.

mantidas na obscuridade, a fim de deslocar a leitura do eixo do “por que” para o do “como” (Ibidem, p. 51).

Koltès procede à construção dos modos de relação entre os personagens nessa peça a partir do lugar onde eles se encontram, o cais abandonado, espaço que permite que seres pertencentes a universos tão distintos se cruzem. Este ambiente é construído com grande cuidado visual, a partir das relações entre luz e sombra que o texto põe em jogo. (UBERSFELD, 1999, p. 49-50)

Nas palavras do autor:

Eu concebi, de certa forma, *Cais Oeste*, da maneira como se poderia construir um hangar, quer dizer, construindo de início uma estrutura que vai das fundações até o teto, antes mesmo de saber o que vai exatamente acontecer nele; um espaço o mais largo e mais desobstruído possível, aberto às correntes de ar e à entrada das luzes [...]”.⁴³ (KOLTÈS, 1999, p. 47, tradução minha)

A preocupação com a visualidade construída por meio de indicações espaciais e de luz se revela em didascálias que nem sempre são operativas, mas que revelam a preocupação do autor em construir imagens poéticas, e não só em descrever ações e os ambientes onde elas se dão. O espaço nessa peça constitui o elemento-chave para o desenvolvimento da intriga, posto que é a partir da questão “o que aconteceria se personagens tão diferentes se cruzassem neste local de abandono, à margem e violento?” que ela se desenrola.

2.5 *Tabataba* (1986)

Em 1986, Koltès escreve *Tabataba*, um texto curto – menos de dez páginas – porém de grande intensidade, no qual ele apresenta dois irmãos que dialogam e tornam evidente o desejo incestuoso que nutrem um pelo outro. A dureza e a força do conflito e do desejo que unem e, ao mesmo tempo, separam os dois irmãos, ficam claramente configuradas nas rápidas, porém densas páginas desse texto.

A breve narrativa desse texto mostra a personagem Maimouna tentando convencer seu irmão a sair, a aproveitar a vida e as mulheres da pequena e pobre cidade africana onde eles vivem, como forma também de assegurar para si e para sua família uma imagem

⁴³“J’ai un peu conçu *Cais Oeste* comme on pourrait construire un hangar, c’est-à-dire, en battissant d’abord une structure, qui va des fondations jusqu’au toit, avant même de savoir ce qu’on va exactement y entreposer ; un espace le plus large possible, à la fois ouvert aux courants d’air et aux lumières [...]”.

respeitável na comunidade local. As respostas do irmão, o Petit Aboul, permitem que o diálogo se desenvolva num jogo de argumentação e contra-argumentação – o que remete mais uma vez à importância da retórica e da formação inicial de Koltès no colégio jesuíta *Saint-Clément* em Metz, para a sua obra.

A ação se desenvolve no interior da casa dos irmãos e tem a duração exata do diálogo. Os personagens, em poucas páginas, são delineados com suas características específicas, ficando claro o lugar que cada um ocupa no diálogo. Embora haja inversões num determinado momento, os dois pontos opostos do diálogo permanecem e aparecem nas entrelinhas do embate verbal, com a violência que os cerca, mesclada aos desejos que os unem, beirando o incesto.

2.6 Na solidão dos campos de algodão (1986)

No mesmo ano, Koltès cria ainda *Na solidão dos campos de algodão* (1986). Como aponta Chéreau, essa peça também foi escrita a partir da experiência vivida por Koltès em Nova York:

É, diz Chéreau, a situação completamente boba que ele tinha vivido uma noite, em Nova York, em um hangar, o encontro com um homem que lhe disse: ‘eu tenho todo tipo de droga que você quiser, heroína, cocaína, êxtase, craque’. Ao que K. respondeu: eu não quero nada.⁴⁴ (CHÉREAU apud UBERSFELD, 1999, p. 57, tradução minha).

Esta é a tônica da obra: um traficante ou *dealer* oferece ao cliente aquilo que ele acredita que o segundo deseja, ainda que este afirme não desejar nada. Em torno desse mote central, Koltès desenvolve um diálogo riquíssimo do ponto de vista da construção da linguagem, explorando o esquema da argumentação e da resposta, para construir falas que são monólogos de várias páginas, repletos de imagens e poesia. Mais uma vez, Chéreau montou o texto de Koltès, apresentando três versões diferentes – a última delas em 1995, quando o dramaturgo já havia falecido –, sendo *Na solidão dos campos de algodão* encenado também pelo africano Moïse Touré, na Costa do Marfim. Posteriormente, a peça se tornou uma das mais montadas do dramaturgo em todo o mundo.

⁴⁴ “C’est, dit Chéreau, ‘la situation toute bête qu’il avait vécue un soir, à New York, dans un hangar, la rencontre d’un homme qui lui a dit: j’ai tout ce que tu veux, du shit, de l’héro, de la coke, de l’ecstasy, du crack. À quoi Koltès répond: je ne veux rien”.

Esse texto explora a problemática do desejo e da relação com o outro. Sobre isso, Chéreau afirma: “O desejo em todas as suas formas, desejo do corpo do outro, desejo de posse, de despossuir, desejo de saber e ao mesmo tempo de esquecer, desejo de acabar com todos os desejos de uma vez por todas, consigo e com o outro, desejo de morte, enfim⁴⁵”. (CHÉREAU apud UBERSFELD, 1999, p. 54, tradução minha)

Segundo Ubersfeld, “Dois falantes anônimos [...]: um formula (ao outro, ao cliente) uma demanda ou, mais exatamente, que se lhe demande; e qual seria o objeto dessa demanda secundária senão um desejo? A problemática do desejo é aquela que percorre toda a obra⁴⁶”. (UBERSFELD, 1999, p. 104)

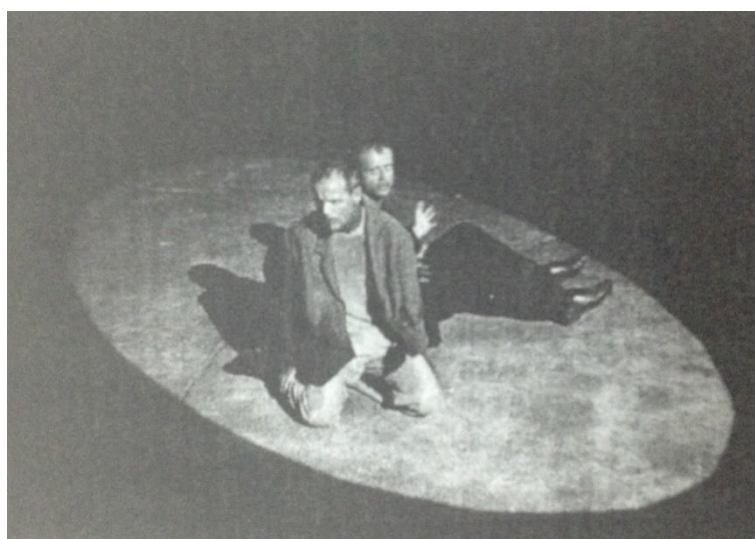


Figura 8 Na solidão dos campos de algodão, encenação de Patrice Chéreau, Usina metalúrgica de Ivry, 1987.

A construção textual dessa obra é intensamente retórica – certamente, é aquela em que essa característica aparece de maneira mais evidente, funcionando mesmo como o princípio básico da escritura. O *dealer* deseja convencer o cliente de que este tem um desejo e que o primeiro possui aquilo que poderia satisfazê-lo. O cliente nega e resiste a afirmar qualquer desejo, deparando-se, todo o tempo, com a insistência do *dealer* em tentar fazer o cliente assumir o desejo, chegando a ameaçá-lo de violência física. Trata-

⁴⁵ “Le désir sur toutes ses formes, désir du corps de l’autre, désir de possession, de déposition, désir de savoir et aussitôt d’oublier, désir d’en finir une fois pour toutes, avec soi comme avec l’autre, désir de mort, enfin”.

⁴⁶ “Deux parlants anonymes [...]: l’un formule (à l’autre, le client) une demande ou plus exactement qu’on lui demande; et quel serait l’objet de cette demande secondaire, sinon un désir? La problématique du désir est celle de toute l’oeuvre”.

se, em outros termos, de uma luta entre demanda e desejo, encarnada no diálogo entre o *dealer* e o cliente.

Importa ressaltar que o embate se dá inteiramente no plano da linguagem. Ambos os personagens recorrem a estratégias discursivas diversas ao longo de suas falas, como a estratégia de argumentação e contra-argumentação, a ponderação, o uso de imagens e metáforas, agressões verbais, etc. A linguagem é plena de musicalidade graças ao uso das repetições, de longas sentenças divididas em frases menores que, por vezes, constroem rimas, dando ao texto uma estrutura rítmica muito própria e que fazem desse longo diálogo um longo poema, em que a linguagem tem valor por si, por suas variadas possibilidades de uso.

Assim como fez em *La nuit juste avant les forêts*, aqui Koltès prescinde de didascálias externas, exceto uma breve explicação sobre certo tipo de transação comercial e as indicações dos nomes dos personagens. As informações sobre o local da ação, deslocamentos, etc., são dadas através das réplicas, unicamente. Assim, obtêm-se das falas informações que indicam que a ação se passa numa rua, na madrugada, quando já não há muitas pessoas circulando.

Sobre esse texto, Koltès dizia não tê-lo escrito para o teatro e que sentiu enorme prazer em escrever, com o máximo de liberdade, simplesmente um diálogo. Ao se desligar de possíveis limitações que uma escrita para o palco poderia impor, o dramaturgo explorou a linguagem, sem restrições formais. (KOLTÈS, 1999, p. 75) Recorrendo aos usos da linguagem e à natureza dialógica do discurso, Koltès possibilita que se compreendam os personagens como ocupantes de territórios opostos, oposição que se reflete e constitui o embate entre eles. As longas falas, que se transformam em verdadeiros monólogos independentes, outras vezes se contrapõem com argumentação e respostas, mas por vezes se constituem como fluxos verbais de natureza lírica, revelando estados afetivos, considerações sobre a existência, sobre o mundo e sobre a relação entre os humanos. É um grande diálogo lírico-dramático, porque se concentra no momento presente do embate, mas não se furta às flutuações e jogos de linguagem que parecem comprometidos apenas em exteriorizar os universos íntimos dos personagens.

Esse texto investe na sonegação de informações: jamais é revelado qual seria o objeto que o traficante/*dealer* teria a oferecer ao cliente, muito menos qual seria o desejo que o cliente supostamente teria. Assim, ao fim do diálogo, como bem apontam Chéreau

e Ubersfeld, a temática principal que o texto revela é exatamente o desejo em si, a sua existência e essência, o que ele representa no jogo de relações entre os sujeitos, na busca por algo que sempre falta.

2.7 *O retorno ao deserto (1988)*

Na sua obra seguinte, finalizada em 1988, *O retorno ao deserto*, Koltès “retorna” à sua cidade natal. Na verdade, ele retornou de fato a Metz alguns anos, para visitar a sua mãe, que permaneceu vivendo lá, ao contrário do que dizia o próprio autor, que declarou ter jamais retornado a esta cidade. É com esse texto que o dramaturgo revisita suas memórias sobre a cidade provinciana onde nasceu e viveu sua infância e começo de juventude, reelaborando-as poeticamente para criar uma obra que, pela primeira vez, segundo o próprio Koltès, traz explicitamente a intenção de ser uma comédia. “*O retorno ao deserto* é a primeira peça na qual eu quis que o cômico predominasse. Uma comédia sobre um assunto que não é exatamente – ou somente – um assunto de comédia; mas, não somos obrigados a nos submeter às regras de um gênero⁴⁷”. (KOLTÈS, 1999, p. 95, tradução minha)

Ao revisitar as próprias memórias para criar esta peça, Koltès acaba por produzir uma obra que trata exatamente sobre o tempo, sobre o passado; sobre família e as suas transformações; sobre as relações da França com a Argélia no período da guerra; sobre o universo provinciano francês e suas características culturais; etc. E, provavelmente influenciado por Shakespeare – de quem Koltès havia acabado de traduzir uma obra – o dramaturgo criou um texto que mescla comédia e tragédia, que apresenta elementos sobrenaturais e que foge às regras clássicas das unidades de espaço, tempo e ação. Nas palavras do pesquisador da Universidade Paris VII, Christophe Bident: “Nós nos encontramos assim face a uma peça híbrida, uma mistura bizarra de comédia e tragédia⁴⁸”. (BIDENT, 2011, p. 136, tradução minha).

A peça conta o retorno da personagem Mathilde com seu casal de filhos à casa de sua família numa pequena cidade do leste da França, após ter vivido vários anos na Argélia, durante a guerra – que ainda está acontecendo. Ao retornar, reencontra-se com seu irmão e a família dele, e passa a cobrar sua parte da herança. Durante o desenrolar da

⁴⁷ “*Le retour au désert* est la première pièce dans laquelle j’ai voulu que le comique prédomine. Une comédie sur un sujet qui n’est peut-être pas tout à fait – ou seulement – un sujet de comédie; mais on n’est pas obligé de se soumettre aux règles d’un genre”.

⁴⁸ “Nous nous trouvons ainsi en face à une pièce hybride, une mélange bizarre de comédie et de tragédie”.

intriga, percebe-se que ela tem o desejo de vingança como motivador de seu retorno; observam-se alguns acontecimentos paralelos que modificam a rotina da família; e um segredo permanece pairando: teria o irmão de Mathilde, Adrien, assassinado sua antiga esposa, Marie, cujo fantasma aparece ao longo da história? Contudo, esse segredo não recebe o tratamento de um suspense tradicional, em torno do qual giraria a intriga. É mais um dos elementos presentes, já que esse texto, embora tenha uma curva dramática, não apresenta apenas um núcleo de conflito.



Figura 9 *O retorno ao deserto*, encenação de Patrice Chéreau, Théâtre du Rond-Point, 1988. Foto : Bellamy

Para Koltès:

A província francesa – que eu bem conheci –, as histórias de família, de herança, de crianças ilegítimas, de dinheiro, são assuntos para fazer rir; a presença longínqua, difusa, deformada, da guerra da Argélia, já não é tanto. Eu quis misturar os dois, fazer rir e, ao mesmo tempo, inquietar um pouco.⁴⁹ (Ibidem, p.95)

Koltès explora nesse texto o elemento fantástico, sem pudores. Além da presença de um fantasma, há ainda alguns eventos de natureza extraordinária que fazem desta uma obra ímpar na dramaturgia koltésiana. Especialmente porque, apesar do elemento

⁴⁹«La province française – que j’ai bien connue –, les histoires de famille, d’héritage, d’enfants illégitimes, d’argent, sont des sujets en or pour faire rire ; la présence lointaine, diffuse, déformée, de la guerre d’Algérie l’est beaucoup moins. J’ai voulu mélanger les deux, faire rir et, en même temps, inquiéter un peu”.

fantástico e do tom cômico, há também elementos tipicamente trágicos: o conflito em torno do núcleo familiar; uma morte no passado (que repercute ainda no presente); uma morte no presente (um personagem é morto num atentado contra um café árabe); o passado como elemento presente durante todo o texto, embora surjam conflitos ligados unicamente às tramas do presente – como a presença do filho de Adrien, Mathieu, no café onde o atentado acontece, ou ainda a gravidez da filha de Mathilde e o nascimento de seus filhos gêmeos, tendo um homem negro como pai.

Para Bident,

O retorno ao deserto é também o retorno de Koltès ao seu próprio deserto e isso pela primeira e última vez em sua obra. Este retorno poderia ter sido sinistro. Koltès aborda eventos sangüinários, injustos, monstruosos; nós estamos em 1988, ele está condenado à morte pela AIDS, ele vai morrer no ano seguinte. No entanto, a peça agita-se em movimento, brilha de alegria, explode em absurdo ⁵⁰. (BIDENT, 2011, p. 136, tradução minha)

Aqui, acontece novamente uma ruptura na dramaturgia koltesiana: nesse texto, o dramaturgo liberta-se de qualquer limite espaço/temporal que ele pudesse se impor ao escrever para o teatro. Segundo o próprio autor, a experiência de traduzir a obra *Conto de Inverno*, de William Shakespeare, teve sobre ele grande impacto. “Foi uma experiência incrível; [...] me liberou muito em relação às regras do teatro. Quando quinze anos se passaram, alguém vem e o diz, e está feito: quinze anos se passaram”.⁵¹ (Ibidem, p. 90, tradução minha)

Koltès abandona as restrições clássicas das unidades de espaço e tempo, e constrói uma ação que transita por ambientes diversos, que dá saltos no tempo; despreocupa-se completamente com a questão da verossimilhança, ao introduzir elementos fantásticos, sem procurar dar-lhes qualquer explicação. Além disso, ele demonstra apuro na construção dos personagens e no seu discurso, tornando-os figuras claramente individualizadas. Com *O retorno ao deserto*, mais uma vez o autor põe em xeque as classificações que buscam separar os gêneros literários e os diferentes tipos de escrita para o teatro.

⁵⁰ “*Le retour au désert*, c’est donc aussi le retour de Koltès dans son propre désert et ce, por la première et la dernière fois dans son oeuvre. Ce retour aurait pu être sinistre. Koltès aborde des événements sanglants, injustes et monstrueux ; nous sommes en 1988, il est condamné à mort par le sida, il va mourir l’année suivante. Pourtant, la pièce virevolte de mouvement, brille de gaieté, éclate d’absurdité”.

⁵¹ “Ce fut une expérience incroyable; [...] Il m’a beaucoup libéré par rapport aux règles du théâtre. Quand quinze ans ont passé, quelqu’un vient le dire, et c’est fait: quinze ans ont passé”.

2.9 Roberto Zucco (1988)

O elemento fantástico reaparecerá na próxima obra: *Roberto Zucco*, chamada por Ubersfeld (1999, p. 68) de “a peça da caminhada para a morte⁵²” (tradução minha). Ainda segundo a estudiosa francesa, “Só se pode ficar estupefato ao ver, no limiar da morte, se escrever uma obra tão perfeita, tão bem construída e, pode-se dizer, tão serena⁵³”. (Ibidem, p. 68, tradução minha). Ubersfeld faz essa observação porque, dentro de poucos meses após terminar esse texto, o dramaturgo morreria, estando já debilitado durante o período em que o escreveu.

A obra conta a história do personagem-título, um assassino serial, que mata sem o menor pudor, numa trajetória fantástica, como um ser cuja existência justifica-se apenas pelo impulso de matar. O personagem e suas aventuras são criados por Koltès a partir de um *serial killer* real – o italiano Roberto Succo. Ao ser preso pela segunda vez depois de cometer diversos assassinatos violentos e gratuitos, Succo cometeu suicídio na prisão. Numa tentativa de fuga, chamou a atenção na TV por ter subido no telhado da prisão, onde gritava diante da imprensa e dos curiosos que o observavam. Segundo Ubersfeld, o personagem criado a partir desse sujeito real, “Roberto Zucco faz aparecer, então, o diálogo interior entre o assassino e a Morte, a morte que ele traz nele mesmo, antes que ela o absorva inteiramente⁵⁴”. (UBERSFELD, 1999, p. 9, tradução minha) A hipótese da associação entre Zucco e a morte é retomada no segundo capítulo dessa tese, ao se discutir morte, assassinato e poder.

Koltès não desejou reescrever na íntegra a vida e as ações do assassino, mas inspirou-se nele para criar um personagem ao mesmo tempo fascinante e aterrorizante, por sua frieza e violência, e por sua maneira de lidar com absoluta naturalidade ou serenidade com a morte. Nesta peça, Koltès, mais uma vez, desamarra-se de qualquer restrição em termos de espaço e de tempo que ainda poderia ter, criando um texto cuja narrativa é fluida, passeando por lugares variados, em momentos diversos, e permitindo ao dramaturgo exercer sua escrita com a mais completa liberdade.

⁵² “La pièce de la marche à la mort”.

⁵³ “On ne peut qu’être stupéfait de voir, au seuil de la mort, s’écrire une pièce si parfaite, si construite et, peut-on dire, si sereine”.

⁵⁴ “Roberto Zucco apparaît alors le dialogue intérieur du tueur et de la Mort, la mort qu’il porte en lui avant qu’elle ne l’absorbe tout entier”.

O texto, de fato, sustenta-se em seu protagonista. À semelhança do que afirma Koltès (1999, p. 153-154) acerca do *serial killer* real, a trajetória de Zucco assemelhar-se-ia à de uma estrela cadente. Os demais personagens do texto parecem estar presentes para justificar e/ou possibilitar que a trajetória do “herói” aconteça. Eles não são individualizados como se costuma ver nas obras anteriores de Koltès, possuindo uma linguagem própria e funções de grande importância para a intriga. Aqui, os personagens secundários são simples, contudo atuam dentro da justa medida do necessário para que a intriga caminhe com objetividade, a fim de possibilitar que o protagonista siga o seu itinerário.

Além do próprio Zucco, só há uma personagem que apresenta um desenvolvimento um pouco mais acurado: a garota, por conta do papel que ela desempenha dentro da narrativa. A garota é aquela que conhece Zucco, que sabe seu nome, desfruta de sua confiança, que tem contato sexual com ele – por sua idade, cerca de 10 anos, conclui-se que a garota foi violentada, embora o texto deixe a entender que o ato sexual entre eles fora consentido. Ao longo do texto, percebe-se que esta personagem tem um núcleo próprio de conflito, e que as ações dela impactam diretamente na vida de Zucco. Ao confessar à garota seu nome, Zucco reconhece estar entregando a ela a própria vida e, como se ambos cumprissem um destino, ela o entrega para a polícia, após ele ter cometido os crimes que cometeu.

Sobre Succo, Koltès afirmou:

Succo tem uma trajetória de uma pureza incrível. Contrariamente aos assassinos em potencial – e existem muitos assim –, ele não tem motivações repugnantes para assassinar [...] Basta-lhe um pequeno descarrilamento e hop! Acabou. É o que me fascina.⁵⁵ (Ibidem, p. 155, tradução minha)

O dramaturgo parece ter conseguido transpor para o protagonista de seu texto as características que ele enxergava no seu inspirador. Zucco parece agir sem que haja qualquer mancha em seu itinerário mortal e amoral, nenhuma incoerência. Não há ódio, descontrole, nada que permita julgá-lo moralmente. Ele apenas mata, como se a simples vontade de alcançar a morte fosse a única força que o movimentasse.

⁵⁵“Succo a une trajectoire d’une pureté incroyable. Contrairement aux tueurs en puissance – et il y en a beaucoup –, il n’a pas de motivations repugnantes pour le meurtre. [...] Il suffit d’un petit déraillement, et hop! C’est fini. C’est ça qui me fascine”.

Com esse texto, frequentemente tido como a sua obra-prima, o dramaturgo alcança a economia de estilo. Atinge o que dizia ter pretendido com todos os seus textos: escrever apenas o essencial para bem contar uma história. Em *Roberto Zucco*, suas características estilísticas aparecem ao mesmo tempo em que sua escrita sofre modificações. Estão presentes os monólogos complexos, onde se expressam a necessidade e a urgência da fala; a linguagem poética e repleta de imagens e metáforas, articulada à linguagem vulgar de maneira equilibrada; as discussões acerca do desejo, da existência, da vida e da morte, enfim, elementos característicos de praticamente toda sua obra, mas que aqui aparecem de maneira coesa, num texto enxuto e ligeiro. E, como de costume, o dramaturgo não oferece respostas óbvias ou simples para as questões que levanta. Ele torna as questões mais evidentes e claras, ao mesmo tempo em que torna as possibilidades de resposta mais complexas.



Figura 10 *Roberto Zucco*, encenação de Bruno Boeglin, Théâtre de la Ville, 1991. Foto: Birgit.

O texto desenvolve-se em quadros independentes, com narrativas próprias, como se constituíssem pequenos dramas dentro da peça. Para Ubersfeld (1999, p. 109-110), o texto é uma espécie de “drama barroco”, dentro do qual convivem diversas formas de textos teatrais, como por exemplo: o drama shakespeariano, com um grande número de personagens que surgem e desaparecem rapidamente; ou ainda o drama romântico, cuja narrativa gira em torno de um personagem único. Eu acrescentaria, ainda, os elementos de comédia, diálogos que remetem ao absurdo de Beckett e Ionesco, bem como referências à tragédia grega *Medeia* de Eurípides, em que a protagonista foge levada pelo Deus-Sol – semelhante ao que ocorre a Zucco, que também desaparece da Terra como se

levado pelo Astro-Rei, ao fim do texto, remetendo ao deus mitológico Mitra, citado no texto por meio de uma epígrafe.

Na narrativa, as elipses se sucedem e não são justificadas, já que o autor não parece estar preocupado em construir uma narrativa causal; o protagonista desloca-se por espaços/tempos variados, sem que o dramaturgo encontre qualquer obstáculo para isso; Zucco ora realiza ações violentas como se fossem cotidianas – os assassinatos que comete, por exemplo –, ora ações fantásticas, realisticamente impossíveis, mas que aqui tornam-se fundamentais para compor a natureza mítica e extranatural do personagem.

Nas palavras do pesquisador e professor da Universidade Paul Verlaine, Raymond Michel, ao discutir *Roberto Zucco*:

O intempestivo, como seu étimo latino, *intempestivus*, assinala aquilo que é “fora de época”, que é feito a contratempo, que se produz num mau momento ou aparece como o inconveniente (deslocado, inoportuno, indevido). Neste sentido, pode-se dizer que *Roberto Zucco* pôde aparecer, no momento de sua criação, e talvez ainda hoje, como uma peça intempestiva.⁵⁶ (MICHEL, 2011, p. 221, tradução minha)

Ao finalizar esta peça no ano de 1988, pouco tempo depois de acontecidos os fatos reais, Koltès teria criado uma obra, portanto, intempestiva, por ser excessivamente atual, no sentido de abordar fatos ainda recentes e fortemente presentes na memória dos envolvidos e dos que puderam testemunhá-los. Contudo, diferentemente do que faz a abordagem jornalística de fatos reais tão marcantes, que busca responder ao máximo de perguntas possível sobre os eventos e personagens principais neles envolvidos, o dramaturgo priorizou antes os espaços “vazios”, as lacunas na história de Zucco e seus assassinatos.

Além de não tentar justificar ou explicar em momento algum as ações de Zucco – reelaboração de Zucco – Koltès deu destaque a elementos absurdos e fantásticos diversos, ampliando ainda mais a distância entre os fatos e personagens reais e aqueles presentes em sua obra ficcional. A narrativa do assassino, este anti-herói presente na peça, é ainda mais lacunar do que a do personagem real, gerando possibilidades de construção de sentido ainda mais férteis. O protagonista aqui não age graças a qualquer motivação

⁵⁶ L'intempestif, comme son étymon latin, *intempestivus*, le signale, est ce qui est « hors saison », qui est fait à *contretemps*, qui se produit mal à propos ou apparaît comme *l'inconvenant* (déplacé, inopportun, malvenu). En ce sens là on peut dire que *Roberto Zucco* a pu apparaître, à sa création, et peut-être aujourd'hui encore, comme une pièce intempestive".

psicológica tradicional, mas age tal qual uma força posta em movimento, uma força de morte – como discutido mais adiante nesta tese – que se choca com outras forças, as quais ele submete facilmente à sua própria potência.

Como evidencia Michel:

Bernard-Marie Koltès não inventa uma história diferente. A fuga, o assassinato da mãe, o estupro da garota são também episódios dos fatos reais, mas a forma como Koltès os evoca lhes confere uma dimensão mítica; não há nada de realista em *Roberto Zucco*. O único personagem a carregar um nome, Zucco, está diretamente ligado aos heróis míticos.⁵⁷ (MICHEL, 2011, p. 240, tradução minha)

A trajetória heroica de Zucco ratifica-se, portanto, na medida em que ele se move ultrapassando barreiras (instituições sociais como família, prisões; condutas morais de comportamento), até alcançar o seu ápice, quando, após ter cometido a série de assassinatos e atos de violência, afasta-se de uma vez da humanidade ordinária ao “despencar em direção ao sol”, no fim da peça.

2.10 Breves considerações

Do breve olhar lançado, neste capítulo, sobre parte da obra do dramaturgo francês, percebe-se a recorrência de diversos elementos formais e temáticos. Entre os elementos formais, poderia destacar a remissão à tragédia neoclássica francesa; o apuro nos usos da linguagem, especialmente através do recurso do monólogo retórico, com a produção de discursos altamente elaborados, que variam de acordo com os personagens que os enunciam e que articulam o uso poético, repleto de metáforas, imagens, por vezes rimas, e o uso da oralidade vulgar; a criação de personagens frequentemente complexos, individualizados, caracterizados não só por sua linguagem própria, mas pela urgência da fala intensa e verborrágica. Entre os elementos temáticos, poderia destacar a recorrência da solidão, do desejo, da necessidade do contato com o outro; conseqüentemente, a questão da relação do eu consigo mesmo, com o outro e com o mundo; e, evidentemente,

⁵⁷"Bernard-Marie Koltès n'invente pas un histoire différente. L'évasion, l'assassinat de la mère, le viol de la gamine sont autant d'épisodes du fait divers, mais la façon dont Koltès les évoque leur confère une dimension mythique ; il n'y a rien de réaliste dans *Roberto Zucco*. Le seul personnage à porter un nom, Zucco, est directement lié aux héros mythiques [...]"

a presença da violência e da morte – tendo este aspecto importância maior, especialmente diante das experiências vividas pelo autor.

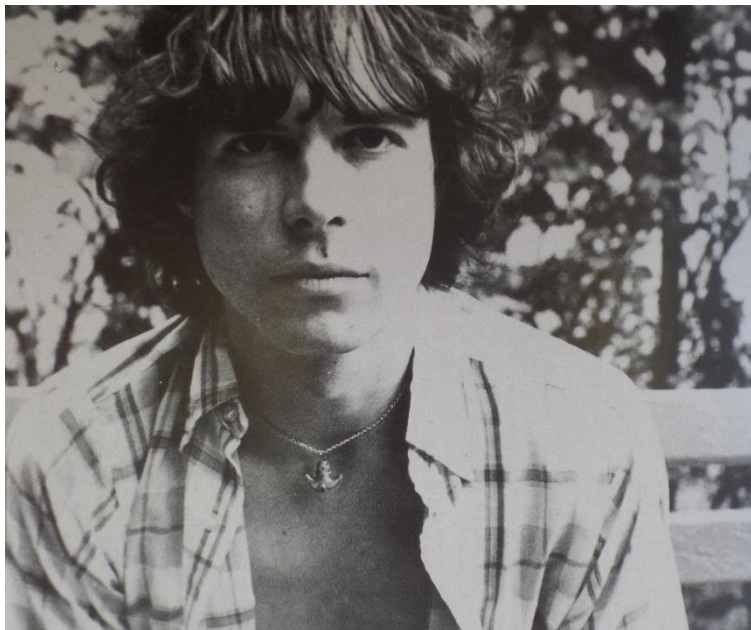


Figura 11 *Bernard-Marie Koltès*. Foto de Étienne Comparot. Data e local desconhecidos.

Acredito, ainda, que o breve passeio sobre os textos de Koltès permite identificar aqueles nos quais a morte aparece de maneira mais marcante. Em *Combate de negro e de cães*, *Cais Oeste* e *Roberto Zucco*, a morte revela-se explicitamente como um elemento que permeia as interações entre os personagens, contribuindo para determinar os modos como eles se relacionam e agem. Especialmente nos três textos citados, a morte – seja na forma de assassinato, de suicídio ou de ameaças diretas à integridade dos personagens – desempenha um papel fundamental para o desenrolar das suas intrigas. Nos capítulos posteriores, opto por concentrar as análises desenvolvidas nessas três obras, ajustando o foco do meu olhar para analisar as obras do ponto de vista das interações entre os personagens e o desenvolvimento da intriga, tendo como vetor a presença da morte. Os capítulos desenvolvem-se inicialmente a partir da fundamentação teórica acerca dos temas ali tratados, para posterior descrição e análise minuciosa dos textos teatrais de Koltès, cruzando-os com o material teórico apresentado.

Assim, o capítulo que se segue é dedicado a discutir especificamente as relações entre morte e poder nas peças koltesianas, e as suas implicações para os modos de interação dos personagens e para o desenrolar das intrigas.

3. MORTE E PODER EM BERNARD-MARIE KOLTÈS

“Para mim, a África é algo decisivo para tudo, para tudo, para tudo. Eu não escreveria se não fosse isso. Se não fosse essa espécie de lembrança de fundo, de que nós somos incrivelmente privilegiados, de que nós não somos interessantes, de que nós não somos nada”.

Bernard-Marie Koltès.

O presente capítulo discute as relações entre morte e poder nas obras analisadas nesta tese e suas implicações nas interações dos seus personagens principais. Para tanto, são trazidas contribuições teóricas de autores da filosofia e da antropologia para apresentar as noções de poder aqui adotadas, tais como Louis-Vincent Thomas, Daniela Lapenna e Michel Foucault; em seguida, são analisados os discursos e as ações realizadas pelos personagens e suas formas de interagir, com o objetivo de demonstrar em que medida a morte desempenha um papel fundamental em suas relações de força, determinando as dinâmicas de poder presentes nas obras. Destarte, concentro-me num conjunto maior de personagens, já que se entende que as dinâmicas de poder e suas relações com a morte abarcam grupos de personagens em cada uma das peças.

3.1 Noções de poder

O tema do poder constitui objeto amplamente estudado dentro da filosofia, da sociologia e da antropologia, tendo como grande destaque as pesquisas do pensador francês Michel Foucault. Este capítulo inicia-se apresentando algumas das considerações feitas por este autor em torno do tema citado – o que é poder e quais seus principais mecanismos –, na tentativa de apresentar o conjunto de noções que compreendem o modo como o poder será aqui discutido. Em seguida, ainda como continuação deste esforço de delimitação teórica, são trazidas as contribuições do antropólogo Louis-Vincent Thomas, especificamente concernentes às relações entre morte e poder, que, para o estudioso, são muito mais próximas do que podem parecer, num primeiro momento, a ponto de ser impossível conceber o poder que não esteja baseado, simbólica ou concretamente, na possibilidade de se dispor sobre a vida e, portanto, sobre a morte do outro. Para encerrar este primeiro momento de delimitação teórica, são trazidas as contribuições da pesquisadora Daniela Lapenna, que aborda o tema do poder e da morte especificamente no quadro da discussão sobre pena de morte, mas que permite o deslocamento de certas noções-chave para o que se propõe neste tópico. Importa destacar, portanto, que este esforço de delimitação não tem qualquer pretensão de ser definitivo nem de eliminar todas as possíveis questões e contradições; ele consiste, de fato, na tentativa de estabelecer a base teórica que orienta as análises das obras dramáticas aqui abordadas.

O que é poder? Para responder a esta questão, retomo as considerações de Michel Foucault, especialmente na obra *La volonté de savoir: droit de mort et pouvoir sur la vie* (1976), em que, no início de suas explanações, o filósofo aborda a noção de poder soberano. Ele diz:

Durante muito tempo, um dos privilégios característicos do poder soberano foi o direito de vida e de morte. Sem dúvida ele deriva da velha *patria potestas*, que dava ao pai de família romano o direito de “dispor” da vida de seus filhos, bem como da dos escravos; [...] O direito de vida e de morte tal como ele se formula nos teóricos clássicos já é uma forma consideravelmente atenuada. Do soberano aos que lhe são sujeitados, já não se concebe que ele se exerça de maneira absoluta e incondicionalmente, mas nos únicos casos em que o soberano encontre-se exposto em sua própria existência; uma espécie de direito de réplica.⁵⁸ (FOUCAULT, 1976, p. 7, tradução minha)

Assim, segundo aponta o filósofo, o direito de vida e de morte constitui-se assimetricamente, formulando-se como o direito de fazer ou de deixar viver. Ressalte-se que aqui o poder é baseado na ideia da subtração, ou seja, o poder exercido essencialmente a partir da lógica do direito de privação, por meio de mecanismos de subtração de algo a alguém: seus bens materiais, seu tempo, seus corpos e, em última instância, sua própria vida.

Contudo, com base no que identificou o filósofo francês, observa-se que o Ocidente conheceu uma profunda transformação em seus mecanismos de poder, a partir de fins do séc. XIX. O direito de morte deslocou-se, ou ao menos passou a apoiar-se nas exigências de um poder que deseja administrar a vida. Ainda que as guerras nunca tenham sido tão sanguinárias quanto têm sido aquelas que o mundo ocidental conhece desde o século XIX, para Foucault o poder de morte:

[...] dá-se agora como a complementação de um poder que se exerce positivamente sobre a vida, que se dedica a administrá-la, a majorá-la, multiplicá-la, exercer sobre ela controles precisos e regulações coletivas. As guerras não se fazem mais em nome do soberano que precisa ser defendido; elas se fazem em nome da existência de todos.⁵⁹ (Ibidem, p. 9, tradução minha)

⁵⁸“Longtemps, un des privilèges caractéristiques du pouvoir souverain avait été le droit de vie et de mort. Sans doute dérivait-il formellement de la vieille *patria potestas*, qui donnait au père de famille romain le droit de ‘disposer’ de la vie de ses enfants comme celle des esclaves ; [...] Le droit de vie et de mort tel qu’il se formule chez les théoriciens classiques en est une formule déjà considérablement atténuée. Du souverain à ses sujets, on ne conçoit plus qu’il s’exerce dans l’absolu et inconditionnellement, mais dans les seuls cas où le souverain se trouve exposé dans son existence même ; une sorte de droit de réplique”.

⁵⁹ “[...] se donne maintenant comme le complémentaire d’un pouvoir qui s’exerce positivement sur la vie, qui entreprend de la gérer, de la majorer, de la multiplier, d’exercer sur elle des contrôles précis et des régulations d’ensemble. Les guerres ne se font plus au nom du souverain qu’il faut défendre ; elles se font au nom de l’existence de tous”.

A abordagem foucaultiana tem demonstrado a relação íntima entre o poder e a possibilidade de decidir sobre a vida e a morte dos indivíduos, em perspectivas diversas ao longo da história do mundo ocidental. Ele afirma ainda que, contemporaneamente, é exatamente sobre a vida e seu desenvolvimento que o poder passará a estabelecer suas bases. A morte, então, aparecerá como o limite para o exercício do poder, tornando-se o aspecto mais misterioso da existência, aquele que escapa, seu momento mais privado. Depreende-se do que foi exposto até aqui que, em vez de fazer morrer ou deixar viver, o poder passa, então, a engajar-se no esforço de fazer viver ou rejeitar para morrer, ocorrendo uma espécie de inversão da própria lógica do poder. O objetivo consiste em evitar a morte, torná-la cada vez mais distante, já que é impossível eliminá-la completamente, ainda que se mate cada vez mais em nome da ideia de preservação de determinadas vidas. Contudo, como bem observa Foucault, o esforço em distanciar a morte não seria devido simplesmente a uma espécie de pavor coletivo subitamente surgido no seio das sociedades ocidentais; ele desenvolve-se especialmente porque é em nome desse novo esforço que o poder se expressará e sujeitará os indivíduos e grupos sociais.

Como consequência lógica dessa transformação, o poder sobre a vida passa a organizar-se em torno de dois polos principais: as disciplinas do corpo e a regulação das populações. Assim, um grande aparato tecnológico será desenvolvido e permitirá que se exerça sobre os indivíduos enquanto corpos um profundo controle biológico e anatômico; logo, o poder reveste-se da função de conhecer os mais profundos meandros da vida orgânica para controlá-la e, conseqüentemente, os próprios indivíduos, consistindo no advento daquilo que Foucault chama de biopoder.

Observa-se como outra importante consequência desse processo de transformação do poder e desenvolvimento de um biopoder a valorização crescente do sistema jurídico de leis como instância normativa oficial. Este sistema dará suporte para o desenvolvimento de mecanismos contínuos, reguladores e corretivos, tendo sempre como objetivo a administração das vidas, distribuindo-as segundo normas de valor e de utilidade. Este poder tenderá, portanto, a qualificar, medir, apreciar, hierarquizar as relações, para propiciar a manutenção e o crescimento das populações humanas, e permitir que se desenvolvam mecanismos de interferência. Observa-se, conseqüentemente, que a morte ainda consiste em elemento fundamental nesta nova lógica social de poder, não mais como algo a ser infligido para assegurar o controle, mas

como algo a ser evitado a qualquer custo, o que engendra a sujeição aos mecanismos de controle que pretendem distanciá-la.

Apesar dessas importantes macrotransformações sociais verificadas por Foucault em relação ao funcionamento do poder no mundo ocidental, principalmente, observa-se que o poder permanece expressando-se por meio de mecanismos ou ações coercitivas, individuais ou institucionais, física ou moralmente, sustentando-se ainda na ideia da supressão ou subtração da vida, na ameaça à integridade do outro. Logo, a possibilidade de decidir sobre a vida e a morte do outro persiste como mecanismo concreto de exercício de poder sobre os indivíduos e grupos, sendo por vezes determinante para os modos como estes construirão a dinâmica das relações sociais – nas peças de Koltès, os impactos das relações entre morte e poder sobre os modos de interação entre os personagens são importantes, como se verá mais adiante neste capítulo.

Frédéric Rambeau (2006, p. 54), no ensaio intitulado *Le texte en perspective*, em que comenta as considerações de Foucault aqui apresentadas, diz que o poder não é uma faculdade que um aparelho de Estado ou determinados indivíduos detêm, exclusivamente. O poder, reafirmando Foucault, é o nome que se dá a um conjunto de relações de força dentro de uma dada sociedade. “O poder designa o conjunto de relações estratégicas que visam a agir sobre as ações dos outros, a dirigir e modificar suas condutas, a estruturar o seu campo de ações possíveis”.⁶⁰ (RAMBEAU, 2006, p. 54, tradução minha)

Pode-se ver que o autor apresenta, em conjunção com o pensamento de Foucault, uma determinada noção de poder que o separa da violência e da dominação. Contudo, parece ser possível estabelecer relações entre estes elementos na medida em que se compreende que, por meio da violência e da dominação, é possível agir sobre outrem, modificando, coercitivamente, suas condutas, ou mesmo restringindo suas possibilidades de ação.

Ainda mantendo-se próximo das assertivas de Foucault, Rambeau destaca que o poder se exerce sobre liberdades, sobre indivíduos livres; é neste sentido que o pesquisador afirma que o poder, na acepção foucaultiana, não pode ser assimilado a um estado completo de dominação. Ao contrário, o poder seria sempre passível de sofrer processos de resistência, sem os quais ele não poderia ser compreendido, e que permitem

⁶⁰ "Le pouvoir désigne l'ensemble des relations stratégiques visant à agir sur les actions des autres, à diriger et modifier leurs conduites, à structurer leur champ d'actions possibles".

que ele seja modificado, já que ele se realiza unicamente enquanto relação. Logo, o estado de absoluta dominação não seria nem mesmo possível, já que instaurá-lo implica necessariamente em descobrir meios de vencer as possíveis resistências, o que se dará por meio do exercício do poder, entendido como um conjunto de estratégias para agir sobre outrem, dirigindo ou limitando suas possibilidades de ação. Como é discutido mais adiante, essas dinâmicas de poder podem ser identificadas nas obras de Bernard-Marie Koltès e de seus personagens, que interagem no enfrentamento e na oposição de desejos, o que consiste, portanto, numa dinâmica de poder e de resistência.

Louis-Vincent Thomas, em sua obra *Mort et pouvoir* (1999, p. 47), diz: “é antes de tudo no nível do imaginário que atua o poder da morte”.⁶¹ Segundo Thomas, como já antecipado neste trabalho, não se pode pensar ou refletir sobre o poder sem se fazer relações com a morte. Ele afirma: “só há poder pela morte”⁶². (Ibidem, p. 49) Afinal, todo poder, em última instância, é sempre o poder de morte veiculado pelo Príncipe, pela classe dominante, pelo aparelho do Estado, pelo padre, patrão, pai, mãe castradora, etc. Em realidade, para Thomas, em relativa consonância com as noções trazidas por Foucault e Rambeau, o poder se definirá sempre pela possibilidade de agir sobre o outro, indivíduo ou grupo, ou sobre alguma coisa. Para Thomas, o poder supõe a possibilidade de determinar ou aniquilar a vontade alheia, seja por fascinação, transformação ou destruição, o que lhe permite modificar o desenrolar de um determinado fenômeno ou das ações de indivíduos. E o poder absoluto, conseqüentemente, tende à anulação dos seres ou das coisas.

Segundo Thomas, não se pode reduzir o poder apenas a operações de influência. Há, para ele, um jogo de sanções que mantêm e reforçam o poder. Essas sanções impõem limites ao campo de ação dos sujeitos, fazendo-os permanecerem inertes conforme a vontade do poder. Tratar-se-ia, portanto, de uma espécie de sanção de si imposta por outrem, sanção que poderá chegar ao extremo de atingir a própria possibilidade de viver; logo, falar de poder enquanto jogo de sanções ou limites é tocar o cerne do problema da morte, compreendida como a sanção extrema, recurso último e primeiro do poder que se estabelece sobre o outro.

⁶¹"[...] c'est avant tout au niveau de l'imaginaire que pèse le pouvoir de la mort".

⁶²"[...] il n'y a de pouvoir que de la mort".

Thomas apresenta uma definição de poder que se aproxima da noção de dominação, o que, por exemplo, não seria o caso segundo a perspectiva foucaultiana, para quem o poder se constituiria justamente neste jogo de influências, por meio de estratégias diversas, e não em práticas de submissão ou dominação. Contudo, como já anunciado, embora as duas definições aparentemente se excluam, mutuamente, elas podem ser adotadas numa abordagem complementar. Afinal, nas peças aqui analisadas, pode-se observar tanto o poder que se exerce pela força, por meio de instrumentos materiais e sociais que permitem àqueles que o possuem impor suas vontades a outrem, quanto aquele que se exerce justamente por meio da influência, na prática da barganha, na lógica econômica, numa ameaça mais discreta, etc.

Em todo caso, a importância das considerações de Foucault deve ser destacada, já que estas demonstram ser o poder objeto complexo e que comporta abordagens variadas. Logo, para Thomas, é graças a Foucault que se pode pensar nas múltiplas manifestações do poder estendido a todo o corpo social, ao qual todos somos submetidos, mas que também pode ser exercido por todos através de diferentes estratégias, de linhas móveis de ação, suscitando resistências diversas, por vias concretas ou simbólicas.

Persistindo nas reflexões sobre as relações entre poder e morte, a relação íntima entre estes dois elementos torna-se cada vez mais evidente. Em última instância, estar consciente da possibilidade do exercício do poder implicaria, necessariamente, estar também consciente da possibilidade de dar a outrem a morte, seja material ou simbolicamente, e da possibilidade de, pela morte, escapar ao próprio jugo do poder. Para citar Thomas: “Este é talvez o sentido da caça: o caçador deixa de ter medo da morte quando ele mata. Abater a caça é, para ele, negar (simbolicamente) aquilo que o ameaça e é obstáculo à sua potência”.⁶³ (Ibidem, p. 133, tradução minha)

Thomas reafirma que é no nível do imaginário que podemos nos dar conta do poder da morte. É no e por meio do imaginário que se tenta agir sobre a morte ou, mais adequadamente, agir sobre os outros por meio da morte. Ou seja, é a maneira de compreender e representar a morte, seja para si mesmo ou para outrem, que estará na base das estratégias escolhidas ou dos instrumentos selecionados para o exercício do poder, para fazer prevalecer uma determinada vontade sobre a outra. Tal fórmula pode ser

⁶³ "Tel est peut-être le sens de la chasse : le chasseur cesse d'avoir peur de la mort quand il tue. Abattre le gibier, c'est pour lui anéantir (symboliquement) ce qui le menace et fait obstacle à sa puissance [...]."

verificada em diversas instâncias de relação social. Por exemplo: o temor de ser expulso e/ou defenestrado da corporação é o que possibilita que os membros obedeçam ao princípio básico da hierarquia policial ou militar, sendo a expulsão considerada pelos indivíduos que compõem este grupo espécie de morte simbólica. Trata-se de imagem imposta como a negação de si, e que determina, portanto, os meios pelos quais os membros se sujeitarão à vontade alheia, às imposições da corporação e de seus superiores hierárquicos. Outra face da moeda é o temor de encontrar concretamente a morte que leva o cidadão comum a se sujeitar às arbitrariedades daqueles que fazem parte das corporações militares, cujos membros são vistos como portadores da morte, imagem que acaba por se impor no imaginário social e permite que o poder seja exercido por meio da coerção sobre corpos e vontades dos cidadãos comuns.

As reflexões realizadas até aqui permitem que se aborde um elemento que está presente em toda dinâmica de poder: a relação dialética entre a intenção de dominação e a intenção de destruição. Exercer sobre algo ou alguém o poder, ou seja, poder sujeitá-lo ou dominá-lo implica estar também de posse do poder de destruí-lo e, em verdade, valer-se dessa última possibilidade como meio para o próprio exercício do poder. Aniquilar o outro significa, em extremo, e paradoxalmente, a anulação e a confirmação radical e definitiva do próprio poder. É um jogo de potência máxima que termina por anular a relação de poder existente exatamente pela prática do poder, cujo exercício radical resultará, necessariamente, em impotência. É importante, portanto, observar que a prática do poder absoluto, que permite controlar as vidas de outrem e determinar quando e como eles devem encontrar seu fim, afirma-se, de acordo com o que pensa Thomas, como uma tentativa de acumulação simbólica de vida, uma maneira pela qual se espera, conseqüentemente, afastar-se da morte.

O sequestro com reféns e a ameaça de morte revelam este fenômeno de maneira evidente. Ao tomar para si, e publicamente, o poder de decidir sobre quando e como o outro deve morrer, frequentemente em troca de alguma recompensa, aquele que faz reféns tenta barganhar para ter a possibilidade de encontrar potência de vida, simbolizada naquilo que ele espera como recompensa, seja dinheiro, seja a possibilidade segura de fuga e afastamento daquilo que representaria uma ameaça à sua integridade. Em suma, o que se vê são o exercício e a demonstração de potência, o que pode ser verificado em Roberto Zucco, que se valerá deste recurso – o sequestro com refém – como um dos meios de demonstrar o próprio poder.

O poder seria uma maneira de enganar a morte, de ganhar, ao menos simbolicamente, a imortalidade. Thomas afirma:

Dar a morte, ou antes impô-la, é na realidade provar duas vezes o seu poder: domina-se aquele que se vai destruir reduzindo-o ao não ser; domina-se a morte tomando-a nas mãos, despida de tudo que ela poderia ter de misterioso e de transcendente. Este poder é realmente o exorcismo radical da angústia da morte e a afirmação triunfante da vida; matar o outro é destruir a parte má de si que vive no outro, é portanto duplamente exorcizar-se.⁶⁴ (Ibidem, p. 159, tradução minha)

A parte má de si não seria exatamente a parte “mortal”? Aquela que mostra ao soberano que ele não é imortal, que seu poder alcança o limite exatamente na certeza do próprio fim? Portanto, é ao matar esta parte mortal, exorcizando-a simbolicamente pela ação de oferecer a morte a outrem, que o soberano torna-se, ao próprio olhar, eterno.

Porém, pensar sobre o poder da morte é também pensar sobre a vida administrada, controlada por certas regras. “Daí a corrida pelo trabalho, pelo dinheiro, pela competição, pelo prestígio social, tantas iscas que dão a *ilusão de vida*. Uma vida da qual a morte é banida, mas que é talvez, apenas, uma morte lenta, docemente, a serviço da ideologia do poder”.⁶⁵ (Ibidem, p. 174, tradução minha)

Em seus estudos desenvolvidos na obra *Le pouvoir de vie et de mort : souveraineté et peine capitale*, Daniela Lapenna (2011) discute o tema do poder de vida e de morte para questionar a legitimidade da pena capital. Ela desenvolve suas pesquisas de maneira a demonstrar que nenhuma justificativa para a pena de morte é legítima diante dos avanços realizados em termos do estabelecimento dos direitos humanos universais, ou seja, direitos básicos que todo humano possui e que são indiscutíveis e invioláveis. Dentre eles, encontra-se o direito último à vida; logo, um estado que reconheça os direitos humanos não deveria exercer a pena capital, já que ele infringe o mais importante dos direitos fundamentais. Note-se ainda que Lapenna identifica na prática da pena capital elementos ligados às práticas religiosas do sacrifício ritual, que teriam sido incorporados

⁶⁴“Donner la mort, ou plutôt l’imposer c’est en effet prouver et se prouver deux fois son pouvoir : on domine celui qu’on va détruire en le réduisant au non-être ; on maîtrise la mort en la tenant dans le creux de la main, déshabillée de tout ce qu’elle pourrait avoir de mystérieux et de transcendant. Ce pouvoir est bien l’exorcisme radical de l’angoisse de mort et l’affirmation triomphante de la vie ; tuer l’autre c’est détruire la mauvaise part de soi qui vit en l’autre, c’est donc doublement s’exorciser”.

⁶⁵“D’où la course au travail, à l’argent, à la compétition, au prestige social, autant d’appâts qui donnent l’*illusion de la vie*. Une vie dont la mort est bannie, mais qui n’est peut-être qu’une mort lente, en douceur, au service de l’idéologie du pouvoir”.

pelas instituições legais das sociedades modernas e democráticas, em que a morte institucionalizada ainda existe como prática judicialmente aceita.

Lapenna afirma que o poder que decide sobre a existência ou não da pena capital encontra legitimidade unicamente nele mesmo, porque não há nada fora dele que possa assegurá-la. Logo, é unicamente o poder de decidir o que conta, de fato. É nesse quadro que a pesquisadora traz a colaboração do autor Carl Schmitt que, na obra *Entretiens sur le pouvoir* (1945), afirma:

Se o poder não deriva nem da natureza nem de Deus – como convida a pensar o declínio de toda teoria da derivação divina –, convém afirmar que “o poder que um homem exerce sobre outros homens vem dos próprios homens”. Se o poder natural está fundado na força, na superioridade do homem sobre o animal e naquela do homem mais forte sobre o mais fraco, se, por outro lado, o poder divino é exercido por aquele que possui qualidades divinas ou que pretende ser venerado como Deus, o poder do homem sobre o homem está inteiramente fundado no consentimento, quer dizer, na obediência que o homem presta àquele que detém o poder. “Um homem só detém o poder porque ele encontra outros homens para lhe obedecer e lhe conferir este poder. Parem eles de obedecer-lhe, seu poder se dissipa”.⁶⁶ (SCHMITT apud LAPENNA, 2011, p. 131-132, tradução minha)

É, portanto, sobre o ato de consentimento feito pelos indivíduos que Schmitt funda sua própria teoria do poder. Ele sustenta que “aquele que procura e aceita uma proteção não tem o direito de recusar a obediência”, acrescentando que aquele que detém o poder pode demandar obediência por qualquer razão, mesmo se a ordem for injusta ou imoral”.⁶⁷ (LAPENNA, 2011, p. 132, tradução minha) Nessa perspectiva, observa-se que ter poder não é outra coisa a não ser possuir a liberdade de decidir e desfrutar dos meios concretos de agir segundo suas próprias decisões, impondo-as, inclusive, a outrem – é o que ocorre em *Combate de negro e de cães*, como será visto adiante. A partir daí, percebe-se que o poder de decisão está no coração da noção de soberania. “Mesmo a ordem jurídica repousa [...] sobre uma decisão e não sobre uma norma”.⁶⁸ (SCHMITT apud LAPENNA,

⁶⁶ "Si le pouvoir ne dérive ni de la nature ni de Dieu – comme invite à le penser le déclin de toute théorie de la dérivation divine – il convient d'affirmer que "Le pouvoir qu'un homme exerce sur d'autres hommes vient des hommes eux-mêmes". Si le pouvoir naturel est fondé sur la force, sur la supériorité de l'homme sur l'animal et sur celle de l'homme le plus fort sur le plus faible, si par ailleurs le pouvoir divin est exercé par celui qui possède des qualités divines ou qui prétend être vénéré comme Dieu, le pouvoir de l'homme sur l'homme est entièrement fondé sur le consentement, c'est-à-dire sur l'obéissance que l'homme concède à celui qui détient le pouvoir. "Un homme ne possède du pouvoir que parce qu'il trouve d'autres hommes pour lui obéir et lui conférer ce pouvoir. Cessent-ils de l'obéir, son pouvoir s'évanouit". "

⁶⁷"celui qui recherche et accepte un protection, n'a pas le droit de refuser l'obéissance", ajoutant que celui qui détient le pouvoir peut demander l'obéissance pour n'importe quelle raison, même si la commande a été injuste ou immorale".

⁶⁸ "Même l'ordre juridique repose [...] sur une décision et non sur une norme".

2011, p. 133, tradução minha) Decisão é poder, e poder é decisão. A decisão tem um valor inteiramente autônomo e não depende da justiça de seu conteúdo. A partir dessas considerações, observa-se que todo poder, mesmo o institucional e apoiado por leis, tem como fonte primeira a autoridade dada a alguém, num determinado contexto, para que ele possa decidir e, então, exercer o poder, já que antes da lei não havia outra lei. Logo, teria sido necessária uma espécie de acordo sócio-político para dar àqueles que criam as leis o poder de fazê-lo e de decidir sobre a existência dessas mesmas leis que, a partir de então, deverão ser obedecidas e darão base ao poder.

A pena capital é a expressão máxima do poder institucionalizado, porque é a concretização definitiva de decisão sobre a vida de um indivíduo, o que remete mais uma vez à associação intrínseca entre poder e morte, discutida anteriormente. Embora Lapenna trate da pena de morte enquanto prática realizada a partir do poder institucionalmente estabelecido, encontra-se evidente analogia com “pena de morte” praticada por qualquer indivíduo que decide retirar de outrem sua vida. É, da mesma forma, o exercício do poder de decidir quando, onde e como alguém deixará de existir – é o poder que se afirma por meio da morte.

Lapenna identifica uma espécie de aliança político-jurídico-teológica na origem da pena de morte. Ela vê uma assimilação do teológico pelo político porque, segundo suas análises, a pena de morte é uma espécie de substituto do sacrifício religioso que se pode observar em rituais básicos praticados em sociedades antigas. Nestas, o sacrifício desempenha um papel fundamental para assegurar a ordem coletiva e, conseqüentemente, o sentido de coletividade.

A operação sacrificial torna-se um instrumento de transferência coletiva: a fim de dissipá-las, a vítima canaliza em si as tendências hostis e a agressividade recíproca que, presentes no seio da comunidade, constituem o gérmen da discórdia e a origem do conflito.⁶⁹(Ibidem, p. 285, tradução minha)

Para Lapenna, o sacrifício ritual, cujas origens são religiosas, estaria ainda presente nas sociedades modernas, porém transformado, assumindo formas substitutivas interiorizadas nas dinâmicas sociais. Assim, observam-se elementos das práticas rituais dissimulados, institucionalizados, burocratizados. A pena de morte torna-se, então, um

⁶⁹ "L'opération sacrificielle devient un instrument de transfert collectif : afin de les dissiper, la victime canalise sur soi les tendances hostiles et l'agressivité réciproque qui, présentes au sein de la communauté, constituent le germe de la discorde et l'origine du conflit".

instrumento para que a comunidade conserve sua unidade e possa restabelecer um equilíbrio perdido, neste caso, devido à ação de um indivíduo que será morto como uma vítima de sacrifício, espécie de bode expiatório. O sacrifício, realizado no “altar social da prisão” enquanto execução legalmente determinada, contribuirá, em teoria, para a coesão social, possuindo o valor de satisfação da necessidade latente de punição e de sanção, como espécie de compensação do mal praticado e de ratificação do poder estabelecido.

Para Lapenna, a conjugação da proibição cristã original, o “não matarás”, e da lei de Talião ancestral do “dente por dente, olho por olho”, estaria na base do imperativo de dar à morte aquele que cometeu um crime. Logo, vê-se o imperativo religioso que proíbe que se derrame o sangue de alguém (o crime do homicídio) e, ao mesmo tempo, o imperativo que determina que, uma vez o sangue derramado, ele deve ser vingado pelo sangue daquele que cometeu o crime original. Reconhece-se claramente a constituição de um ato de vingança, uma represália equivalente ao ato que a provocou que, por sua vez, dará ensejo a novas represálias, num processo virtualmente interminável – que, aliás, está na base dos grandes mitos gregos da antiguidade e, portanto, das grandes tragédias clássicas.

Lapenna afirma:

O assassinato do criminoso pode satisfazer a sede de vingança e de represálias da comunidade. O Talião está inscrito no direito ancestral e constituiu a primeira lei de todos os povos, tornando-se assim uma ideia permanente e enraizada no imaginário coletivo. A este conceito de vingança – que representa ao mesmo tempo a necessidade de restaurar a justiça e a necessidade de purgar o mal realizado – foi atribuído um valor comemorativo e litúrgico particular em toda civilização, desde as primeiras tribos primitivas.⁷⁰(Ibidem, p. 276, tradução minha)

Nas sociedades modernas, aquele que cometeu um delito, um ato violento que trouxe desequilíbrio ao seio da comunidade, deve ser afastado – pela prisão – ou eliminado, pela pena de morte, obedecendo ao que é decidido por aqueles que possuem o poder soberano, em resposta à necessidade da coletividade, que deve receber reparações. Assim como a vítima sacrificial oferecida à divindade durante o ritual religioso, o criminoso executado cumprirá a função de satisfazer a sede coletiva de vingança e

⁷⁰“L’assassinat du criminel peut satisfaire la soif de vengeance et de représailles de la communauté. Le talion est inscrit dans le droit ancestral et a constitué la première loi de tout peuple, devenant ainsi une idée permanente et enracinée dans l’imaginaire collectif. À ce concept de vengeance – qui représente à la fois la nécessité de restaurer la justice et la nécessité de purger le mal accompli – a été attribué une valeur commémorative et liturgique particulière dans toute civilisation, depuis les premières tribus primitives”.

represália incorporada às leis e instituições legais. Aquele que as violou, que ultrapassou os limites impostos, que desrespeitou, portanto, o poder institucional estabelecido, deve ser reconhecido como um inimigo da coletividade e oferecido em “sacrifício” à comunidade inteira, para que esta possa, então, reencontrar o equilíbrio perdido, e para que as estruturas do poder estabelecido que realiza o ato sacrificial e que o legitima, sejam mantidas.

Logo, para citar Lapenna:

O valor que a pena capital adquire ultrapassa o de um único indivíduo ou do crime particular que ele cometeu. O condenado à morte torna-se o bode expiatório, ou seja, a vítima sobre a qual se descarrega o mal coletivo. A pulsão agressiva alimenta a coesão social e anula as rivalidades recíprocas, canalizando as pulsões violentas sobre um estranho porque cada membro da comunidade dirige-se de maneira unânime contra o criminoso. ⁷¹(Ibidem, p. 299, tradução minha)

O sacrifício constitui, claramente, um assassinato; contudo, sua realização atende a objetivos que ultrapassam o assassinato em si e que o legitimam. Conseqüentemente, o sacrifício constitui um assassinato justificável em nome de interesses coletivos, ganhando, inclusive, uma conotação sacralizada. Ao fim, vê-se no ato sacrificial a expressão de um poder absoluto e legítimo.

As considerações feitas por Lapenna acerca da pena de morte e da lógica sacrificial que lhe dá base estão voltadas à análise da pena de morte enquanto prática institucional; contudo, é possível identificar a expressão dessa mesma lógica em assassinatos cometidos por pessoas comuns, em alguns casos. Inclusive, essa noção será útil para analisar as ações de alguns personagens koltesianos no contexto específico de cada obra, como se verá em seguida.

Para sintetizar as observações e ponderações até aqui realizadas acerca do poder e seus mecanismos, pode-se afirmar que o poder expressa-se seja por mecanismos evidentes de dominação, por meio da violência ou de ação coercitiva, seja por meio de práticas sutis presentes no interior das interações dos indivíduos, ou destes com as instituições sociais, ou das próprias instituições entre si. E, especialmente, observa-se que o poder exerce-se, em última instância, pela morte; ou seja, todos os mecanismos

⁷¹"La valeur que l'exécution capitale acquiert dépasse celle d'un seul individu ou du crime particulier qu'il a commis. Le condamné à mort devient le bouc émissaire, c'est-à-dire la victime sur laquelle se décharge le mal collectif. La pulsion agressive alimente la cohésion sociale et annule les rivalités réciproques, en canalisant les pulsions violentes sur un étranger parce que chaque membre de la collectivité est dirigé à l'unanimité contre le criminel".

adotados no exercício da dominação e nas estratégias de influência ou controle de outrem sustentam-se na ameaça, implícita ou evidente, contra a sua vida, a sua integridade, a sua liberdade, ou seja, na possibilidade de impor a outrem a morte, seja a morte física, social e/ou simbólica. Feita essa síntese, pode-se avançar para a leitura e análise mais demorada dos comportamentos dos personagens, para verificar como a morte participa no interior de suas relações de força.

3.2 *Combate de negro e de cães: construção e inversão da dinâmica do poder*

A intriga de *Combate de negro e de cães* e seu nó central desenvolvem-se em torno de três personagens principais: Horn, Cal e Alboury. Embora Léone tenha importância na obra, suas ações não interferem diretamente para o desenrolar e desenlace do conflito central. É especificamente nas interações realizadas por estes três personagens que se pode ver a configuração de um jogo de forças e, conseqüentemente, de poder, que se sustenta, sobretudo, na lógica da ameaça e em mecanismos de subtração da vida. Ao analisar os modos como agem e interagem, é possível verificar como se constitui a dinâmica do poder, e o papel que a morte aí desempenha.

3.2.1 Horn e a política

Enquanto responsável administrativo pelo canteiro de obras, Horn, homem de 60 anos, exerce sua autoridade por meio da palavra. Cabe a ele gerir as relações entre todos os sujeitos que ali trabalham, a divisão das tarefas, os recursos que chegam e sua distribuição; necessariamente, cabe também a ele administrar as relações nem sempre pacíficas entre a empresa e a comunidade local, que fornece a maior parte da mão de obra. Ele é o principal representante da empresa estrangeira naquele país, sendo seguido, na ordem hierárquica, por Cal, o engenheiro-chefe, e, logo em seguida, pelos operários.

Observa-se que há uma estrutura hierárquica clara construída naquele local, onde o poder, graças às normas sociais e econômicas implícitas que lhe dão base, parece perfeitamente estabelecido nas mãos de um homem, que o compartilha, em parte, com outro homem, ambos brancos e estrangeiros, hierarquicamente acima de homens que deveriam apenas obedecer. Porém, é importante acrescentar que, em grande parte, a posição de poder de Horn é assegurada e respeitada devido à presença dos guardas, homens locais, armados e situados numa posição espacial estratégica, no alto de torres de observação, localizadas em cercas que protegem a vila de casas onde moram os

funcionários da empresa e o canteiro; a força e poder de fogo presentes representados por estes guardas estão submetidos à autoridade de Horn, *a priori*.

A posição de Horn é apresentada desde a primeira cena. Ele é o primeiro a ver e a falar com Alboury. A partir deste primeiro encontro, o segundo personagem revela ao primeiro o que deseja e, assim, a intriga pode se desenrolar. Observe-se um pequeno trecho deste primeiro diálogo travado pelos dois personagens, no momento seguinte em que Alboury revela estar ali para recuperar o corpo do irmão Nouofia:

HORN: Um negócio terrível, sim; uma queda infeliz, um caminhão infeliz que rodava a toda velocidade; o motorista será punido. Os operários são imprudentes, apesar das instruções precisas que lhes são dadas. Amanhã o senhor terá o corpo [...]

ALBOURY: Eu vim somente pelo corpo, senhor, e eu irei embora assim que o tiver.

HORN: O corpo, sim, sim, sim! O senhor o terá amanhã [...].⁷²
(KOLTÈS, 1989, p. 9 e 10)

Este trecho já permite que se note a intenção de Horn – por enquanto, expressa de maneira sutil – de convencer Alboury a não se preocupar excessivamente com o corpo do irmão. Ao mesmo tempo, se observa, também sutilmente, que o forasteiro resiste. Logo, a partir da primeira cena, o jogo de forças entre estes dois personagens se estabelece claramente; ele se faz por estratégias verbais, predominantemente pouco agressivas, com tentativas de convencimento que sempre encontram resistência, e este jogo vai continuar, já que parece ser este o papel característico de Horn, agir politicamente, e o de Alboury, o de resistir.

Na continuação deste mesmo diálogo, Horn prossegue seu esforço sutil de desviar o foco: ele fala sobre sua esposa, seu casamento, como se tentasse fazer da busca de Alboury algo secundário. Importa chamar a atenção para o fato de que Alboury permanece durante toda a cena escondido nas sombras de algumas árvores, sugerindo, e talvez antecipando, que ele represente alguma ameaça aos que estão no interior da vila – onde, aliás, ele não deveria ter podido entrar. Assim, Alboury prossegue mal discernido entre as sombras, apesar dos esforços de Horn de tentar convencê-lo a vir para a área

⁷²HORN. – Une terrible affaire, oui ; une malheureuse chute, un malheureux camion qui roulait à toute allure ; le conducteur sera puni. Les ouvriers sont imprudents, malgré les consignes strictes qui leur sont données. Demain vous aurez le corps [...].

ALBOURY. – Moi, je suis seulement venu pour le corps, monsieur, et je repartirai dès que je l'aurai.

HORN. – Le corps, oui oui oui ! Vous l'aurez demain. [...]"

iluminada – esforços que parecem revelar também uma estratégia de poder de Horn, que deseja ver claramente seu interlocutor misterioso e resistente, justificadamente compreendido como um inimigo. Alboury justifica o fato de permanecer longe da luz porque teria medo dos guardas, embora ele não pudesse ter entrado ali a não ser com a cumplicidade dos mesmos. Contudo, apesar dessa aparente incoerência, os guardas, de fato, controlam o acesso e, estando submetidos a Horn, é este quem, no fim, exerce o controle; logo, por meio dos guardas, é o chefe do canteiro quem dispõe dos meios materiais existentes – os homens e suas armas – e necessários para levar à morte aqueles que invadam ou ameacem de alguma maneira a ordem estabelecida naquele território. Apesar do caráter político de suas ações, Horn está apto a exercer seu poder por meio da coerção e da ameaça.

À medida que a narrativa avança, revela-se, na cena três, num diálogo entre Horn e Cal, que este último assassinou o operário Nouofia e que todos os demais operários testemunharam o fato. Apesar de estar de posse dessa informação, Horn tenta, na cena seguinte, convencer Alboury de que o seu irmão teria morrido num acidente e que a empresa não teria qualquer responsabilidade. Além disso, Horn diz que, em razão de Nouofia não utilizar capacete, ele seria o responsável pela própria morte. No entanto, mais uma vez, as estratégias de Horn revelam-se inúteis; nenhuma das explicações dadas por ele convence Alboury a desistir de recuperar o corpo do irmão; ele não quer explicações, ele deseja o corpo, e Horn oferece resistência exatamente porque não deseja assumir nenhuma responsabilidade pelo que aconteceu, ainda mais devido ao fato de ter sido um assassinato cometido por um funcionário do canteiro e devido ao destino que foi dado por este ao cadáver, jogado no esgoto.

Nesta cena, verificam-se, portanto, as intenções de Horn em demover Alboury de seu intento, no entanto, dessa vez, oferecendo-lhe dinheiro. Mais do que isso, é durante esta cena que, pela primeira vez, Horn ameaça claramente Alboury, recordando-lhe do fato de que ele penetrou sem autorização em propriedade privada e que, através de suas ordens, Horn poderia fazer com que o forasteiro fosse atingido por tiros disparados pelos guardas. Apesar desses breves desvios, Horn insiste no método da não violência, esforçando-se em manter a lógica do diálogo e do convencimento, método considerado pelo chefe do canteiro como o mais eficaz para exercer sua autoridade e administrar a realidade local.

Porém, é evidente: a sua autoridade é sustentada, em última instância, pela possibilidade concreta de decidir sobre a vida e sobre a morte daqueles que estão sob as suas ordens ou que infringem as normas ali estabelecidas. Os guardas obedecem a Horn, base de seu poder; para remeter às considerações de Lapenna e Schmitt, eles constituem um dos meios pelos quais Horn pode fazer cumprir suas decisões, sejam elas quais forem. Pode-se supor que o poder do qual ele dispõe possui duas faces, com as quais ele joga numa espécie de esconde-esconde: num momento, ele mostra a face política e pacífica de suas estratégias de poder; no outro, a face violenta e altamente repressora – essa hipótese se confirmará quando forem discutidos, mais adiante, outros momentos da peça, quando Horn abandonará de vez a sutileza para abraçar a face violenta de seu poder.

Antes disso, no entanto, a natureza política e predominantemente pacífica das ações de Horn será mais uma vez valorizada, o que pode ser interpretado como um modo de potencializar os efeitos sobre o leitor/espectador das decisões tomadas em seguida pelo personagem. Assim, na cena VIII, durante um diálogo entre Horn e Cal, pode-se destacar o seguinte trecho da fala do último:

CAL: Você tem isso na pele (*Depois de um tempo:*) Não pense que eu quero puxar seu saco; mas você, antes de tudo, tem a liderança na pele; você é o tipo de chefe que a gente gosta, é preciso reconhecer; você é o chefe com o qual a gente se acostuma; é isso, o bom chefe.⁷³ (Ibidem, p. 56, tradução minha)

Cal fala de Horn como se este fosse um chefe natural, que teria o talento para comandar, predominantemente, por meio da política. Horn prefere negociar, dialogar, embora seja perfeitamente capaz de agir violentamente se as estratégias iniciais adotadas não surtirem o efeito desejado. E é por ter o papel de chefe, justamente, que na cena X Horn deixa claro a Cal que cabe a ele, Horn, a tarefa de solucionar o problema gerado pelo ato do engenheiro. Sobretudo, ele decide tomar para si essa responsabilidade porque sabe das intenções de Cal, que desejaria resolver os problemas por meio da violência contra Alboury, o que, segundo avalia Horn, poderia trazer ainda mais prejuízos ao já precário equilíbrio estabelecido dentro do canteiro.

Nas palavras de Horn:

⁷³"CAL. – Tu as ça dans la peau, toi (*Après un temps :*) Ne crois pas que je veux te flatter ; mais toi, d'abord, tu as le commandement dans la peau ; tu es le genre de chef auquel on s'attache, il faut le reconnaître ; tu es le chef auquel on s'habitue ; c'est ça, le bon chef".

HORN: Quem carrega o peso de reparar as idiotices dos outros? Quem carrega o peso de consertar, o tempo todo e em todo canto, de um lado a outro da cidade; de manhã até a noite, no canteiro de obras? Quem tem que ter tudo na cabeça, desde a menor peça do menor caminhão até o número de garrafas de whisky na reserva? Quem tem que planejar, julgar, conduzir tudo, dia e noite? Quem tem que ser policial, prefeito, diretor, general, pai de família, capitão do barco?

CAL: Você, velho, você, é claro.

HORN: E quem já está de saco cheio, definitivamente de saco cheio?

CAL: Você, velho.⁷⁴ (Ibidem, p. 64, tradução minha)

Horn lista uma série de funções tradicionalmente associadas à autoridade, portanto, ao poder, exercidas por aqueles cuja autoridade é aceita por uma comunidade, em nome da necessidade de gerir recursos e pessoas para assegurar o bem-estar geral. No exercício de sua autoridade, Horn identifica-se, sobretudo, como aquele que “sabe usar a boca”, aquele que exerce seu poder por meio das palavras. Aliás, ele acredita que Alboury estaria ali para resolver suas pendências da mesma maneira, por meio da política, da negociação. Para ele, o irmão de Nouofia deseja convencer a todos por meio de sua presença permanentemente nas sombras, numa estratégia sutil para impressionar. Logo, Horn enxerga nele aquele que lhe parece um interlocutor ideal. Contudo, Cal não compartilha dessa opinião:

CAL: Eu não acredito nisso, velho. O risco de ser atingido nas costas com uma faca, bem aqui no meio de nossa vila, por um negrinho, me tira do sério, velho. Eu acho que ele veio aqui pra se aproveitar desse negócio e provocar uma revolta geral. É isso aí o que eu acho.

⁷⁴HORN. – Qui a la charge de réparer les conneries des autres ? qui a la charge de tout régler, toujours et partout, d’un bout à l’autre de la cité ; du matin jusqu’au soir sur le chantier ? qui doit avoir toujours dans la tête, depuis la moindre pièce du moindre camion jusqu’au nombre de bouteilles de whisky en réserve ? qui doit tout planifier, tout juger, tout conduire, de nuit comme de jour ? qui doit être ici flic, maire, directeur, général, père de famille, capitaine de bateau ?

CAL. – Toi, vieux, toi, c’est sûr.

HORN. – Et qui en a marre, définitivement marre ?

CAL. – Toi, vieux".

HORN: Você não está entendendo nada. Ele quer nos impressionar. É política. ⁷⁵(Ibidem, p. 66-67)

Ao analisar o desenrolar da intriga, ficará claro que, de fato, Cal compreendeu melhor a situação e que Horn cometeu um erro de julgamento. Ao preocupar-se com suas estratégias políticas, o chefe não se atenta que, se Alboury está dentro do canteiro de obras, dentro da vila protegida, é porque ele encontrou meios de escapar à vigilância dos guardas. Na verdade, Horn até notou esse detalhe, mas não se deu conta de como isso poderia se desdobrar; Alboury descobriu um meio de anular a ameaça representada pelos homens armados, o que reduziria parte importante do poder coercitivo que Horn possui; logo, o forasteiro poderia agir como bem entendesse dentro daquele território, sem precisar enfrentar o que poderia ser o seu maior obstáculo. Apostar, nesse contexto, que ele preferiria adotar estratégias sutis de ação, é uma decisão temerária e mesmo arriscada. E Horn comete ainda outro erro de julgamento, na cena XIII, ao oferecer novamente dinheiro a Alboury, em substituição ao corpo de Nouofia – proposta que é mais uma vez recusada.

Contudo, na cena XIV, Horn finalmente abandona as sutilezas. Diante de mais uma recusa de acordo, só lhe resta ameaçar abertamente o forasteiro, avisando-o que, caso ele não saia o mais rapidamente possível daquele local ao qual não pertence, ele será abatido como um bandido qualquer e ele, Horn, não se responsabilizará. Há claramente uma mudança no modo como Horn se coloca diante de Alboury: há uma agressividade evidente; se até então o forasteiro e sua teimosia eram tolerados, merecedores do esforço da negociação e do diálogo, a partir de agora a sua presença torna-se claramente indesejada e sua vida é, explicitamente, colocada em risco. É importante destacar: essa mudança de abordagem se dá depois que Léone, a esposa de Horn, confessa diante deste ter se apaixonado por Alboury, que a rejeitou de maneira humilhante ao cuspir em seu rosto – pode-se imaginar, portanto, que esta ação de Alboury representou o último gesto de resistência ao poder ou a última ofensa que seriam tolerados pelo espírito pacífico de Horn. Esta cena é mais bem analisada em capítulo posterior.

⁷⁵"CAL. – Je n'y ai pas le coeur, vieux. Avec le risque, ici même, en plein dans la cité, qu'un boubou te file un coup dans le dos non, cela me fout les nerfs en l'air, vieux. Je crois, moi, qu'il est venu ici pour profiter de cette affaire et fabriquer des émeutes. Voilà ce que je comprends, moi.

HORN. – Tu ne comprends rien du tout. Il veut nous impressionner. C'est de la politique".

Ao longo da cena XVII, vê-se que Horn finalmente decidiu e planeja, junto com Cal, uma forma de assassinar o forasteiro inconveniente, cabendo ao segundo a tarefa de executar o ato. Horn abandona completamente a sutileza e a política, sugerindo a Cal que assassine o invasor com um tiro de fuzil e, em seguida, passe por cima de seu corpo com um caminhão. O objetivo é deixá-lo irreconhecível e, assim, poder entregar seu corpo à comunidade local em substituição ao corpo do operário Nouofia, para, segundo a expectativa de Horn, acalmar a comunidade e evitar que esta insista na ideia de recuperar o corpo.

Pode-se concluir que os dois personagens, Horn e Cal, possuem – ou creem possuir – os meios para realizar o assassinato que planejam e, mais do que isso, julgam deter o direito de decidir sobre a vida e a morte de outrem, num exemplo claro da relação intrínseca e radical entre poder e morte. Isso remete mais uma vez às considerações de Lapenna, Schmitt e Thomas, para os quais ter poder é, em essência, decidir e deter os recursos para realizar o que se decide sobrepujando, pela morte, aqueles que ao poder estão submetidos. Eles decidem a morte de Alboury e essa decisão, uma vez realizada, terá consequências irreversíveis. Contudo, para retomar o pensamento foucaultiano, o poder constitui-se sempre num jogo de resistências que, em determinado momento, pode virar a mesa e produzir uma inversão de papéis; é o que será observado mais adiante, numa análise do comportamento de Cal e de Alboury.

3.2.2 Cal e a violência nas mãos

O personagem do engenheiro aparece apenas na cena III. Trata-se de um indivíduo agressivo, que parece agir sem refletir, na urgência de suas emoções. Desde sua primeira aparição, seu caráter violento e instável fica evidente, como já se pode ver neste trecho de sua fala durante o primeiro diálogo que mantém com Horn, quando ele comenta o desaparecimento de seu cão de estimação, Toubab:

CAL: *(na mesa, com a cabeça entre as mãos)* Toubab, pobre animal, por que você partiu? *(Ele chora)* Que mal eu fiz a ele? Horn, você me conhece, você conhece meus nervos. Se ele não voltar essa noite, eu matarei todos eles; comedores de cães. Eles o pegaram de mim. Eu não posso dormir sem ele, Horn. Eles estão comendo ele. Eu nem escuto ele latir. Toubab!⁷⁶ *(Ibidem, p. 18, tradução minha)*

⁷⁶"CAL *(à la table, tête entre les mains)*. – Toubab, pauvre bête, pourquoi es-tu parti ? *(Il pleure.)* Quel mal est-ce que je lui ai fait ? Horn, tu me connais, tu connais mes nerfs. S'il ne revient pas ce soir, je les tuerai tous ; bouffeurs de chiens. Ils me l'ont pris. Je ne peut pas dormir sans lui, Horn. Ils sont en train de me le manger. Je ne l'entends même pas aboyer. Toubab!"

Na continuação do diálogo, Horn informa Cal da presença de Alboury e o motivo dele estar ali. E avisa ao engenheiro: “HORN: Prepare-se. [...] Dessa vez, você arcará com as consequências sozinho”.⁷⁷ (Ibidem, p. 18, tradução minha); ou seja, Horn anuncia ao leitor/espectador que não é a primeira vez que algo dessa natureza acontece, que Cal já esteve envolvido em problemas anteriores e que coube a Horn resolvê-los. A continuação da cena mostra que Cal tenta negar ter matado Nouofia. Seu discurso configura-se, em realidade, como um esforço de construção de uma narrativa coerente que possa fazer da morte do operário um simples acidente. Assim, em primeiro lugar, Nouofia não seria nem mesmo um operário, mas um jornalista, alguém que não deveria estar no canteiro de obras; em seguida, contradizendo essa primeira afirmação, Cal narra que Nouofia teria solicitado ao primeiro para sair uma hora mais cedo do trabalho, o que Cal não teria permitido; Nouofia, então, teria cuspidido próximo ao pé de Cal – um gesto que representa um profundo desprezo, de acordo com a cultura da comunidade local – e teria partido, sem capacete; neste momento, ele teria caído e, infelizmente, sido atropelado por um caminhão. No entanto, a narrativa de Cal é imediatamente posta a baixo por Horn, que lhe lembra que todos o viram atirar no operário, o que leva o engenheiro a finalmente parar de mentir.

A cena III, inteiramente composta pelo diálogo entre os dois personagens, permite que se veja o desenho de um conjunto de relações de poder estabelecido no canteiro, cujo equilíbrio foi facilmente interrompido. Cal encontra-se numa posição central, detendo a autoridade naquele local e momento, sendo tratado pelos operários como “patrão”; essa posição parece se confirmar pelo fato de ter sido a ele que Nouofia teria pedido para sair mais cedo, obtendo a recusa. Como resposta, observa-se que Nouofia enfrenta a autoridade de Cal, ao cuspir ao lado do seu pé e decidindo sair, apesar de não ter obtido a autorização. As peças estão colocadas no tabuleiro: a autoridade estabelecida não foi respeitada e seu representante, detentor do “poder soberano” naquele contexto, decidiu agir para assegurar sua potência e punir aquele que a teria ameaçado. Como consequência deste jogo de poder ali desenhado, caberia a Cal, portanto, assassinar Nouofia e afirmar sua autoridade suprema pela morte, num gesto extremo, impulsivo e, de certa maneira, naturalizado naquele contexto.

⁷⁷ "HORN. – Prépare-toi.[...] Cette fois, tu répodras toi-même".

E o desenrolar deste imbróglio demonstra o quanto Cal age de maneira imponderada; não bastava a ele ter matado Nouofia, ele não poderia parar por aí. Ele precisava prosseguir com suas ações, de maneira completamente desarrazoada. O próprio Cal explica:

CAL: Quando eu o vi, eu disse: eu não posso deixar esse aqui em paz. O instinto, Horn, os nervos. Eu não o conhecia; ele simplesmente tinha cuspidido a dois centímetros de meu sapato; mas o instinto, é assim que as coisas funcionam: você, não vai ser agora que eu vou te deixar em paz, era o que eu me dizia olhando pra ele. Então, eu o coloquei no caminhão, fui até o local de descarte dos entulhos e o joguei lá em cima; isso é o máximo que você merece e pronto; e depois eu fui embora. Mas eu retornei lá, Horn; eu não conseguia ficar parado, eu estava inquieto. Eu o retirei dos entulhos, do alto, e coloquei de volta no caminhão; eu o levei até o lago e o joguei na água. Mas isso ainda me incomodava, Horn, deixá-lo em paz na água do lago. Então eu retornei lá, entrei na água até a cintura e o peguei de volta. Ele estava no caminhão e eu não sabia mais o que fazer, Horn. Você, eu nunca poderia te deixar em paz, é mais forte do que eu. Eu olho pra ele e digo a mim mesmo: ele vai acabar com meus nervos, esse crioulo. É aí que descobro. Eu me disse: o esgoto, é essa a solução; você nunca mergulhará lá dentro para pegá-lo de volta.⁷⁸ (Ibidem, p. 25-26, tradução minha)

Ele não confessa, de fato, ter assassinado Nouofia, mas também não o nega; e, de qualquer maneira, o modo como ele descreve ter se livrado do corpo e o estado de perturbação em que ele se encontrava, acaba sendo uma confissão indireta. Além do que, é como se ele sugerisse que, embora tenha matado o operário, isso era pouco importante diante do que ele fez com o cadáver. Cal havia assassinado Nouofia numa explosão de violência, num momento de ódio descontrolado; ele possuía os meios para fazê-lo e o momento era perfeitamente propício para eliminar quem parecia ser uma ameaça. Embora não devesse fazê-lo, Cal realizou o gesto extremo de expressão do poder; atribuiu a si mesmo a potência absoluta e decidiu subtrair a vida de alguém.

⁷⁸ "CAL. – Quand je l'ai vu, je me suis dit : celui-là, je ne pourrai pas lui foutre la paix. L'instinct, Horn, les nerfs. Je ne le connaissais pas, moi ; il avait seulement craché à deux centimètres de mes chaussures ; mais l'instinct, c'est comme cela que ça marche : toi, ce n'est pas maintenant que je te foutrai la paix, voilà ce que je me disais en le regardant. Alors je l'ai mis dans le camion, j'ai été jusqu'à la décharge et je l'ai jeté tout en haut ; c'est tout ce que tu mérites et voilà ; et puis je suis rentré. Mais j'y suis retourné, Horn ; je ne pouvais pas tenir en place, les nerfs me travaillaient. Je l'ai repris sur décharge, tout en haut, et remis dans le camion ; je l'amène jusqu'au lac et je le jette dans l'eau. Mais voilà que ça me travaillait, Horn, de le laisser en paix dans l'eau du lac. Alors j'y suis retourné, je me suis mis dans l'eau jusqu'à la taille et je l'ai repêché. Il était dans le camion et je ne savais plus quoi faire, Horn : toi, je ne pourrai pas te foutre la paix, jamais, c'est bien plus fort que moi. Je le regarde et je me dis : il va démolir mes nerfs, ce boubou. C'est alors que je trouve. Je me suis dit : les égouts, voilà la solution ; jamais tu n'iras plonger là-dedans pour le repêcher".

Contudo, não foi o suficiente. O corpo de Nouofia perturbava Cal profundamente, era necessário descartá-lo de maneira definitiva. Nesse momento, pode-se retomar o pensamento de Thomas e lembrar que a morte do outro lembra ao indivíduo a sua própria mortalidade. O cadáver é a imagem da finitude encarnada num corpo perfeitamente semelhante ao daquele que ainda vive, embora esteja desprovido absolutamente da vida. Poder-se-ia imaginar, portanto, que o cadáver do operário morto lembrava a Cal que ele detinha o poder supremo, já que foi este quem levou o outro à morte, mas, ao mesmo tempo, recordava-lhe que ele, também, morrerá um dia, e que Nouofia o estaria esperando, talvez, no mundo pós-morte. Assim, seria possível sugerir que Cal necessitava passar por um processo de exorcismo da morte, afastá-la, por meio do descarte do cadáver do operário. Ao lançá-lo no esgoto, ele demonstraria aos outros, mas, sobretudo, a si mesmo, seu poder, capaz de esconder e mesmo fazer desaparecer a própria morte, convencendo-se de que poderia, ele, o próprio Cal, escapar da mortalidade.

Ao ser observado mais de perto, no entanto, Cal revela-se um sujeito frustrado. Ele mesmo o diz e por diversas vezes, ao longo da peça; parece nutrir uma profunda frustração em relação ao que ele se tornou depois de ter chegado ao canteiro, onde tudo o que ele teria estudado, lido, desejado enquanto engenheiro não teria nenhuma validade. Cal mostra inclusive ter ciúmes da posição hierarquicamente superior – portanto, de poder – ocupada por Horn em relação a ele. Ao se notarem estes detalhes, elementos diversos poderiam estar em jogo quando de sua reação violenta no momento em que o mesmo sentiu que sua posição de autoridade foi ameaçada por um sujeito qualquer.

Na cena VIII, como já foi observado, Cal revela a Horn vê-lo como um chefe natural, alguém que parece ter nascido para ocupar um lugar de poder. Contudo, nesta mesma cena, podem-se observar outros detalhes importantes para aquilo que está sendo discutido aqui. Numa das réplicas de Cal dirigida a Horn, pode-se ler/escutar:

CAL: No canteiro, quando me dizem: chefe isso, chefe aquilo, eu sempre digo: desculpe, mas o chefe não sou eu, é Horn, o chefe. Eu, eu sou o quê? Nada. Eu não sou nada, eu não tenho vergonha de dizer. Ao contrário de você, nada. Você não tem medo de nada; mesmo os policiais não te dão medo. Eu, ao contrário de você, bem... Eu tenho medo e eu não tenho vergonha de dizer. Medo, mas medo de verdade; diante de um policial crioulo, eu fujo; é assim mesmo; diante de um

crioulo que não é policial, eu atiro. O medo tem a ver com os nervos, a gente não tem como controlar. ⁷⁹(Ibidem, p. 56, tradução minha)

Cal diz claramente ter medo, especificamente dos negros. Diante de um deles que ocupe algum lugar de poder – como um policial –, ele não reage, prefere afastar-se; mas diante de um negro comum, que deveria ser um subalterno, sua reação é certa: ele atira. A partir desse trecho, não é difícil inferir que, em última instância, Cal expressa seu temor da morte, afinal, ele teme justamente aqueles que podem ameaçar sua integridade, subtrair sua vida, em suma, contrapor-se e ameaçar seu poder. E é evidente que, diante daqueles que não possuem os meios materiais de sobrepujá-lo, cabe a ele, Cal, reagir e enfrentá-los, para não lhes dar a oportunidade de sair da posição de sujeição. Em última instância, portanto, é o temor da morte, conseqüentemente, o temor da perda do poder, que o impulsiona a matar aquele que é o mais fraco. Para retomar Foucault, observa-se claramente o exemplo do poder assimétrico, sustentado pelo desequilíbrio na distribuição das forças.

Neste momento, então, cabe colocar a seguinte questão: por que Cal simplesmente não matou Alboury, desde o primeiro momento? Em teoria, isso teria sido mais fácil e rápido; Alboury representa o lado mais fraco, ao se observar a relação de forças construída até aqui. Para responder a essa questão, é importante analisar a cena XII, em que Cal dialoga com Horn, depois que o primeiro tentou recuperar o corpo do operário assassinado, obedecendo à ordem dada pelo segundo. Cal mergulhou no esgoto e está completamente coberto de lama escura e apodrecida:

HORN: (*surgindo da escuridão*) Cal!

CAL: Patrão? (*Ele ri, corre em direção ao outro*) Ah, patrão, como eu estou contente em te ver.

HORN: (*Fazendo uma careta*) De onde você saiu?

CAL: Da merda, patrão.

HORN: Meu Deus, não se aproxime de mim, você vai me fazer passar mal.

CAL: Foi você, patrão, que me disse para eu me virar para encontrá-lo.

⁷⁹"CAL. – Au chantier, quand on me dit : chef ceci chef cela, je dis toujours : pardon, le chef, c'est pas moi, c'est Horn, le chef. Moi, qu'est-ce que je suis ? Rien. Je suis : rien, je n'ai pas honte de le dire. En dehors de toi : rien du tout. À toi, rien ne fait peur ; mêmes les flics ne te font pas peur. Moi, au contraire, en dehors de toi, eh bien... j'ai peur, je n'ai pas honte de le dire. Peur, mais vraiment peur ; devant un flic boubou, je cavale ; c'est comme cela ; devant un boubou pas flic, je tire. C'est une question de nerfs, la peur, on n'y peut rien".

HORN: E então, você o encontrou?

CAL: Nada, patrão, nada (*Ele chora*)

HORN: E é a troco de nada que você está coberto de merda! (*Ele ri*)
Meu Deus, imbecil!

CAL: Não ria de mim, patrão. Foi ideia sua e eu sempre tenho que me virar sozinho. Foi sua ideia e eu vou pegar tétano por sua causa.

HORN: Vamos entrar. Você está completamente fora de si.

[...]

CAL: (*agarrando-o pela gola da camisa*) É você o chefe, patrão, é você quem manda, que é o chefe. Você tem que me dizer agora o que eu devo fazer. [...] ⁸⁰(Ibidem, p. 73 e 74, tradução minha)

A leitura desse trecho, levando em consideração o que já foi discutido até aqui, permite que se responda à questão colocada mais acima: é por causa de Horn que Cal não assassina, de imediato, Alboury. Sua obediência cega ao chefe – apesar dos ciúmes – faz com que ele seja capaz de mergulhar no esgoto, algo que ele, decididamente, não se julgava capaz de fazer, e o impede de cometer um novo assassinato de maneira impensada. Inclusive, na cena citada acima, o engenheiro encontra-se armado com um fuzil, disposto a se livrar, imediatamente, do invasor, mas é impedido por Horn – embora

⁸⁰HORN (*surgissant de l'obscurité*). – Cal !

CAL. – Patron ? (*Il rit, court vers lui.*) Ah, patron, que je suis content de te voir.

HORN (*faisant une grimace*) . – D'où tu sors ?

CAL. – De la merde, patron.

HORN. – Bon dieu, ne m'approche pas, tu vas me faire dégueuler.

CAL. – C'est toi, patron, qui m'a dit de me débrouiller pour le retrouver.

HORN. – Et alors ? tu l'as trouvé ?

CAL. – Rien, patron, rien. (*Il pleure.*)

HORN. – Et c'est pour rien que tu t'es couvert de merde ! (*Il rit.*) Bon dieu, imbécile !

CAL. – Ne te moque pas de moi, patron. C'était ton idée et moi, je dois toujours me débrouiller tout seul. C'est ton idée à toi et je vai choper le tétanos à cause de toi.

HORN. – On rentre. Tu es complètement rond.

[...]

CAL (*l'attrapant par le col*). – C'est toi le chef, patron, c'est toi le boss, chef. Tu dois me dire maintenant ce que je dois faire. [...]"

este, no fim das contas, termine por autorizar, mesmo ordenar, que Cal mate Alboury, mas apenas quando ele assim o decidir.

Porém, é interessante notar que, posteriormente, Cal parecerá, apesar da obediência, não mais suportar os métodos até então pacíficos de seu chefe, o que indica certo enfraquecimento de sua fidelidade. O engenheiro dirá ao seu superior que, apesar das censuras que este lhe faz, seu comportamento violento é indispensável para que Horn mantenha a ordem no canteiro por meio do diálogo, da negociação, enfim, por meio de métodos pacíficos. Ou seja, a conduta repressiva e agressiva de Cal desempenha um papel fundamental para o equilíbrio do jogo de poder estabelecido no canteiro, por vezes de maneira violenta, outras vezes de maneira sutil, assegurando certa harmonia. No entanto, trata-se de um equilíbrio precário, de uma situação instável; ao matar Nouofia e jogar seu corpo no esgoto – anteriormente, quando havia mortes no canteiro, o corpo era devolvido aos familiares e à comunidade, frequentemente com uma compensação financeira, e tudo voltava à normalidade –, Cal rompeu brutalmente com isso, ultrapassando um limite e descumprindo um acordo implícito. A partir de agora, graças a mais uma ação violenta e impulsiva do engenheiro, as estratégias normalmente adotadas por Horn não mais funcionarão. Alboury penetrou na vila e, conseqüentemente, tornou-se uma peça no jogo de poder, mesmo que seu papel ainda não esteja claro. Logo, as relações de força serão modificadas e a morte será o elemento-chave nesse processo de mudança.

3.2.3 Alboury e a inversão do poder

Já nas didascálias iniciais da peça, Koltès fornece informações importantes relacionadas a Alboury: ele tem o nome de um antigo rei de um povo africano, o Rei de Douilof (Ouolof), que se opôs à penetração branca em seus territórios. A partir disso, antevê-se o papel de resistência que este personagem vai desempenhar ao longo de *Combate de negro e de cães*. Alboury aparece já na primeira cena, como foi visto, e desde então fica claro o que ele deseja, o que ele veio fazer na vila onde fica o canteiro de obras. Quando ele se apresenta e diz, na sua primeira réplica, seu nome e o que pretende, estabelece-se imediatamente que ele está ali para enfrentar os brancos e se opor à sua presença e às suas ações.

É também importante destacar que Alboury apresenta-se escondido atrás de plantas altas, na escuridão, protegido do olhar dos outros; no entanto, este ato de aparente covardia pode ser lido como uma escolha consciente, que faz parte da sua estratégia de

ação. Ou seja, pode-se interpretar o fato de Alboury permanecer a maior parte do tempo mesclado às sombras como a imagem de alguém que desequilibra as relações de poder estabelecidas, agindo a partir do interior dessas estruturas, minando suas bases; logo, é a partir desse lugar protegido da luz, ou seja, do excesso de atenção de seus oponentes, que ele poderá inverter as relações de força.

Embora Alboury diga ter medo dos guardas, que ele está num “lugar de brancos”, que não deve se mostrar para não correr riscos, é possível imaginar que tudo não passe de um jogo de dissimulação, mas que, em realidade, ele está no controle da situação. Afinal, ele pôde entrar no espaço privado, apesar da vigilância dos guardas armados que, em teoria, não permitiriam a entrada de ninguém, exceto com autorização expressa do responsável pelo local, Horn. Mas Alboury não só entrou como permanece o tempo que julga necessário, sem ser perturbado pelos guardas. De toda forma, observa-se que Alboury tem, claramente, alguma influência sobre os guardas, maior do que o próprio Horn parece ser capaz de notar – e isso se confirmará no desfecho da peça, quando os homens armados assassinarão Cal, atendendo ao chamado de Alboury.

Na cena XIII, após as diversas tentativas realizadas por Horn de convencê-lo a deixar a vila e abandonar a ideia de encontrar o corpo de Nouofia, vê-se que Alboury permanece na penumbra:

Sons de galhos partindo. Horn acende sua lanterna.

ALBOURY : *(Na sombra)* Desligue!

HORN: Alboury? *(Silêncio)* Venha. Mostre-se.

ALBOURY : Desligue a sua lanterna.

HORN: *(Ele ri)* Como o senhor está nervoso. *(Ele desliga a lanterna por um instante)* O senhor tem uma voz: é de dar medo.

ALBOURY: Mostre o que o senhor está escondendo nas costas.⁸¹
(Ibidem, p. 79 e 80, tradução minha)

⁸¹"*Craquements de branches. Horn allume sa lampe-torche.*

ALBOURY *(dans l'ombre)*. – Eteignez !

HORN. – Alboury ? *(Silence.)* Venez. Montrez-vous.

ALBOURY. – Eteignez votre lampe.

HORN *(il rit)*. – Comme vous êtes nerveux ! *(Il éteint un instant sa lampe.)* Vous en avez, une voix : à faire peur.

É possível notar que o clima de ameaça torna-se mais intenso, a ponto de Albourey desconfiar que Horn esconda algo que possa ser perigoso – mas a continuação da cena revela que se trata apenas de uma garrafa de whisky. Contudo, de fato, ao longo dessa cena, o conflito entre ambos torna-se mais acirrado, embora Horn ainda insista em estratégias mais sutis – nesse momento, ele deseja beber com Albourey com o objetivo de fazê-lo aproximar-se, sentir-se semelhante a Horn. Mas o forasteiro resiste e afirma, sem qualquer rodeio, que Horn mente quando diz que deseja ser amigo dele e lhe dar uma prova dessa amizade; que ele não protegerá Cal no momento em que for necessário cobrar dele que arque com as consequências de seus atos; Albourey afirma que Horn é um traidor, alguém em quem não se pode confiar. Claramente, Albourey afirma sua posição de resistência.

Ainda na cena XIII, Horn chama a atenção para um detalhe do comportamento de Albourey, afirmando que este parece sempre ter alguém na retaguarda, o que sugere que, de fato, o personagem não está completamente só – ao menos, simbolicamente. A partir dessa deixa dada por Horn, pode-se compreender que a presença de Albourey naquele local expressa as necessidades de um coletivo formado por sua família e pela comunidade à qual eles pertencem, inclusive o próprio Nouofia e os demais operários. Albourey teria recebido da comunidade a tarefa de trazer Nouofia de volta e, conseqüentemente, o poder de restabelecer o equilíbrio perdido no seio do grupo, devido ao assassinato de um de seus membros, que mesmo morto, deve unir-se novamente ao coletivo do qual faz parte. É necessário preencher o espaço vago, recuperar a peça que falta, a qualquer preço, e este coletivo impulsiona Albourey e assegura, de alguma maneira, que ele tenha os meios para fazê-lo – afinal, somente o espírito de comunhão com a coletividade pode explicar o fato de, ao fim da peça, os guardas atenderem ao apelo de Albourey.

O seguinte trecho do diálogo entre Albourey e Horn, na cena XIV, na presença de Léone, é revelador:

ALBOUREY: Dê-me uma arma.

HORN: Não, bom Deus, não. Não haverá uma chacina, aqui. (*Depois de um tempo*) Sejamos razoáveis. Léone, venha. Albourey, pegue esse dinheiro e vá embora, antes que seja tarde demais.

ALBOUREY. – Montrez ce que vous cachez derrière le dos".

ALBOURY: Se eu perdi Nouofia para sempre, eu terei a morte de seu assassino.⁸² (Ibidem, p. 90, tradução minha)

Finalmente, Alboury confessa aquilo que parecia evidente já há algum tempo: se ele não recuperar o corpo de Nouofia, é imperioso que ele tome a vida de Cal e tome posse de seu corpo, com o qual ele deverá preencher o espaço vazio deixado pela ausência de seu irmão. Um morto cujo corpo não está presente, que não retorna à presença dos seus, desequilibra a vida social de sua comunidade. A morte e a coletividade estariam, portanto, na origem dessa espécie de força irresistível que impulsiona um dos membros do grupo, levando-o a agir e, ao mesmo tempo, dando-lhe o poder de fazê-lo.

Enfim, chega-se à cena XX, última cena, quando o conflito encontrará seu desfecho e a narrativa sua conclusão, em que Cal terá buscado, em vão, e sob as ordens de Horn, o cadáver de Nouofia no esgoto, os esforços de Horn terão fracassado e este último terá ordenado ao engenheiro que, enfim, assassine o forasteiro. Assim, em cena, está Cal, armado de um fuzil, finalmente face a face com o seu oponente, Alboury. São os instantes antes do amanhecer, logo, tudo está ainda escuro. Os fogos de artifício que Horn preparava desde o início da narrativa para realizar uma celebração qualquer, finalmente estouram, trazendo momentos intermitentes de claridade à cena. Assim Koltès a descreve:

Uma primeira chuva brilhante explode silenciosa e brevemente no céu, no alto das buganvílias.

Brilho azul de um cano de fuzil. Barulho seco de uma corrida, pés nus, sobre a pedra. Rosnado de cão. Luzes do lampião. Pequeno sopro de ar. Barulho do fuzil sendo armado. Sopro leve do vento.

O céu se cobre de um imenso sol de cores que caem, com um som doce, abafado, em flamas sobre a vila.

Subitamente, a voz de Alboury: do negro parte um apelo, guerreiro e secreto, que circula, levado pelo vento, e se eleva acima da massa de árvores até as cercas e das cercas até as torres de observação. Iluminada pelas luzes intermitentes dos fogos de artifício, acompanhada de detonações surdas, a aproximação de Cal em direção à silhueta imóvel de Alboury. Cal aponta seu fuzil para o alto, na direção da cabeça; o suor escorre sobre seu rosto; ele tem sangue nos olhos.

⁸²ALBOURY. – Donnez-moi une arme.

HORN. – Non, bon Dieu, non. Ce ne sera pas une tuerie, ici. (Après un temps :) Soyons raisonnables. Léone, venez. Alboury, prend cet argent et file, avant qu'il ne soit trop tard.

ALBOURY. – Si j'ai pour toujours perdu Nouofia, j'aurai la mort de son meurtrier".

Então estabelece-se no coração dos períodos negros entre as explosões, um diálogo ininteligível entre Alboury e as alturas, em todas as direções. Conversação tranquila, indiferente; questões e respostas breves; risos; linguagem indecifrável que ressoa e se amplifica, turbilhonando ao longo das cercas de arame farpado, e de alto a baixo, preenche o espaço inteiramente, reina acima da escuridão e ressoa ainda sobre toda a vila petrificada, numa última série de faíscas e de sóis que explodem.

Cal é, primeiramente, atingido no braço; ele larga o fuzil. No alto de uma torre, um guarda abaixa sua arma; num outro local, um outro guarda ergue a sua. Cal é atingido no ventre, depois na cabeça; ele cai. Alboury desapareceu. Escuridão.⁸³(Ibidem, p. 106 e 107)

A leitura desse longo e belo trecho demonstra, claramente, que, embora Cal dispusesse dos meios para decidir sobre a vida e a morte de seu oponente, Alboury inverte completamente a situação. Com palavras incompreensíveis, gestos sutis e não visíveis, Alboury demonstra que, ali, é ele quem possui o poder; afinal, exatamente após o diálogo misterioso entre o invasor e os guardas, estes apanham suas armas e assassinam Cal, respondendo ao chamado do primeiro e efetivando a inversão do jogo de forças.

Parece confirmar-se, portanto, a hipótese de que o comportamento de Alboury, sempre escondido nas sombras, tratava-se de uma estratégia sutil de ação a partir do interior da estrutura estabelecida. Alboury parecia acuado no meio do jogo de forças onde ele, *a priori*, não teria quase nenhuma possibilidade concreta de ação efetiva. Ao fim, graças a meios próprios, que não são totalmente desvelados, diga-se de passagem,

⁸³*Une première gerbe lumineuse explose silencieusement et brièvement sur le ciel au-dessus des bougainvillées.*

Eclat bleu d'un canon de fusil. Bruit mat d'une course, pieds nus, sur la pierre. Râle de chien. Lueurs de lampe-torche. Petit air sifflé. Bruit d'un fusil qu'on arme. Souffle frais du vent.

Le ciel se couvre d'un immense soleil de couleurs qui retombe, avec un bruit doux, étoufflé, en flamèches sur la cité.

Soudain, la voix d'Alboury : du noir jaillit un appel, guerrier et secret, qui tourne, porté par le vent, et se lève du massif d'arbres jusqu'aux barbelés et des barbelés aux miradors. Éclairée aux lueurs intermittentes du feu d'artifice, accompagnée de détonations sourdes, l'approche de Cal vers la silhouette immobile d'Alboury. Cal pointe son fusil haut, vers la tête ; la sueur coule sur son front et se joues ; ses yeux sont injectés de sang.

Alors s'établit au coeur des périodes noires entre les explosions, un dialogue inintelligible entre Alboury et les hauteurs de tous côtés. Conversation tranquille, indifférente ; questions et réponses brièves ; rires ; langage indéchiffrable qui résonne et s'amplifie, tourbillonne le long des barbelés, et du haut en bas, emplit l'espace tout entier, règne sur l'obscurité et résonne encore sur toute la cité pétrifiée, dans une ultime série d'étincelles et de soleils qui explosent.

Cal est d'abord touché au bras ; il lâche son fusil. En haut d'un mirador, un garde baisse son arme ; d'un autre côté, un autre garde lève la sienne. Cal est touché au ventre, puis à la tête ; il tombe. Alboury a disparu. Noir."

Alboury, aquele que resiste e se opõe, pôde desestabilizar as relações construídas num domínio ao qual ele não pertencia.

Observem-se as didascálias que encerram a peça: “*Próximo ao cadáver de Cal. Em cima de sua cabeça estourada, o cadáver de um cãozinho branco mostrando os dentes. Horn recolhe o fuzil caído no chão, enxuga o rosto e ergue os olhos na direção das torres de observação desertas*”.⁸⁴ (Ibidem, p. 108, tradução minha)

Essa imagem expressa a conclusão do processo de inversão de poder aludido acima, e o papel desempenhado pela morte. Ela sintetiza visual e espacialmente o que foi descrito e discutido conceitualmente: em última instância, o poder se sustenta pela morte e se configura no jogo de resistências e de mutabilidade, o que o torna uma construção permanentemente dinâmica e submetida ao reequilíbrio das forças, que pode modificar-se, e o faz, de fato nessa peça, por meio da morte.

3.2.4 Morte, poder e sacrifício

A esta altura, é importante retornar à discussão sobre o tema do sacrifício nas relações entre poder e morte, relacionando-o ao que foi visto até aqui sobre *Combate de negro e de cães*. Rapidamente, pode-se lembrar que, a partir do que diz Lapenna (2011), o sacrifício é tomado enquanto prática religiosa, em que a morte torna-se uma prática justificada, mesmo legitimada, e fundamental dentro de uma determinada estrutura social. Logo, o sacrifício é realizado com o objetivo de oferecer a um ser ou força superior a vida da vítima escolhida em seu nome. Nas sociedades antigas em que o sacrifício era uma prática regular, a morte assegurava o equilíbrio desejado no seio da comunidade em relação às forças que a governavam, ou o restabelecia, no caso de o equilíbrio ter sido rompido por uma ação indevida de algum indivíduo pertencente ao grupo. A escolha da vítima sacrificial fazia-se, então, segundo o desejo das forças ou seres superiores, ou como consequência da responsabilização por ter trazido o desequilíbrio ao seio da comunidade. Neste caso, a vítima sacrificial era aquela que rompera o equilíbrio, violara a lei, a ordem. Destaque-se que o sacrifício devia ser conduzido por aquele que representava o poder estabelecido, que possuía a autoridade e agia em nome da lei e/ou dos seres superiores que dirigiam os destinos do grupo.

⁸⁴ « *Auprès du cadavre de Cal. Sa tête éclatée est surmontée du cadavre d'un chiot blanc qui montre les dents. Horn ramasse le fuzil tombé à terre, s'éponge le front et lève les yeux vers les miradors déserts* »

Retomando *Combate de negro e de cães*, no momento em que Nouofia cospe aos pés de Cal, diante de todos os operários, aos olhos do engenheiro, aquele homem torna-se uma espécie de criminoso, alguém que representa o que não é permitido, e cujo comportamento contraria a ordem das coisas; Nouofia é aquele que teria “violado a lei”, ou seja, as normas sociais ali estabelecidas. Matando-o, condenando-o à morte, Cal puniria o criminoso. Nouofia fora assassinado, então, como a vítima de um sacrifício, sua morte tendo como objetivo restabelecer a ordem existente no canteiro, ao mostrar aos demais operários as consequências de se infringir a “lei”, de se cometer o crime de desobedecer a Cal, não reconhecendo o seu poder. A morte de Nouofia, nessa perspectiva, adquire o sentido de um sacrifício ritual, sendo justificada por necessidades superiores, afetando o coletivo. Ele foi sacrificado para restabelecer a compreensão “correta” da dinâmica de forças atuantes naquele espaço e naquele momento.

Por outro lado, pode-se imaginar que a lógica sacrificial – muito próxima da vingança, como já foi visto – é identificável também no destino dado ao próprio Cal no fim da peça. Aos olhos de todos, era evidente que ele havia cometido um crime ao matar o operário. Ele derramou sangue, trouxe desequilíbrio ao seio da família do operário, da comunidade e, também, ao seio do próprio canteiro de obras.

Assim, tornou-se imperativo vingar a morte de Nouofia, e o único modo de fazê-lo seria oferecendo a vida do próprio Cal. Num quadro amplo, portanto, podem-se apresentar diversas interpretações para o assassinato de Cal pelos guardas, sob o apelo quase místico de Alboury: ele teria sido sacrificado em nome da necessidade coletiva; sua morte seria, portanto, necessária, a fim de dissipar a agressividade gerada no seio da comunidade em razão da presença dos brancos europeus, exploradores e assassinos; por causa das ações frequentemente violentas do próprio Cal; e, por último, mas não menos importante, por ter impossibilitado que uma tradição se realizasse, ao fazer desaparecer o corpo de Nouofia, o que inviabilizou que o equilíbrio coletivo se restabelecesse.

Ao fim, a morte de Cal e a exposição de seu cadáver funcionaram como o mecanismo por meio do qual a ordem geral e a justiça se reestabeleceram, e o lugar vacante no seio da comunidade pôde ser preenchido. Foi apaziguado o estado de revolta da coletividade, e os elos que compunham os laços de coesão coletiva foram reconectados.

3.3 *Cais Oeste*: relações difusas de poder

É interessante começar a presente análise esclarecendo que, no interior da narrativa de *Cais Oeste*, os numerosos personagens podem ser organizados em pelo menos três grupos: Maurice Koch e Monique Pons, os forasteiros; Cécile, Rodolphe, Charles e Claire, núcleo familiar, composto por pais e filhos; e Charles, Abad e Fak, pequeno grupo de parceiros criminosos. As diferentes redes de interação entre os personagens contribuem para tornar ainda difícil a possibilidade de estabelecer uma linha narrativa principal, com um conflito central que se desenvolva, complique-se e, finalmente, encontre um desfecho ao final. Segundo afirmava o próprio Koltès, a obra terá tantas intrigas quanto forem os personagens. Embora exagerada, essa afirmação do autor não é incoerente, já que, de fato, há nessa peça diversas linhas narrativas, com núcleos de conflitos específicos envolvendo diferentes grupos de personagens, apesar de que, em alguns momentos, os personagens se cruzem em diferentes percursos narrativos.

Assim, num breve recenseamento, pode-se identificar a linha narrativa que envolve Koch e Monique, a chegada deles ao cais abandonado e o desejo do primeiro em encontrar a morte, enquanto são alvos das tentativas de exploração financeira dos demais personagens; há a linha narrativa envolvendo Charles, Abad e Fak, parceiros nos inúmeros crimes que cometeram ao longo de anos, por meio dos quais encontraram os meios de subsistência: agora vivenciam um conflito em que cada um tirará proveito da presença do casal de estranhos recém-chegado. É possível encontrar um subdesenvolvimento desse conflito envolvendo Abad e Charles em torno do processo de rompimento da parceria e da amizade entre eles.

Podem-se encontrar ainda linhas narrativas envolvendo Rodolphe, pai de Charles, e Abad; Rodolphe e Charles; Fak e Claire, irmã menor de Charles, além de percursos narrativos menores, cujos conflitos normalmente envolvem o embate de interesses opostos entre os personagens. A conclusão da peça não coincide com o desfecho do conflito inicial, tendo Koch como figura central, mas sim com o desfecho do conflito entre Abad e Charles. Observa-se, contudo que, embora haja diferentes pares ou grupos de personagens que se constroem em diferentes núcleos de conflito e linhas narrativas, sem que todos convirjam necessariamente para um conflito central ou principal que se desenrola ao longo de toda a peça, de alguma maneira todos acabam sendo atravessados pelo advento da presença inesperada de Koch e Monique.

Assim, diante dos limites impostos pelos objetivos deste capítulo – demonstrar as relações íntimas entre morte e poder –, as complexas interações entre os personagens são analisadas unicamente do ponto de vista das relações de poder entre eles, em determinados pares ou grupos, em cujos comportamentos possam ser identificados de maneira mais evidente elementos que evidenciem as conexões entre poder e morte.

3.3.1 Koch e Monique

Como já foi observado, embora não haja um conflito central em *Cais Oeste*, no sentido de constituir um problema principal, cuja solução seria o objetivo de todo o desenvolvimento da peça até o seu desfecho, é possível afirmar que a presença do casal Koch e Monique desempenha um papel nuclear para o desenvolvimento da peça porque é o que permite que os variados eventos se desenrolem. A chegada de ambos representa uma modificação no estado de coisas no cais abandonado, permitindo que os diferentes conflitos existentes entre os distintos grupos de personagem, com seus núcleos narrativos próprios, venham à tona.

Ao penetrarem naquele mundo, imediatamente, ambos tornam-se o alvo de praticamente todos os demais personagens, que tentam tirar deles algum proveito, embora os personagens tenham, em alguns casos, objetivos variados. A ideia de que este casal pode ser explorado a qualquer custo atravessa a peça inteira, no entanto, não constitui propriamente um conflito; antes, essa ideia funciona com um disparador que evidencia os conflitos diversos já existentes entre os indivíduos presentes naquele local, que não estão, portanto, necessariamente ligados ao projeto de exploração do casal forasteiro.

Assim, Maurice Koch e Monique Pons constituirão um núcleo com conflito próprio, com questões especificamente ligadas ao modo como interagem, o que também implica conflitos de poder. Ao longo da peça, fica claro que Monique é a secretária de Koch. Está implícita, aí, uma relação profissional que, no plano social e econômico, atribui a ele uma posição hierarquicamente superior em relação a ela. Contudo, já na primeira cena, no primeiro diálogo travado entre ambos, pode-se observar que este esquema de relações de poder não se constitui de maneira tão unívoca. Ao mesmo tempo em que deixa claro estar presente ali unicamente por causa da vontade de Koch, Monique o humilha, ao afirmar que este não sabe fazer absolutamente nada sozinho, que ele seria mesmo incapaz de chegar até ali dirigindo o próprio carro. Contradizendo uma esperada

posição de submissão em relação a Koch, por ser sua secretária, Monique não hesita em atribuir-lhe características que o rebaixam em relação a ela.

Ao mesmo tempo, Monique demonstra nutrir por Koch uma preocupação que parece extrapolar os limites de suas atribuições profissionais. Isso fica evidente em diversos momentos, por exemplo, quando ela escuta o som de um corpo que cai na água do rio e deduz que seja o de Koch, que havia se afastado dela, atravessando o hangar abandonado, mergulhado na escuridão, até desaparecer das vistas dela. Nesta altura, Monique encontra Fak e Claire, e implora a ambos ajuda para descobrir o caminho até Koch. Primeiro, ela pede ajuda a Claire, logo após escutar o barulho do corpo na água: “MONIQUE: Seja uma garotinha gentil, mostre-me o caminho, eu preciso retirá-lo de lá. A água deve estar gelada, e suja e cheia de gasolina e ele não sabe nadar. Não se vê nada e eu estou perdida, me conduza”.⁸⁵ (KOLTÈS, 1985, p. 29, tradução minha)

Em seguida, diante da recusa de Claire, que não perde a oportunidade de jogar indicando um caminho e, logo depois, outro, Monique recorre a Fak, que igualmente se recusa a guiá-la ou apontar o caminho correto. A continuação da cena mostra Koch que reaparece, completamente molhado e com o tornozelo quebrado, após ter sido salvo do afogamento por Abad e, mais uma vez, é possível ver Monique que se aflige imensamente e deseja cuidar de Koch.

Assim, ao longo da peça, inúmeros são os momentos em que se identificam as posturas contraditórias de Monique diante de Koch. Ela repetirá que ele é um inútil, que desconhece absolutamente tudo de carros, que teria sido incapaz não só de chegar àquele local, bem como de ir embora de lá, especialmente porque o carro foi depenado por Fak e Cécile, o primeiro tendo roubado uma peça do motor e a segunda, furado os pneus. É importante destacar que Monique assume, de fato, uma postura autônoma e dura diante dos problemas envolvendo o carro, enfrentando inclusive Fak na tentativa de reaver a peça que falta.

Porém, apesar de tratar Koch frequentemente com verdadeiro desprezo, há muitos outros momentos em que Monique torna a se mostrar submissa e profundamente inquieta com o estado geral de seu chefe, inclusive com a possibilidade de ele ser execrado profissional e publicamente, devido ao fato de ter perdido o dinheiro que lhe tinha sido

⁸⁵“MONIQUE: Sois une gentille petite fille, montre-moi le chemin, il faut que je le sorte de là. L'eau doit être glacée, et sale et pleine de mazout et il ne sait pas nager. On y voit rien, je suis perdue, conduis-moi”.

confiado. Monique propõe elaborar documentos para provar que o dinheiro perdido por Koch estaria, em realidade, sendo movimentado por meio de investimentos variados, como forma de amenizar as cobranças que ele poderia sofrer. Logo evidenciam-se as contradições existentes na relação entre eles, especificamente do ponto de vista de Monique, num jogo constante de submissão e rebelião em relação à autoridade representada por Koch.

Contudo, do ponto de vista de Koch, a relação entre ambos ganha outras cores. Apesar de ser frequentemente alvo dos ataques verbais de Monique, está clara a autoridade que Koch exerce sobre ela. Ele a tem sob seu controle, ainda que a mulher expresse alguma resistência e não conformidade absoluta à posição de poder que ele representa. Afinal, ela permanece no cais e recusa-se a pensar na possibilidade de partir sem levá-lo junto. Monique o conduziu até lá, ainda que sem compreender as razões, extrapolando as suas atribuições profissionais. Pode-se deduzir que Koch exerce sobre ela algum tipo de fascínio em relação ao qual ela não pode resistir, ou seja, além de ter ao seu dispor os meios sociais e econômicos que dão base e legitimam sua autoridade, a influência de Koch sobre Monique parece ultrapassá-los.

É importante destacar o quanto Koch revela-se frustrado com os rumos tomados por sua própria vida, tanto do ponto de vista pessoal quanto do profissional. E ele não hesita em transferir para Monique a responsabilidade por sua insatisfação profissional, e deseja fazê-la experimentar angústia, levando-a ao cais onde ela ficará abandonada, após o suicídio dele. Percebe-se, então, que tirar a própria vida revela-se um recurso a mais do qual Koch dispõe para fazer valer sua vontade sobre outrem, neste caso específico, sobre Monique. Por meio do suicídio, Koch torna-se capaz de estender sua autoridade e sua influência sobre Monique para além dos limites da sua própria vida. É possível deduzir que o suicídio configura-se, então, como meio de ratificar essa influência, que se alimenta do temor experimentado por Monique e nutrido por Koch, de que ele pudesse expor-se a situações que o ameaçassem em sua vida.

Adiante a discussão sobre o suicídio, é possível afirmar, então, que o fato de que toda conduta suicida significa um ato de agressividade voltada a terceiros⁸⁶ pode se configurar também como uma forma de expressão de poder sobre outrem, e as relações entre Koch e Monique assim o demonstram. Trata-se, portanto, de uma estratégia não

⁸⁶O tema do suicídio será discutido em mais detalhes no capítulo seguinte.

convencional de exercício da autoridade, logo, de poder, por meios não diretamente coercitivos. Inicialmente, a relação de poder entre esses personagens parece baseada numa estrutura hierárquica social e economicamente reconhecida; em seguida, parece basear-se em laços afetivos que fundamentam o temor da morte; e, finalmente, a relação de poder ratifica-se, de maneira radical, pela realização do ato suicida de Koch, ou seja, pela morte.

É possível notar ainda que Koch adota estratégias de influência não coercitivas em relação a outros personagens. Logo no começo da peça, pouco depois de o casal ter chegado ao cais abandonado, Koch parte sozinho para dentro do hangar e deixa Monique, para tentar realizar o seu objetivo. Enquanto anda na penumbra, sem enxergar praticamente nada, Koch pede a quem quer que possa estar ali presente, que o ajude no seu intento, e oferece recompensas em troca:

KOCH: O problema é que o dinheiro, eu quero dizer, o dinheiro em espécie, as notas, os bilhetes, há muito tempo eu não os tenho em mão, há muito tempo, vocês devem saber, que o dinheiro não se transporta mais em espécies, em notas, como na Idade Média eu suponho. [...], eu só tenho comigo cartões de crédito; eu quero deixar meus cartões de crédito com vocês, se vocês sabem como utilizá-los, eu sei que não é fácil[...].⁸⁷ (Ibidem, p. 15, tradução minha)

E ele prossegue o seu longo monólogo oferecendo seu isqueiro de uma marca conhecida e um relógio Rolex de alto custo, objetos que põe no chão, dizendo: “Agora que não tenho mais nada, ajudem-me”.⁸⁸ (Ibidem, p. 16, tradução minha) Estes trechos indicam que ele recorre a estratégias econômicas para tentar convencer outrem a ajudá-lo. Ele não sabe a quem se dirige, nem mesmo se alguém o escuta; no entanto, oferece mesmo assim os recursos materiais, bens de valor dos quais dispõe, utilizando-os como meios de persuasão. Além de oferecer estes bens como meio de convencimento, ao longo deste monólogo, Koch explica não estar ali para gerar nenhum distúrbio, e desculpa-se mesmo assim, pedindo humildemente que o ajudem. Observa-se, portanto, que Koch pode ser considerado como um personagem que age de maneira sutil e que reconhece na sua situação social e econômica a possibilidade de exercer sobre outrem alguma

⁸⁷"KOCH : Le problème est que l'argent, je veux dire, l'argent liquide, les pièces, les billets, cela fait longtemps que je n'en ai pas eu en mains, cela fait longtemps, vous devez le savoir, que l'argent ne se transporte plus en pièces, en billets, comme au Moyen Age je suppose [...], je n'ai sur moi que des cartes de crédit ; je veux bien vous laisser mes cartes de crédit, si vou savez comment vous en servir, je sais que ce n'est pas facile [...]".

⁸⁸"Maintenant que je n'ai plus rien, aidez-moi".

influência, de maneira a guiar seus comportamentos para atingir o objetivo almejado – meio pelo qual pode exercer poder.

3.3.2 Koch e Charles

É nisso, inclusive, que se baseia a interação entre Koch e Charles: num jogo de convencimento do segundo pelo primeiro, por meio do intercâmbio de bens ou ações que atendam aos interesses de cada um. Assim, Koch tenta convencer Charles a ajudá-lo no seu objetivo de cometer suicídio, enquanto Charles, adotando uma postura altiva, exige recompensas para fazê-lo.

Observem-se trechos do monólogo de Charles direcionado a Koch, na cena imediatamente seguinte àquela em que Koch penetra sozinho no hangar, quando ambos se encontram pela primeira vez:

CHARLES – [...] eu sabia que o senhor viria pela retaguarda, na escuridão da retaguarda, ao longo dos muros, como os bastardos; eu tinha certeza disso porque eu teria feito igual no seu lugar. Talvez o senhor não esperasse encontrar aqui alguém tão esperto quanto o senhor; e, no entanto, o senhor estaria errado de pensar que aqui todo mundo é tão estúpido. É por isso que, acredite em mim, o senhor não tirará nada de nós, nenhum erro, nenhuma ilegalidade, nada. Não de mim, em todo caso, eu falo por mim.⁸⁹ (Ibidem, p. 17, tradução minha)

Já no momento de sua primeira aparição, Charles parece oferecer um tipo de resistência a Koch, ao deixar claro que não será tão fácil assim manipulá-lo e fazê-lo agir da maneira como o segundo desejar, e o faz dispendo de um recurso puramente retórico, já que é pela linguagem, pela maneira como interpela o outro, que Charles deixa clara a sua posição de igualdade naquele momento. O que é diferente da postura de submissão que se poderia inferir pelo fato de Koch pertencer a um extrato social e econômico considerado superior, enquanto Charles, ao contrário, pertence ao grupo dos que estão à margem, portanto, em suposta posição de inferioridade.

Ao continuar seu monólogo, Charles narra brevemente o processo de decadência do cais e de todo o bairro em torno, quando todos foram abandonando aquela região, os barcos deixaram de atravessar o rio e mesmo o fornecimento de água foi interrompido,

⁸⁹ "CHARLES – [...] moi je savais que vous viendriez par derrière, dans l'obscurité de derrière, le long des murs, comme les salauds ; j'étais sûr de cela parce que j'aurais fait pareil à votre place. Peut-être que vous ne vous attendiez pas à trouver ici quelqu'un d'aussi malin que vous ; et pourtant vous auriez tort de croire qu'ici, tout le monde est aussi con. C'est pourquoi, croyez-moi, vous ne tirerez rien de nous, pas une erreur, pas une illégalité, rien. Pas de moi en tout les cas, c'est pour moi que je parle".

dando o último e definitivo sinal de que aquele local estava entregue a si mesmo. Charles diz:

Eu disse aos outros: desconfiem, eles estão com os olhos em cima de vocês; eles observam vocês, agora eles vigiam vocês; eles vão controlar a menor respiração, o menor dos seus movimento, o menor dos seus sonhos; e se eles desconfiarem, lá, do outro lado do rio, da menor ilegalidade em uma de suas respirações ou em um dos seus sonhos, eles virão, eles a arrancarão do silêncio e da escuridão dos seus antros [...].⁹⁰ (Ibidem, p. 18, tradução minha)

Neste trecho do monólogo é possível discernir claramente a ideia de poder ligada à divisão de classes e territórios sociais. Os marginais, que estão do lado do rio onde se encontra o cais abandonado, estão submetidos ao controle daqueles que estão do outro lado. Estes são descritos como os que vigiam, controlam, portanto, como aqueles que possuem o poder socialmente institucionalizado. No entanto, como se verá na continuação da peça, ao descrever esta situação, Charles está de fato fazendo uso de um recurso retórico para dizer a Koch que este não o obrigará a fazer nada de ilegal; tudo aquilo que Koch fizer será unicamente sua própria responsabilidade, já que ele, Charles, não terá agido para nada; na verdade, ele não interferirá, não atrapalhará em nada os objetivos de Koch, desde que lhe dê alguma recompensa. É o que sugere o seguinte trecho: “CHARLES – Saiba que eu não teria motivos para te fazer mal, que eu não teria razão para não ajudar o senhor. [...] Lembre-se que foi o senhor que me pediu para ir até lá; e que se eu ajudo o senhor a ir até lá, eu só faço concordar com o senhor”.⁹¹ (Ibidem, p. 18, tradução minha)

Antes de finalmente conseguir se jogar no rio, Koch prossegue seu diálogo com Charles, ao longo do qual fica evidente que a relação entre ambos se constitui num jogo de interesses a que ambos querem atender, num processo de permuta, como numa transação econômica. É importante destacar que, ao longo dessa cena, Abad se faz presente, às sombras, interagindo silenciosamente, repetidas vezes com o seu parceiro Charles, como se coubesse a Abad autorizar Charles a permitir que Koch realizasse seu intento. No entanto, isso se revela também uma espécie de truque, uma estratégia adotada

⁹⁰“CHARLES – Aux autres, je leur ai dit: méfiez-vous, ils ont l’oeil sur vous ; ils vous regardent, maintenant ils vous surveillent ; ils vont guetter la moindre de vos respirations, le moindre de vos mouvements, le moindre de vos rêves ; et s’ils soupçonnent, de là-bas, de l’autre côté du fleuve, la moindre illégalité dans l’une de vos respirations ou dans l’un de vos rêves, ils accourront, ils l’arracheront au silence et à l’obscurité de votre repaire [...]”.

⁹¹“CHARLES – Sachez que je n’aurais pas de raison de vous faire du mal, moi, sachez que je n’aurais pas de raison de ne pas vou aider. [...] Rappelez-vous que c’est vous qui m’avez demandé d’aller là-bas; et que si je vous aide à y aller, je ne fais qu’être d’accord avec vous”.

por Charles para fazer Koch crer que ele, Charles, poderia permitir que Koch se jogasse no rio, mesmo contra a vontade de Abad, desde que houvesse uma recompensa. “O que você me dá em troca?”⁹²(Ibidem, p. 23, tradução minha), é a pergunta que Charles faz a Koch, depois de dizer-lhe que Abad se recusava a dar a autorização de ele cometer suicídio naquele local. Apenas Charles estava ciente disso, já que Abad comunica-se silenciosamente com o seu parceiro, não tem uma única fala ao longo de toda a peça. Então, após mais algumas réplicas do diálogo, quando finalmente Charles deixa claro que deseja não apenas dinheiro, mas principalmente o carro de Koch, um Jaguar, cujas chaves estão com Monique, o forasteiro é autorizado e consegue lançar-se ao rio, com pedras nos bolsos do paletó – no entanto, Koch será salvo por Abad. Embora mais adiante, sob influência de Cécile, sua mãe, Charles torne a cruzar com Koch, já não haverá interações mais significativas entre eles, ficando claro que o encontro entre ambos não tinha outro objetivo do que estabelecer a dinâmica do comportamento de Charles, baseada na busca permanente de meios para se beneficiar, e possibilitar a Koch revelar seu intento e dar início, de fato, à sua jornada suicida.

3.3.3 Charles e Cécile

A partir do diálogo entre Charles e sua mãe, Cécile, que entra em cena na página 37, aparecem novos elementos que sustentam a ideia de que naquele local não há nenhuma interação entre os personagens que não seja baseada em algum interesse, tornando-se claro que entre os dois personagens há conflitos anteriores. Cécile jamais trata Charles pelo nome, mas por Carlos, nome que ela teria dado quando eles ainda viviam em seu país natal – nesta cena, fica claro que eles são estrangeiros, imigrantes vindos de um país de língua hispânica –, o que é motivo de tensão entre ambos:

CHARLES – Não me chame de Carlos, faça sombra para mim.

CÉCILE – Pare de dormir e me responda logo.

CHARLES – Eu não estou dormindo.

CÉCILE – Você sempre dorme quando eu te pergunto alguma coisa.

CHARLES – Não, eu fico refletindo.

CÉCILE – É a mesma coisa; sempre quando há alguma coisa a fazer, ou você ainda está dormindo ou você já vai voltar a dormir, sempre quando eu te vejo, sempre com os olhos fechados, a ponto de eu ter esquecido a cor de seus olhos, a ponto de que, ao te ver, eu me pergunto

⁹²“Qu’est-ce que tu me donnes en échange?”

se é mesmo com o meu filho que eu estou tentando falar, se é essa larva que apodrece ao sol⁹³. (Ibidem, p. 38, tradução minha)

Está claro, portanto, que há uma dimensão de conflito entre ambos que antecede o interesse de tirar proveito da presença de Koch e Monique, mas que vem à tona exatamente porque, dessa vez, Cécile procura por Charles para cobrar dele que faça algo, motivada pela presença do casal. E à medida que o diálogo prossegue com a discussão de ambos sobre como deverão se portar diante desta situação, o que parece a Cécile a oportunidade definitiva para sair do quadro de miséria extrema em que se encontram naquele local completamente abandonado, mais uma vez torna-se evidente que ali nenhum personagem age, a não ser que identifique no outro uma oportunidade de tirar algum proveito, sem nutrir qualquer espírito de coletividade. Diferentemente do que acontece em *Combate de negro e de cães*, por exemplo, onde se podem ver claramente personagens agindo em nome de um bem comum, aqui, quando há uma ação conjunta entre indivíduos, é apenas para que a ação seja mais efetiva e cada um possa desfrutar melhor daquilo que lhe interessa. Cécile diz:

CÉCILE – Ele [Koch] veio para todos nós, não apenas para você. O quê? Um carro chegaria durante a noite, todo mundo sairia para aplicar seus golpes e eu, vocês iam me deixar no meu canto com o pretexto de que estou velha demais e doente? Eu vou dar o meu golpe, mesmo assim. [...] Eu quero estar incluída no seu plano, bem no meio de seu plano, comer junto com você a minha parte do bolo, que é justo que eu coma antes de morrer.⁹⁴ (Ibidem, p. 40, tradução minha)

A lógica econômica evidencia-se mais uma vez, em nome da qual todos se mobilizam, mas para que cada um possa comer o seu pedaço de bolo, matar a própria fome, ainda que para tanto eles precisem enfrentar-se a si mesmos, como diz a própria

⁹³CHARLES: Ne m'appelle pas Carlos, et fais-moi de l'ombre.

CÉCILE : Arrête de dormir et répons-mois d'abord.

CHARLES : Je ne dors pas.

CÉCILE : Tu dors toujours quand je te pose une question.

CHARLES : Non, j'y pense.

CÉCILE : C'est la même chose ; comme toujours lorsqu'il y a quelque chose à faire, tu dors encore ou tu dors déjà, comme toujours lorsque je te vois, toujours les yeux fermés au point que j'en ai oublié la couleurs de tes yeux, au point qu'à te voir, je me demande vraiment si c'est bien là mon fils à qui j'essaie de parler, si c'est cette larve pourissante au soleil [...].

⁹⁴CÉCILE – Il [Koch] est venu pour nous tous, pas pour toi seulement. Quoi ? une automobile arriverait pendant la nuit, tout le monde sortirait pour trafiquer et moi, on me laisserait dans mon coin sous prétexte que je suis trop vieille et malade ? Je trafiquerai quand même. [...]. Je veux être dans ton plan, au beau milieu de ton plan, bouffer avec toi ma part du gâteau qu'il est juste que je bouffe avant de crever".

Cécile, num monólogo dirigido para Abad: “[...] os selvagens comem uns aos outros, é sabido, ao invés de se ajudarem⁹⁵”. (Ibidem, p. 53, tradução minha) O “caso Maurice Koch” demonstra de maneira exemplar que todos ali não desejam nada mais do que tirar proveito individual e sair daquele local e daquela situação. Cécile não mais deseja permanecer ali no “meio de selvagens” (p. 40), e ao longo da peça, Fak revela o mesmo, bem como Claire e o próprio Charles, como será visto mais adiante.

Logo, Cécile vê em Charles a oportunidade perfeita para enganar Koch, fazendo-o crer que foi seu filho que o salvou do afogamento. Sem ter noção da profunda convicção suicida de Koch, Cécile crê que poderia extrair dele algum benefício em nome de sua gratidão por não ter sido deixado para morrer nas águas do rio, o que é irônico e demonstra o quanto a avidez impede Cécile de compreender o que de fato se desenrola ali.

3.3.4 Charles, Fak e Abad

As relações entre Charles, Fak e Abad demonstram igualmente a existência de tensões ligadas ao embate de forças, ao mesmo tempo em que apontam uma parceria durável entre os três. Observando-os mais de perto, percebe-se que mesmo entre parceiros, a lógica econômica das relações baseadas na troca é o que guia suas interações, e, no caso dos eventos mostrados na peça, elas estão baseadas na intenção de explorar Koch e Monique para a satisfação dos interesses de cada um. É o que se pode ver, por exemplo, no primeiro grande diálogo entre Charles e Fak, logo depois que este último tenta seduzir Claire, que ele pretendia fazer entrar no hangar para manter relações sexuais com ela.

Inicialmente, o diálogo gira em torno da tentativa de Fak de seduzir Claire, e, através de um jogo tipicamente retórico, Charles argumenta que Fak não deveria tentar seduzi-la, já que se trata de uma garota muito jovem, e que ele bateria nela por ter se envolvido com Fak; este, por sua vez, contra-argumenta e busca convencer Charles de que não o fez, que teria sido o acaso que os levou a se encontrar ali diante do hangar no meio da noite; e, diante do pedido feito por Charles, Fak jura que não mais encostará um dedo sequer em Claire, sem antes estar autorizado pelo irmão mais velho. E é neste momento que o diálogo revela o que de fato está em jogo ali:

⁹⁵ “[...] les sauvages entre eux se bouffent le nez, c’est connu, au lieu de s’entraider”.

CHARLES – Eu não vejo por que; eu não sei de nada pelo que você possa jurar e que valha algo para mim, e pelo que eu possa fazer você jurar e que valha algo para você.

FAK – Quando você descobrir, você me dirá.

CHARLES – Bom, por exemplo, jure, digamos, pelas chaves do Jaguar que estão no seu bolso.

FAK – Eu juro por isso. *(Ele coloca a mão dentro do bolso)*

CHARLES – Eu não sei pelo que você jurou.

FAK – Já que você sabe que as chaves estão no meu bolso, você sabe então pelo que eu jurei e é alguma coisa importante para você e para mim.

CHARLES – Tire do seu bolso, ainda assim, não tente me enganar.

FAK – Eu não estou tentando fazer nada, eu não vou tirar, só isso.

CHARLES – Então, meio a meio. ⁹⁶ *(Ibidem, p. 36)*

Neste pequeno trecho fica clara, então, a cumplicidade existente entre ambos, ainda que haja certa desconfiança mútua, e a continuação do diálogo o confirma. Eles encerram esta conversação com Charles jurando que não agredirá Claire, caso ela se deixe seduzir por Fak e que este poderá fazê-lo sem pedir autorização a ninguém. Assim, eles chegam a um acordo, em nome do qual Fak entrega a Charles as chaves do Jaguar, sendo autorizado por este a seduzir e dormir com Claire. Ou seja, a existência de uma relação construída na ideia da satisfação de interesses individuais, por meio de um jogo de poder baseado na permuta de bens, é inequívoca – o que, mais uma vez, é coerente com o que

⁹⁶“CHARLES: Je ne vois pas sur quoi; je ne connais rien sur quoi tu puisses jurer et qui compte pour moi, et sur quoi je puisse te faire jurer et qui compte pour toi.

FAK : Quand tu auras trouvé, tu me le diras.

CHARLES : Eh bien, par exemple, jure-le, disons, sur les clés de la Jaguar que tu as dans la poche.

FAK : Je le jure là-dessus. *(Il met la main dans sa poche.)*

CHARLES : Je ne sais pas sur quoi tu as juré.

FAK : Puisque tu sais si il y a les clés dans ma poche, tu sais donc sur quoi j'ai juré et que c'est quelque chose qui compte et pour toi et pour moi.

CHARLES : Sors-le quand-même de ta poche, n'essaie pas de me faire un coup.

FAK : Je n'essaie rien du tout, je ne le sors pas, c'est tout.

CHARLES : Alors, fifty-fifty".

afirmava o próprio Koltès, para o qual toda relação é baseada no comércio, na satisfação de interesses mútuos por meio da troca de algo.

Já a relação de parceria e cumplicidade entre estes os personagens Charles e Fak com Abad, especialmente entre este último e Charles, fica mais clara mais adiante, quando se pode ler o monólogo dirigido por Charles a Abad, ainda nas primeiras cenas da peça, momento no qual Charles declara: “Fak diz que agora você quer fazer seus negócio separado. Você tem o direito de ter seus segredos; mesmo um irmão tem o direito de guardar segredos de seu irmão”.⁹⁷ (Ibidem, p. 43, tradução minha). À medida que o monólogo continua, o leitor é informado que ambos trabalham juntos há tempos, que o fruto dos negócios entre eles sempre foi dividido *fifty-fifty*, ou seja, meio a meio e que Abad, por ser sozinho, deve ter uma boa quantidade de dinheiro guardada – embora os negócios não sejam esclarecidos, os eventos atuais permitem crer que se trata de golpes aplicados contra outrem.

No entanto, Charles revela a Abad que a “velha técnica” já não é suficiente, que é necessário mudar e conseguir dinheiro de outras maneiras e em outros locais. À medida que o monólogo avança, fica clara a intenção de Charles de abandonar o cais, de partir para a cidade e iniciar uma nova vida. A presença de Koch e de Monique é a oportunidade para que ele consiga fazer isso, especialmente por conta do Jaguar. Charles diz:

CHARLES – Eu vou investir na mulher. Dizem que nada pode parar um Jaguar, negão, nem os freios. Quando eu conseguir a mulher, a gente terá o carro, negão, mas não segundo a velha técnica, a gente tem o sangue muito podre pra isso, a gente não iria longe. O futuro são os negócios e a doçura [...].⁹⁸ (Ibidem, p. 45, tradução minha)

Monique é o alvo do momento; Charles espera, através dela, conseguir o carro – cujas chaves ele já possui, na verdade, mas espera dela obter o consentimento –, dessa vez, com doçura. Ou seja, pode-se imaginar que a velha técnica, à qual Charles faz referência, adotada por eles até então, sem “doçura”, consistia no uso da violência, da coação, no mínimo. No entanto, Charles deseja modificar seus modos de ação e enxerga no Jaguar uma espécie de passaporte certo para fugir daquele local. De posse dele, nada poderá freá-lo, ou seja, nada poderá impedi-lo de sair dali. O papel de Abad, tratado por

⁹⁷“Fak me dit que maintenant tu veux faire ton business séparé. Tu as le droit de garder tes secrets; même un frère a le droit d’avoir des secrets pour son frère”.

⁹⁸ “CHARLES – Je veux m’attaquer à la femme. On dit qu’une jaguar, moricaud, rien ne peut l’arrêter, même pas les freins. Quand on aura eu la femme, on aura la voiture, moricaud, mais pas selon la vieille technique, on a le sang trop pourri pour cela, et on n’irait pas loin. L’avenir, c’est le business et la douceur [...]”.

Charles como um irmão, nessa nova investida de Charles, é de tomar dinheiro emprestado, uma vez que, com este no bolso, Charles acredita que poderá conversar de igual para igual com Monique, que ela o respeitará, e que ele encontrará o respeito dos demais, tão logo esteja na cidade.

Charles argumenta e tenta convencer o parceiro, construindo uma espécie de diálogo com Abad – embora este permaneça silencioso –, imaginando e antecipando as possíveis respostas de seu interlocutor, organizando seu discurso em função disso e com o objetivo de influenciar o companheiro. Charles argumenta, rememora eventos do passado comuns a ambos, o que constitui, conseqüentemente, uma estratégia sutil de ação que ele deseja adotar dali para frente, em suas práticas; não mais a violência, não mais o velho método, mas o business, ou seja, a negociação, o diálogo, o jogo sutil de manipulação. Aqui, o poder aparece representado na forma do dinheiro e de bens de consumo; é este que pode assegurar a Charles as devidas condições para se colocar diante de Monique em pé de igualdade. Se Charles pertence a um local e a um grupo socialmente marginalizado, social e simbolicamente mortos, por meio do dinheiro será possível transformar essas condições e colocá-lo numa posição de partilha do poder econômico, com o objetivo de pôr um fim ao estado de morte social e simbólica no qual ele se encontra e retirá-lo, de alguma maneira, da periferia do poder.

O desejo nutrido por Charles de partir e de iniciar uma nova etapa em sua vida aparece de maneira ainda mais clara no segundo monólogo que ele dirige a Abad. Fica igualmente claro que a parceria entre ambos está definitivamente encerrada, e que, a partir de agora, Charles seguirá só e Abad deverá permanecer onde está:

CHARLES – Talvez a gente tenha trabalhado junto até agora, negão, e foi bom; mas agora a gente não pode mais trabalhar como antes; então, talvez seja o momento de fazer nosso negócio separados. Talvez a gente tenha sido como irmão, sim, mas talvez seja também o momento de a gente se separar. ⁹⁹ (Ibidem, p. 59, tradução minha)

À medida que o monólogo prossegue, percebe-se na fala de Charles a oposição entre a vida do outro lado do rio, na cidade, e a realidade vivida neste caos abandonado, oposição construída segundo uma lógica de hierarquização. Para Charles, o outro lado é

⁹⁹"CHARLES – Peut-être qu'on a travaillé ensemble jusqu'à maintenant, moricaud, et c'était bien ; mais maintenant on ne peut plus travailler comme avant ; alors, il est peut-être temps qu'on fasse notre business séparé. Peut-être qu'on a été comme des frères, oui, mais peut-être aussi qu'il est temps qu'on se sépare".

o alto, ao contrário deste lado, que é o baixo; ele diz jamais ter trabalhado, jamais ter obedecido, ter tido um patrão, e que é isso que ele deseja fazer a partir de agora.

Charles deseja, de fato, entrar numa outra ordem de vida, outro tipo de organização social que lhe parece superior. Ele deseja fazer parte de um mecanismo social em que as relações são, talvez, mais estáveis, obedecendo a normas claramente estabelecidas; ele gostaria de experimentar a submissão, absolutamente o oposto de tudo o que ele havia experimentado até então. Esta é uma perspectiva que provoca estranhamento, posto que o personagem deseja algo que vai de encontro às expectativas em torno do poder que o próprio Charles parecia compartilhar, em que a autonomia e a independência constituem valores fundamentais a serem socialmente conquistados.

3.3.5 Charles e Rodolphe

As interações de Charles com seu pai, Rodolphe, revelam alguns aspectos importantes que permitem identificar de maneira mais precisa a presença da morte e suas relações com o poder. É importante chamar atenção para o fato de que as relações entre os dois personagens são, desde o primeiro encontro entre eles, duras e marcadas pela agressividade. Charles se refere a Rodolphe como “velho imbecil”, expressão que ele repete três vezes ao longo de 11 réplicas neste primeiro diálogo. E o próprio Rodolphe trata a si mesmo como um péssimo pai, que deve se arrastar e buscar cantos onde possa se esconder. Numa cena adiante, a agressividade de Charles dirigida contra Rodolphe revela-se mais uma vez, após Charles ter flagrado Rodolphe interagindo com Abad, já que, para Charles, Rodolphe estaria se intrometendo em seus negócios com o parceiro:

CHARLES (*para Rodolphe*) – Só eu compreendo ele, só eu tenho o direito de falar com ele, eu te proíbo de falar com ele, eu te proíbo de tocar nele, puta que pariu. [...]. (*para Cécile*) Por que você deixa esse velho imbecil se meter nas minhas coisas?¹⁰⁰(*Ibidem*, p. 78, tradução minha)

Contudo, num diálogo mantido pelos dois num momento posterior, há uma profunda modificação na maneira como Charles se dirige ao pai. O tom torna-se muito mais amigável e, em certa medida, afetuoso, embora não encontre reciprocidade:

CHARLES – Eu vim te dizer adeus. Eu tenho que partir antes que seja tarde demais. Mas eu não poderia partir sem te dizer adeus.

¹⁰⁰CHARLES – (*à Rodolphe*). – Il n’y a que moi qui le comprends, il n’y a que moi qui ai le droit de lui parler, je vous interdis de lui parler, je vous interdis d’y toucher, bordel de dieu. [...]. (*À Cécile*) Pourquoi laisses-tu ce vieil imbécile se mêler de mes affaires ?”

RODOLPHE – Cale sua boca. Eu já sou meio surdo e você enche meus ouvidos. Eu já escutei tudo o que eu queria escutar.

CHARLES – [...] Mas eu só precisava dizer adeus a você, só você compreenderá meu adeus e, sabendo disso, eu ficarei tranquilo.

RODOLPHE – Eu não quero te escutar¹⁰¹. (ibidem, p. 90, tradução minha)

Na continuação do diálogo, Charles pede a seu pai que o abençoe antes que ele parta, como Rodolphe lhe havia ensinado que um filho deve fazer ao deixar a casa, pedido ao qual Rodolphe responde negativamente, exigindo de Charles que o deixe em paz. Charles não deseja partir sendo amaldiçoado pelo pai, a quem, subitamente e de maneira aparentemente inexplicável, ele se dirige de maneira respeitosa. Diante das negativas de Rodolphe, Charles diz o que de fato é importante para ele naquele momento:

CHARLES – Então, eu quero, ao menos, que você se lembre de mim. Apenas isso. Eu quero permanecer na lembrança de alguém, como você me ensinou que é necessário permanecer na lembrança de alguém para não morrer, mesmo na lembrança de uma cabeça velha como a sua. Isso você não me recusará. Você não pode me recusar.

RODOLPHE – Claro que posso. Eu esqueço tudo, eu não tenho mais memória. Aliás, eu já te esqueci.

CHARLES – Por que você deseja a minha infelicidade?

RODOLPHE – Porque eu não te desejo nada. (*Charles sai*)¹⁰² (Ibidem, p. 93, tradução minha)

Percebe-se que as relações entre pai e filho permanecem problemáticas, apesar dos esforços de Charles; não há chances de uma reconciliação. É importante destacar, no

¹⁰¹"CHARLES – Je viens te dire adieu. Il faut que je parte, vite, avant qu'il ne soit trop tard. Mais je ne pourrais pas partir sans t'avoir dit adieu.

RODOLPHE – Ferme ta gueule. Je suis déjà à demi sourd et tu me remplis les oreilles. J'ai déjà entendu ce que j'avais envie d'entendre.

CHARLES – [...] Mais à toi seul il fallait que je dise adieu, toi seul auras entendu mon adieu et, sachant cela, je serai tranquille.

RODOLPHE – Je ne veu pas t'entendre, toi".

¹⁰² "CHARLES – Alors, je veux, du moins, que tu te souviennes de moi. Seulement cela. Je veux rester dans le souvenir de quelqu'un, comme tu m'as appris qu'il fallait rester dans le souvenir de quelqu'un pour ne pas mourir, même dans le souvenir d'une vieille cervelle comme la tienne. Cela, tu ne me le refuseras pas. Tu ne peux pas me le refuser.

RODOLPHE – Bien sûr que je le peux. J'oublie tout, je n'ai plus de mémoire. D'ailleurs, je t'ai déjà oublié.

CHARLES – Pourquoi est-ce que tu veux mon malheur?

RODOLPHE – Parce que je ne te veux rien. (*Charles sort*)".

entanto, especialmente no trecho transcrito logo acima, a morte como um elemento importante. Embora tenha fracassado no seu intento, Charles quis estar em paz com seu pai e conseguir deste a sua benção, porque ele deseja permanecer em sua lembrança, o que seria uma forma de não ser esquecido após sua partida, ou seja, uma forma de fugir à morte, de certa maneira. Se ninguém se recordar de um sujeito, ele estará verdadeira e definitivamente morto, o que indica a proximidade entre morte e esquecimento, morte e memória, tal como Charles aprendeu de seu pai. Mais uma vez, e retomando as considerações de Louis-Vincent Thomas, para quem as relações entre morte e poder revelam-se no plano do imaginário, percebe-se a expressão do poder da morte por meio do medo do esquecimento, do qual Rodolphe se serve para imprimir angústia em Charles. Pode-se constatar, portanto, um exercício sutil de poder, baseado na morte e naquilo que ela pode representar – neste caso específico, o esquecimento e a aniquilação total por ele representada.

3.3.6 Abad

Para falar sobre relações de poder entre os personagens em *Cais Oeste*, é imperativo abordar o desenvolvimento do solitário personagem Abad. Ao longo da peça, embora sempre silencioso, ele é uma figura diversas vezes presente e que parece desempenhar um papel importante no desenrolar dos fatos, ainda que de maneira passiva – exceto em alguns poucos momentos, como na conclusão da peça, quando sai da passividade e age de maneira assertiva, ao atirar em Charles.

Cais Oeste inicia-se numa espécie de prólogo, com uma cena que mostra o primeiro encontro entre Charles e Abad, quando este é descoberto pelo primeiro, acuado, coberto de neve, como um animal a quem ninguém dá a mínima importância. Levado por Charles para dentro do hangar, ao abrigo da neve, após ter encontrado um canto para se aninhar, as didascálias descrevem o corpo de Abad desprendendo fumaça, uma imagem que parece sugerir, simbolicamente, o processo de transformação pelo qual o personagem passa: aquilo que evapora de seu corpo é o que ele deixa para trás, já que, a partir de agora, ao ser convidado por Charles e encontrar o seu espaço no hangar, de alguma maneira, ele fará parte daquela comunidade. Uma vez inserido no grupo, como se vê durante a leitura da peça, Abad desenvolve uma parceria com Charles e com Fak, participando dos golpes que eles passam a aplicar depois que o cais é abandonado, extraindo daí os seus meios de sobrevivência.

Em pelo menos três momentos importantes, Abad deixa a postura passiva e age de fato: ele salva Koch do afogamento; em seguida, termina por assassiná-lo, a pedido do mesmo; e, por fim, atira em Charles, na última cena. À exceção da segunda ação, as demais ações do personagem não são justificadas em nenhum momento, nem por ele, que nunca fala, nem por outros personagens. Uma lacuna, portanto, permanece em aberto quanto às motivações de Abad, abrindo espaço a um sem número de interpretações possíveis. Os demais personagens agem sempre em busca da satisfação de interesses claramente definidos – ao menos, a camada mais evidente de seus desejos é muito clara, girando predominantemente em torno da satisfação econômica, mas também sexual, no caso específico de Fak e Claire. O mesmo não acontece com Abad. O que ele desejaria?

Ao se fazer um mapeamento do que é dito sobre ele pelos demais personagens, é encontrada uma série de características físicas, algumas informações vagas sobre a origem do personagem e sobre seu temperamento. Por exemplo, na primeira cena da peça, o prólogo, Abad é descrito como uma figura grande e espessa, forte, falante de uma língua estrangeira, talvez o inglês, mas provavelmente o árabe; já ao longo do primeiro monólogo de Charles dirigido a Abad, ele é tratado como irmão; enquanto Cécile, ao longo de um monólogo refere-se a Abad como um selvagem, mas também como alguém discreto e, logo em seguida, como o portador da infelicidade, cuja presença teria sido a responsável por todos os males que acometeram aquele local e as pessoas que ali vivem; no seu segundo monólogo dirigido a Abad, quando decide informá-lo de sua decisão de partir, Charles muda o tom e, repetidas vezes, ofende Abad, dizendo que este é estúpido demais, que ele não pode compreender o que Charles diz, que ele já está morto, etc.; e no monólogo que Rodolphe direciona a Abad, ele é chamado de negro, é tratado como alguém incomum, invulgar, silencioso, de quem se costuma ter medo, alguém sem história pregressa nem família. Ou seja, pode-se desenhar o perfil de Abad como um sujeito estrangeiro, de pele escura, provavelmente não falante do francês, cujo comportamento bastante discreto e silencioso destaca-se em relação aos outros, paciente e, aparentemente, submisso. No entanto, este levantamento não fornece pistas conclusivas sobre quais seriam as motivações do personagem, nem mesmo as que o levam a realizar importantes ações.

Ao longo do monólogo dirigido a Abad, Rodolphe entrega-lhe o fuzil que carregava escondido sob as suas vestes, pedindo-lhe que mate Koch com essa arma. Na realidade, pedir não seria o verbo adequado: Rodolphe o chantageia, fazendo-o crer que,

caso Koch não seja morto, este retornará à cidade e denunciará a presença de Abad naquele local. Embora não responda nada, como sempre, Abad toma a enorme arma das mãos de seu interlocutor, enquanto este descreve o seu funcionamento, sugerindo que ele teria cedido às chantagens e faria aquilo que lhe foi pedido.

Antes de analisar a ação de Abad de posse da arma, é importante destacar um trecho deste monólogo, em que Rodolphe fala sobre a morte. Após ter explicado o funcionamento do fuzil e entregue a arma a seu ouvinte, Rodolphe lhe diz:

RODOLHPE – Agora, eu vejo bem a sua cara. Sua morte, você a mereceu, pelo menos, isso é certo. Chegue mais perto. (*Abad se inclina*) Mas se você matou somente um homem, você está apenas em pé de igualdade com a porra de sua morte, sua morte não deixará nenhum traço, nada, como se você nem estivesse morto; precisa matar dois, para ganhar; com dois homens mortos, você deixa obrigatoriamente uma marca, algo a mais, não importa o que aconteça; ninguém poderá nunca te matar duas vezes.¹⁰³ (*Ibidem*, p. 75, tradução minha)

O ato de matar, para Rodolphe, de acordo com o que foi discutido aqui através dos autores citados, configura-se como um ato de poder, já que por ele age-se de maneira definitiva sobre o mundo. É o exercício do poder absoluto, nos moldes do pensamento de Foucault e de Thomas, o que nos permite ultrapassar, simbolicamente, a nossa própria morte. Rodolphe deseja ensinar essa lição a Abad e lhe dá a arma, o meio concreto pelo qual ele poderá exercer o poder de sua parte, deixando a própria marca no mundo.

Poucas cenas após este monólogo, antes do desfecho da peça, observa-se então a segunda ação realizada por Abad. De posse da arma que lhe foi dada, ele disparará contra Koch, depois que este o convence a fazê-lo, argumentando que ele não teria a menor responsabilidade na ação; seria a arma a sua assassina, e ele, Abad, apenas a teria feito funcionar. Esta cena termina com Koch portando o fuzil, oferecendo o gatilho a Abad, que aceita e põe a mão no gatilho. Não se vê o momento da morte, apenas ouvem-se os disparos e, na última cena, o corpo de Koch jogado no rio; mas, diante do último encontro mostrado entre Koch e Abad, não é difícil concluir que este atirou no outro, a pedido dele, como já dito, ainda que longe dos olhos do leitor/espectador.

¹⁰³"Maintenant, je vois tout à fait ta gueule. Ta mort, tu l'as méritée, au moins, c'est sûr. Approche encore. (*Abad se penche*) Mais si tu n'as tué qu'un seul homme, tu es seulement à égalité avec ta putain de mort, ta mort ne laissera aucune trace, rien, comme si tu n'étais même pas mort ; il faut en avoir tué deux, pour la gagner ; avec deux hommes tués, tu laisse obligatoirement une trace, quelque chose en plus, quoi qu'il arrive ; on ne pourra jamais te tuer deux fois".

Finalmente, na última cena da peça, é possível ver Abad agir de maneira assertiva e diante dos olhos de todos. Aqui, os três companheiros estão novamente reunidos, Abad, Charles e Fak, diante do corpo de Koch, que é lançado ao rio por Fak. A situação é descrita de maneira tal que sugere um estado de relaxamento e cumplicidade do trio. Não parecem estar minimamente incomodados com a presença de um morto, do qual eles são obrigados a se livrar, o que também sugere uma situação familiar:

FAK – Estou cansado. (*Ele se deita e fecha os olhos*).

CHARLES (*observando o corpo de Koch flutuando na água*) – No céu, existem mansões ricas protegidas por dobermanns, com gramas e quadras de tênis; servem drinks antes das refeições e mesmo os anjos, que são os servidores, estão calçados com Weston. No inferno, mora-se nas carrocerias vazias de carros velhos. (*Ele ri*) Besteiras.

FAK – Eu sei agora porque ele não estava tão pesado; eu esqueci de recolocar as pedras nos bolsos dele. Ele vai flutuar.

Abad atira no rio. Ele provoca uma pequena tempestade.

*Chove.*¹⁰⁴ (Ibidem, p. 101 e 102)

Toda esta cena confirma, portanto, o estado de relaxamento. Além disso, pode-se observar que Charles parece sonhar com a morte; seja no céu ou no inferno, ele descreve como seria a vida após a morte, talvez antecipando o que virá logo a seguir. Imediatamente após a última fala de Fak, depois da descrição de um voo de pássaros, sem qualquer aviso, Abad aponta a arma para Charles e atira, encerrando a peça. Sem razões aparentes, como já foi observado. O texto termina imediatamente após o disparo, deixando uma imensa abertura às especulações diversas. Não se sabe o motivo desse assassinato, bem como não se sabe o motivo pelo qual Abad salvou Koch – o que se torna ainda mais intrigante diante do fato de que, algumas cenas depois de tê-lo salvo, Abad o mata.

¹⁰⁴FAK – Je suis fatigué. (*Il s'allonge et ferme les yeux.*)

CHARLES (*regardant le corps de Koch flottant sur l'eau*) – Au ciel, il y a des villas riches gardées par des doberman, avec des pelouses et des courts de tennis ; on sert des drinks avants les repas et même les anges, qui sont les serviteurs, sont chaussés avec des weston. En enfer, on habite dans des carroseries vides de vieilles bagnoles. (*Il rigole.*) Foutaises.

FAK – Je sais maintenant pourquoi il n'était pas si lourd que cela ; j'ai oublié de remettre les pierres dans ses poches. Il doit flotter.

Abad tire sur le fleuve. Il provoque une petite tempête. Il pleut".

Pode-se imaginar que Abad teria salvado Koch no intuito de colaborar com Charles em seus planos para extorquir algum bem do forasteiro e sua companheira, já que até então, eles eram parceiros de longa data. Contudo, apesar do passado de colaboração mútua, como já foi observado, Charles decide abandonar o cais e pôr um fim à parceria e à amizade com Abad; mais do que isso, diante da maneira como o faz, dos modos como ofende e humilha seu parceiro, é possível dizer que Charles trai seu companheiro. Aliás, Abad é alvo de humilhações e tratamentos ofensivos frequentes de outros personagens, permanecendo impassível, aparentemente. Não seria incoerente imaginar que Abad assumia essa postura enquanto forma de agradecimento por ter sido incorporado ao seio daquela comunidade.

Assim, caso se deseje tentar encontrar uma “causa” para a ação final de Abad, poder-se-ia especular que se trata de um gesto de revolta. Alimentado pelas palavras de Rodolphe, de posse da arma que este lhe deu e cansado do processo de humilhação e rebaixamento que vinha sofrendo, Abad decide fazer-se respeitar assassinando aquele que, até ali, teria desempenhado um papel de líder do trio de golpistas do qual ele fazia parte. Consequentemente, a morte retorna ao cerne da questão, aparecendo como o elemento por meio do qual é possível a Abad questionar uma determinada estrutura de poder, assumir a sua liderança e, de fato, deixar a sua marca no mundo, a exemplo do que lhe foi ensinado por Rodolphe.

3.3.7 As relações entre poder e morte em *Cais Oeste*

As análises aqui realizadas apontam que, diferentemente do que acontece em *Combat de nègre e de chiens*, as relações entre poder e morte não aparecem de maneira tão evidente na construção das redes de interação dos personagens em *Cais Oeste*. Aqui, estas relações são construídas, sobretudo, baseadas na ideia de troca, na satisfação mútua de interesses, como em transações econômicas. Todos os personagens, ou quase, têm interesses individuais e se colocam uns diante dos outros na perspectiva de oferecer algo em troca de outra coisa. Koltès, como já foi dito, declarava acreditar que toda relação humana baseava-se nessa lógica, e ele a imprimiu de maneira patente nesta peça.

Em *Combate de negro e de cães* há, claramente, um jogo de poder que se afirma pela morte e que atravessa a obra de maneira integral, tanto na dimensão macrocós mica da intriga, quanto na dimensão microcós mica dos embates entre os personagens – o que se mostra mais facilmente, inclusive, devido ao número restrito de personagens e ao fato

de existir um conflito central claramente constituído. No entanto, ainda que a dimensão microcós mica das relações de poder entre os personagens em *Cais Oeste* não revele tão claramente o estabelecimento de jogos de poder e suas relações com a morte – embora haja momentos em que isso se evidencia, como, por exemplo, nos últimos encontros entre Charles e Rodolphe, entre Rodolphe e Abad, ou ainda entre Abad, Charles e Fak, na cena final da peça, aqui analisados –, a dimensão macrocós mica permite que se identifique a presença da morte como elemento que atravessa a peça inteira, especialmente quando se focar o olhar na figura de Koch.

Embora este personagem morra antes do fim da peça; embora o desfecho não corresponda à resolução do conflito inicialmente posto, que envolvia justamente a chegada de Koch e seu objetivo suicida, é a decisão dele de ir até o cais que põe o complexo mecanismo narrativo da peça em andamento. Sua presença naquele ambiente inóspito, ao qual ele não pertence, põe em evidência os diversos conflitos que ali se desenrolam, levando os personagens a se movimentarem e mobilizarem forças e interesses em verdadeiros embates. Ou seja, em última instância, refletindo no plano ficcional da obra, sem o desejo de suicídio experimentado por Koch e sua decisão de realizá-lo no cais abandonado, os eventos narrados em *Cais Oeste* não se dariam, a obra não seria construída da maneira como foi. Logo, o suicídio de Koch pode ser compreendido como uma expressão de poder, não apenas dele sobre si mesmo e sobre Monique, como foi visto, mas sobre a própria construção e desenvolvimento narrativo da obra.

3.4 Roberto Zucco: a morte como potência

Esta peça destaca-se no conjunto da obra de Bernard-Marie Koltès por sua agilidade narrativa, pela economia de diálogos e objetividade da ação. O que interessa é apresentar o percurso do personagem central, que dá título à obra; diferente do que acontece nos outros textos aqui analisados, o uso elaborado da linguagem, que dava a esta um lugar de destaque na construção dos textos, revela-se aqui em menor grau; embora a linguagem continue tendo grande importância, o foco é na trajetória mítica e fatal de Roberto Zucco. Consequentemente, nesta peça, o jogo de forças e de poder se expressa de maneira distinta em relação às outras duas aqui analisadas. A partir do que foi discutido no primeiro capítulo sobre essa peça, e do que foi discutido sobre poder no presente capítulo, é possível, desde já, partir da hipótese de que *Roberto Zucco* constitui-se numa narrativa que apresenta a morte – misticamente compreendida enquanto uma espécie de

entidade, ou ainda simplesmente enquanto um fenômeno natural – como força inexorável, inevitável e irresistível, encarnada, ou simbolizada, na figura do personagem principal, Roberto Zucco. Simbolicamente, a morte parece ser ela mesma a protagonista da obra.

Enquanto força irresistível, antes abstrata e aqui tornada carne na figura do *serial killer*, a morte apresenta-se sempre por meio dele. A cena inicial da peça fornece elementos que permitem vislumbrar, desde o princípio, a natureza não ordinária do personagem central. Afinal, como representante da morte, este homem estaria acima do homem comum. A cena 1, intitulada “A fuga”, apresenta Zucco como um homem capaz de escapar de onde ninguém jamais escapou. O diálogo entre dois guardas incumbidos de fazer a vigilância a partir do alto da prisão indica que se trata de um local aparentemente inviolável. Nas palavras do segundo guarda: “Mas, não há fuga daqui. É impossível. A prisão é moderna demais. Mesmo um pequeníssimo prisioneiro não poderia se evadir. Mesmo um prisioneiro pequeno como um rato”.¹⁰⁵ (KOLTÈS, 1990, p. 10-11, tradução minha)

Contudo, logo adiante, os guardas dão-se conta da presença do criminoso fora das grades, caminhando pelos telhados da prisão, para surpresa de ambos. Sem alarde, sem violência, e, sobretudo, sem qualquer explicação aparente, Zucco escapa, contrariando as restrições supostamente existentes, sem que os próprios guardas possam compreender ou esboçar qualquer reação em tempo hábil. A fuga do criminoso é silenciosa e surpreendente. Desde sua primeira aparição, Zucco é mostrado como um personagem dotado de habilidades desconhecidas e a quem não se poderia deter, nem mesmo sob as mais duras condições de vigilância.

É importante notar que a fuga de Zucco funciona como o ponto de partida da peça. É a abertura. Ao se considerar que esta peça teria, em última instância, como protagonista a própria morte, representada nesta espécie de arauto que é Zucco, a escolha de Koltès em iniciar a obra com esta fuga algo fantástica permite que se especule que a evasão de Zucco representa a libertação da própria morte. Esta foi posta no jogo; a partir de agora, a cadeia de eventos que constitui a obra estará em movimento e a morte agirá por meio de Zucco, seu arauto.

¹⁰⁵“Mais il n’y a pas d’évasion ici. C’est impossible. La prison est trop moderne. Même un tout petit prisonnier ne pourrait pas s’évader. Même un prisonnier petit comme un rat”.

Na cena seguinte, “Assassinato da mãe”, Zucco dá início de fato à sua trajetória de crimes – na verdade, ao longo do diálogo que ele mantém com a mãe durante esta cena, revela-se que ele já havia matado o próprio pai, porém este evento aconteceu num momento anterior ao início da peça e não é retomado como *flashback*, permanece enquanto evento narrado –, ao eliminar a mãe com um gesto sufocante semelhante a um abraço, e carregado de sentidos. Percebe-se portanto, o elemento de apagamento das origens, de maneira que o protagonista possa estar de fato livre para iniciar sua jornada assassina e mítica. Matar a mãe, após ter matado o pai, pode ser lido como o gesto por meio do qual Zucco elimina os principais elementos que poderiam representar para ele algum limite. A partir de então, Zucco está renascido. A pessoa que ele foi até ali, gentil e bela, como o descreve a mãe antes de ser assassinada, não existe mais; a partir daqui, especialmente depois do assassinato da genitora, fica sugerido que Zucco não se imporá qualquer censura ao realizar suas ações; não haverá moral, noções de certo e errado, critérios de escolhas; a partir da cena 2, Zucco está plenamente livre para seguir sua trajetória e não encontrará barreiras de nenhuma ordem.

Na cena III, “Sob a mesa”, Zucco encontra pela primeira vez a garota, personagem que terá um importante papel em seu percurso, já que ele revelará para ela o próprio nome, o que resultará em sua prisão. Misteriosamente, ambos nutrem grande confiança um pelo outro e dialogam de maneira desenvolta, na cozinha da casa da garota e, antes que a cena acabe, os dois se esconderão embaixo da mesa, quando, segundo é dito posteriormente, eles manterão uma relação sexual. A idade da garota não é revelada, mas a partir da maneira como ela é tratada pela irmã e pelo irmão mais velhos, sempre com apelidos feitos de nome de aves, frequentemente no diminutivo, pode-se deduzir que ela esteja no fim da infância, começo da adolescência. Logo, a relação sexual que ela manterá com Zucco, ainda que não haja qualquer referência à violência ou subjugação físicas, constitui um abuso cometido pelo personagem, face à diferença aparente de idade entre eles.

Nos diálogos que se desenrolam ao longo da cena III, fica claro que a garota está insatisfeita com a vida em sua casa, entre os seus familiares, o que talvez possa explicar sua grande curiosidade em relação a Zucco, este estranho que entrou pela janela e cujo encontro com a garota permanece um mistério. Ela acabou de retornar para casa, depois de ter passado várias horas desaparecida, durante a noite, o que mobilizou a família inteira e, quando tem a oportunidade de ficar sozinha na cozinha, permite que o estranho entre

pela janela, com o qual dialogará e a quem esconderá, como comentado, para evitar que seja descoberto pela família.

Ao estranho – antes que ele lhe revele o nome – a garota pergunta-lhe o que ele faz da vida, conforme o diálogo seguinte:

A GAROTA. – O que você faz da vida?

ZUCCO. – Da vida?

A GAROTA. – Sim, da vida: sua profissão, sua ocupação, como você ganha dinheiro, e todas essas coisas que todo mundo faz?

ZUCCO. – Eu não faço o que todo mundo faz.

A GAROTA. – Então, justamente, me diga o que você faz.

ZUCCO. – Eu sou agente secreto. Você sabe o que é um agente secreto?¹⁰⁶ (Ibidem, p. 24, tradução minha)

Na continuação do diálogo, a garota diz saber o que é um agente secreto e pergunta a Zucco se ele tem uma arma; tendo uma resposta positiva, ela lhe pede que a mostre, ao que ele atende, exibindo um punhal. Ao ser afrontado pela garota, que diz que aquilo não é uma arma, Zucco responde: “Com isso, você pode matar tão bem quanto com qualquer outra arma”.¹⁰⁷ (Ibidem, p. 25, tradução minha) Este trecho do diálogo, levando em consideração o que se sabe sobre as ações que Zucco realizará, permite que se compreenda que tudo o que Zucco sabe fazer na vida é matar, é a razão pela qual ele existe a partir do momento em que fugiu da prisão. “Agente secreto” pode ser lido como uma metáfora de sua natureza fora do ordinário, afinal, ele não faz o que todo mundo faz, ele carrega consigo uma arma e ele mata. Não há qualquer aspecto de personalidade, nenhum elemento de motivação, etc., que sejam trazidos ao longo da peça e que permitam afirmar ser Zucco um assassino como outro qualquer. Os assassinatos que comete não têm qualquer explicação lógica, não seguem nenhum critério comum aparente – a não ser, como já se viu com o assassinato dos pais, e como se verá nos assassinatos que ele ainda cometerá, o peso simbólico que as mortes têm, graças às vítimas escolhidas.

¹⁰⁶“LA GAMINE. – Qu’est-ce que tu fais, dans la vie?

ZUCCO. – Dans la vie ?

LA GAMINE. – Oui, dans la vie : ton métier, ton occupation, comment tu gagnes de l’argent, et toutes ces choses que tout le monde fait.

ZUCCO. – Je ne fais pas ce que fait tout le monde.

LA GAMINE. – Alors, justement, dis-moi ce que tu fais.

ZUCCO. – Je suis agent secret. Tu sais ce que c’est, un agent secret ?”

¹⁰⁷“Avec ça, tu peux tuer aussi bien qu’avec n’importe quelle autre arme”.

A cena seguinte, de título “A melancolia do inspetor”, fornece elementos que demonstram qual seria um possível critério para a escolha das suas vítimas, bem como reforçam a hipótese de que Zucco escapa ao mundo comum e que ele age tal qual arauto de uma força maior e irresistível. Nesta cena, um inspetor de polícia dialoga com uma prostituta, numa casa de prostituição localizada num bairro chamado “Pequeno Chicago”. Este diz estar estranhamente triste, tendo feito em vão o esforço de descobrir a causa dessa tristeza. Após sair do local, ele é seguido por Zucco, que estava dentro de um dos quartos da casa. É então que outra prostituta retorna e narra o assassinato do inspetor pelas mãos de Zucco. Ela começa sua narrativa dizendo “Senhora, senhora, forças diabólicas acabaram de passar pelo Pequeno Chicago. [...] a senhora abrigou o demônio em sua casa”.¹⁰⁸ (Ibidem, p. 30, tradução minha) A prostituta refere-se a Zucco.

Zucco saiu do local de prostituição e, sorratamente, assassinou o inspetor atingindo-o com uma punhalada nas costas, no meio da rua, fato que foi testemunhado por várias pessoas, sem qualquer provocação ou aviso. Após matar o inspetor, Zucco é descrito pela prostituta que testemunhou e agora narra o fato como um “demônio”. Ela faz dele um retrato que o aproxima de forças terríveis e misteriosas, ligadas ao mal, potências sobrenaturais e violentas. A associação com a morte reaparece, então, sem maiores dificuldades. Zucco é o mal – e a morte é frequentemente vista como o mal maior, o único para o qual não há remédio ou do qual não há escapatória. Além da associação entre Zucco e forças diabólicas, há o fato de que ele assassinou um inspetor de polícia, um agente da lei, um representante do poder institucionalmente estabelecido. Ele escapou da prisão, assassinou os próprios pais e, agora, assassina um policial. Os alvos escolhidos por Zucco demonstram que os assassinatos que comete têm grande peso simbólico: ele eliminou símbolos de poder e de censura, cultural e socialmente reconhecidos como tal.

O próximo assassinato que ele cometerá – e o último, na cena X, intitulada “O refém”, que será mais bem analisada logo adiante – será o de um garoto de 14 anos, um menino ordinário. Contudo, embora o menino não represente nenhuma figura de poder, assassiná-lo parece funcionar como o último possível limite a ser rompido por Zucco – afinal, o assassinato de um jovem, quase uma criança, frequentemente associado à imagem de inocência e de vida, constitui algo de grande impacto. Zucco já matou seus pais e um representante da lei, figuras de poder que representam censura; agora, Zucco

¹⁰⁸“Madame, madame, des forces diaboliques viennent de traverser le Petit Chicago. [...] vous avez abrité le démon dans votre maison”.

rompe um tabu ao eliminar um ser completamente inocente, sem qualquer valor simbólico aparente, mas que, por isso mesmo, ganha sentidos outros. Ao assassinar friamente um menor, completamente inofensivo e que não ofereceu nenhuma resistência – ao longo da cena X, Zucco, armado com o revólver que roubou do inspetor assassinado, mantém a mãe do garoto como refém, enquanto subjuga o menino ao obrigá-lo a se deitar no chão, sempre ameaçando-o com a arma, num jardim público, diante de uma pequena multidão de curiosos que se forma ali – Zucco ratifica sua absoluta falta de limites. Fica demonstrado, de maneira exemplar, que, para a morte não há barreiras, nem de idade, nem de parentesco, nem de gênero, nem de papel social.

Na cena VI, “No metrô”, durante a madrugada, Zucco encontra-se com um velho senhor que não conseguiu sair de dentro da estação antes que esta fosse fechada. Ao longo do diálogo que eles travam – em realidade, uma sucessão de pequenos monólogos de teor altamente lírico – a imagem de Zucco como alguém que não pode ser detido reaparece. Ele afirma:

ZUCCO. – Eu sou como um trem que atravessa tranquilamente uma pradaria e que nada nem ninguém poderia fazer descarrilar. Eu sou como um hipopótamo afundado na lama e que se desloca muito lentamente e que nada poderia desviar do caminho nem do ritmo que ele decidiu tomar.¹⁰⁹ (Ibidem, p. 38, tradução minha)

Se se aceita Zucco como um “mensageiro da morte”, vê-se na imagem apresentada acima, por analogia, a representação do poder irresistível da própria morte, enquanto força cuja ação é irrefreável. No entanto, nesta cena, Zucco não comete nenhum ato de violência contra o senhor com quem dialoga. Pode-se inferir que matar o velho personagem não teria qualquer impacto simbólico mais significativo. A velhice já o deixa mais próximo da finitude: por que matá-lo, se a morte parece tão próxima e provável? O conteúdo da fala acima indica que o encontro com este senhor tem a função de permitir ao personagem expressar seus conteúdos mais íntimos. Estes detalhes são mais bem discutidos em outro momento da presente tese, mas nesta cena Zucco revela o desejo de ser transparente, invisível: “é um sonho antigo, muito antigo, ser invisível”.¹¹⁰ (Ibidem, p. 37, tradução minha) Ao longo dessa mesma fala em que revela este antigo sonho, ele fala também de sua vida pregressa, quando foi aluno na universidade, onde seguia cursos de linguística,

¹⁰⁹ZUCCO. – “Je suis comme un train qui traverse tranquillement une prairie et que rien ne pourrait faire dérailler. Je suis comme un hippopotame enfoncé dans la vase et qui se déplace très lentement et que rien ne pourrait détourner du chemin ni du rythme qu’il a décidé de prendre”.

¹¹⁰“C’est un rêve ancien, très ancien, d’être invisible”.

trajetória absolutamente comum como de qualquer outra pessoa. Uma imagem completamente distinta da que se pode construir de Zucco no presente: ele é um assassino e é tratado como um homem absolutamente não ordinário; alguém capaz de escapar de prisões inescapáveis; a encarnação do próprio mal, demônio, frio e sem remorsos. Uma vez mais, percebe-se que, ao matar o pai e a mãe, Zucco renasceu como esta força que ninguém pode deter e cujo caminho não pode ser desviado. Antes aluno regular de linguística na universidade, torna-se assassino serial, amoral e implacável.

Na cena VIII, intitulada “Pouco antes de morrer”, de volta ao Pequeno Chicago, Zucco enfrenta nas ruas outro personagem, um homem maior e fisicamente mais forte do que ele mesmo. Sem qualquer razão aparente, Zucco o ataca e provoca sua reação violenta, sendo facilmente derrotado nesse combate. Apesar dos pedidos insistentes das prostitutas e da surra que está levando, ele insiste em enfrentar o outro homem. Nesta cena, Zucco revela saber que vai morrer, o que sugere que seu comportamento tem um componente autodestrutivo evidente – aspecto mais bem analisado no capítulo seguinte desta tese. Zucco é apresentado como um homem fisicamente fraco, facilmente derrotável, o que permite imaginar que sua potência não é de natureza física ou corporal. Quando incumbido da missão de matar, ele o faz, simplesmente, ainda que não seja o mais forte dos homens. Ele age sorrateiramente, como quando matou o inspetor, apunhalando-o pelas costas; ou sutilmente, como quando matou a própria mãe num abraço; ou, ainda, violentamente, mas apenas quando detém os meios para impor-se diante do outro. Assassinar o homem nesta cena não era o objetivo de Zucco. Esta cena parece ter a função de demonstrar a obstinação do personagem, seu prazer em se expor ao perigo e à própria morte.

Compreendida unicamente enquanto fenômeno biológico, a morte não é cruel, bondosa, violenta, etc. Ela simplesmente acontece, é natural, banal em si mesma. E Zucco é o seu instrumento. Contudo, apesar dessa constatação, percebe-se que as mortes não acontecem aleatoriamente nessa peça. Já se discutiu aqui o possível critério que orientaria as escolhas das vítimas por Zucco: a dimensão simbólica de suas mortes na construção da trajetória do personagem como uma narrativa sobre a própria morte e o que ela representaria em termos de força que não conhece limites ou tabus. Então, embora a morte seja fenômeno natural e inevitável, que a todos atinge indiscriminadamente, para que se possa chegar a esta conclusão ao ler a peça, é necessário que as vítimas aqui apresentadas

sejam escolhidas pelo impacto simbólico que suas mortes têm, justamente para que se perceba que a morte se impõe para além de qualquer barreira.

Retomando, pois, a cena X (“O refém”), pode-se verificar outros aspectos importantes no que concerne às relações entre poder e morte. Como já observado, nesta cena Zucco faz uma mulher de refém e assassina o seu filho. No início da cena, Zucco exige da mulher o seu carro. Como não obtém êxito, ele a rende e utiliza-se do fato de tê-la como refém para exigir da polícia – que entra em cena adiante – o carro desejado, com o objetivo de utilizá-lo na sua fuga. Segue um trecho do diálogo:

OS POLICIAIS. (*de longe*) – Nós ordenamos que largue sua arma. Você está cercado. (*A plateia gargalha*)

ZUCCO. – Diga-lhe que ela me dê as chaves do carro. É um Porsche.

A SENHORA. – Imbecil.¹¹¹ (*Ibidem*, p. 65, tradução minha)

Verifica-se aqui, claramente, que Zucco se vale da ameaça de morte como instrumento de poder. Prática comum em casos de tomada de refém, ele utiliza-se de sua vantagem momentânea, baseada na possibilidade concreta de retirar a vida de sua vítima, para fazer chantagem e conseguir o que deseja. Enquanto detiver os meios para decidir sobre a vida e a morte dos reféns, Zucco poderá obrigar os outros a agir como ele quer, tendo com o que barganhar. Como sinaliza o pesquisador Louis-Vincent Thomas (1991), esta é uma das situações em que se pode observar de maneira mais evidente as relações entre morte e poder por meio da chantagem.

Assim, Zucco consegue o que deseja, um carro. Apesar disso, ele assassina o garoto, contrariando as expectativas relativas ao acordo que se faz ao se atender às exigências de um sequestrador. Pode-se imaginar, portanto que, ao fazer reféns, Zucco não tinha verdadeiramente a intenção de barganhar. É possível especular que o objetivo do personagem era o de dar uma demonstração do poder que possuía e ratificar o papel que ele desempenha no mundo: o de representante da própria morte. Em outras palavras, o objetivo é de afirmar o papel da própria morte enquanto força que não conhece acordos ou barganhas, que se impõe para além de quaisquer tentativas de controle ou negociação.

¹¹¹“LES FLICS (*de loin*). – Nous vous ordonnons de lâcher votre arme. Vous êtes cerné. (*L’assistance éclate de rire*)

ZUCCO. – Dites-lui qu’elle me donne les clés de la voiture. C’est une Porsche.

LA DAME. – Imbécile”.

É a caracterização de um poder soberano, discutido na primeira parte deste capítulo, aqui apresentado numa roupagem diferente, mas guardando as características de assimetria e de potência absoluta.

À medida que a peça avança, entre outras peripécias, observa-se Zucco ser traído pela garota, que finalmente revela à polícia o nome dele e os leva até o “Pequeno Chicago”, onde Zucco é novamente preso, na cena XIV. A cena XV, última da peça, é aquela em que Zucco torna a escapar da prisão, por meios sempre misteriosos – remetendo à cena inicial, quando fugiu pela primeira vez. Ao longo da cena, as vozes de personagens variados informam ao leitor/espectador sobre a fuga e descrevem a sequência de eventos, esclarecendo que, uma vez tendo escapado, Zucco escalou até o teto da prisão.

Estando neste ponto, ao ser perguntado pelas vozes sobre como ele conseguiu escapar, Zucco responde: “Pelo alto. Não se deve tentar atravessar os muros, porque além dos muros, há outros muros, há sempre a prisão. Deve-se escapar pelo teto, em direção ao sol. Não colocarão nunca um muro entre o sol e a terra”.¹¹² (Ibidem, p. 92, tradução minha) Zucco prossegue afirmando não ver obstáculos, nem os próprios guardas. Estes tombam diante dele e poderiam ser esmagados facilmente. O antes aparentemente fraco Roberto Zucco agora revela-se senhor de grande força, aqui exercida em toda a sua plenitude. Assim como a morte, Zucco não enxerga barreiras, não reconhece inimigos, não aceita limites ou controles. Ao dizer que escapou pelo alto, ele está reafirmando sua natureza não ordinária, afinal, ele viu um caminho de fuga onde outros não viram.

Subitamente, o sol brilha intensamente ao mesmo tempo que uma ventania surge. O diálogo entre Zucco e as vozes dos demais prisioneiros revela que, do sol, um falo gigantesco se estendeu, remetendo à liturgia de Mitra, cujo trecho está citado como epígrafe no início da peça. Mitra é um deus de origens persa e indo-iraniana, cujo culto remonta a períodos anteriores ao primeiro milênio antes de Cristo. Embora existam diversas versões dos mitos em torno desse deus, é possível identificar entre eles um ponto comum: Mitra era considerado o deus do sol, do esplendor e do bem, sendo o astro rei o seu olho, permitindo-lhe tudo ver no mundo. Acrescente-se ainda a informação de que ele também representava a libertação da matéria e era considerado uma espécie de juiz ou

¹¹²“Par le haut. Il ne faut pas chercher à traverser les murs, parce que, au-delà des murs, il y a d’autres murs, il y a toujours la prison. Il faut s’échapper par les toits, vers le soleil. On ne mettra jamais un mur entre le soleil et la terre”.

guia dos mortos, conduzindo-os ao paraíso se assim fossem merecedores.¹¹³ A maneira como *Roberto Zucco* se encerra sugere a intenção por parte de Koltès de aproximar em alguma medida a figura do *serial killer* à do deus, como protegido e protetor.

À medida que a cena final se aproxima do desfecho, o brilho do sol intensifica-se e já não se pode ver nada. São as vozes dos demais personagens anunciando que, sob os efeitos da forte ventania que sopra, seguida ao esplendor solar, Zucco desequilibra sobre o teto, até que alguém grita que ele caiu. A queda não é descrita, portanto, não é testemunhada pelo leitor/espectador. Permanece o mistério quanto ao fato se Zucco morreu em decorrência da queda ou se, tal qual um personagem mítico das antigas tragédias clássicas, foi abduzido pelo Sol-Mitra, deus *ex-machina*, e levado a um local grandioso por este deus que é guia e/ou juiz dos mortos, após ter cumprido sua missão enquanto emissário da morte. O fato de a mitologia de Mitra ser lembrada no início da peça, bem como a natureza não ordinária do personagem descrita ao longo da peça, pode fazer a balança pender para a segunda opção.

Em todo caso, como já comentado no início da presente análise, a peça termina aproximadamente como começa: com Zucco fugindo da prisão, de maneira espetacular, misteriosa, impossível a qualquer humano comum. Abrir e encerrar a peça com essas cenas ratifica a imagem do personagem como dotado de grande poder, bem como a associação entre o mesmo e a própria morte. Esta é misteriosa, inflexível, não aprisionável. *Roberto Zucco*, em última instância, parece ser uma narrativa sobre a própria morte em toda a sua potência, tornada personagem, encarnada na figura do protagonista que, como visto ao longo dessa análise, parece agir unicamente com o objetivo de possibilitar aos outros e a si mesmo a realização de seu destino fatal e inelutável. O sol, que brilha intensamente, referência ao deus-sol Mitra, guia e juiz dos mortos, poderia ser interpretado, talvez, como a imagem do esplendor da própria morte, enquanto força maior que permite, paradoxalmente, a renovação da própria vida.

3.5 Breves considerações

As análises feitas neste capítulo permitem que se evidencie uma série de elementos que demonstram as relações íntimas entre morte e poder, indissoluvelmente ligados; em última instância, todo poder se exerce pela morte, o que se confirma nas peças

¹¹³Disponível em: <http://perigoreligioso15.blogspot.com.br/2015/08/mitra-mitologia.html>; e <http://www.deldebbio.com.br/2008/10/31/a-historia-de-mitra/> Acessado em 06/01/2016

de Koltès aqui abordadas, seja por meio de estratégias sutis de influência, seja por meio de práticas coercitivas e de subtração da integridade e da vida do outro, seja do ponto de vista simbólico e/ou mítico.

Ficou demonstrado que o poder se constrói por meio de relações de força, em que cada indivíduo implicado exerce sobre o outro uma pressão qualquer, adotando para isso os mais diversos meios, num jogo de influência e de resistência que resulta, por vezes, na inversão das posições.

E, para concluir, pode-se mostrar que a morte funciona como um elemento que desempenha um papel fundamental para o desenvolvimento e para o desfecho das narrativas aqui analisadas. Ao discutir as relações de poder construídas entre os personagens, foi possível evidenciar que os mesmos agem sob a sombra da morte, como se esta fosse uma espécie de força, por vezes sutil, materializada nas ações que os guiam, atraem ou impulsionam de forma irresistível.

Uma vez analisada a morte em suas relações com o poder e os modos como transparecem nas peças de Koltès definidas no recorte, este trabalho avança para analisar um outro aspecto da temática principal: o suicídio, que também constitui elemento de fundamental importância dentro das tramas abordadas e nas relações que se constroem entre os personagens.

4. O SUICÍDIO EM BERNARD-MARIE KOLTÈS

“[...] em seguida procura a sua morte e a encontra, finalmente, por acaso, no trajeto arriscado de uma luz a uma outra luz, e ele diz: então era apenas isso”.

Bernard-Marie Koltès em *Na solidão dos campos de algodão*.

Após analisar as relações entre poder e morte nas peças de Koltès, o presente capítulo pretende discutir um outro aspecto da morte, considerado importante para o desenrolar das peças aqui estudadas: o suicídio. Assim, este capítulo é dedicado à análise das ações de três personagens: Maurice Koch, em *Cais Oeste* (1982), Léone, em *Combate de negro e de cães* (1978), e Roberto Zucco, em *Roberto Zucco* (1988) – escolha baseada na importância que cada um deles ganha no desenvolvimento da intriga nas referidas peças e na discussão do tema do suicídio –, para mostrar como a intenção de autodestruição guia as suas ações. As peças são apresentadas e analisadas fora da ordem cronológica em que foram escritas, tendo sido adotado como elemento norteador o próprio tema do suicídio; analisa-se inicialmente a obra em que o suicídio aparece de maneira mais evidente, em seguida aquelas onde ele aparece de maneira menos óbvia, exigindo um esforço outro de análise e interpretação.

Na primeira parte deste capítulo apresentam-se contribuições teóricas de autores que adotaram o suicídio como objeto de estudo, que sustentam as análises aqui realizadas. A segunda parte é dedicada, então, à apresentação e análise do perfil geral dos personagens, além da discussão acerca das suas ações.

4.1 O suicídio: definições e significados

Para Pierre Moron (1975), o suicídio “é um conceito familiar ao indivíduo normal e possui um valor afetivo e ético, uma significação existencial”.¹¹⁴ (MORON, 1975, p. 3, tradução minha) *A priori*, considera-se o suicídio como o ato de privar-se da própria vida de uma maneira habitualmente consciente, tomando a morte como fim ou como meio. Ou seja, segundo esta definição, o suicídio implicaria uma ação em geral consciente, cujo objetivo pode ser a morte do sujeito ou algo que ele deseje alcançar através de sua ação suicida, para além do próprio desaparecimento.

O autor, a fim de compreender os diversos sentidos em torno de um ato suicida, diz ser conveniente adotar uma definição mais ampla,

[...] permitindo abordar a conduta suicida sob seus diferentes aspectos: o suicídio, ato de se matar, ato bem sucedido quando sancionado pela morte, segundo definição etimológica (*sui caedere*); a tentativa de suicídio, ato incompleto definindo-se enquanto um fracasso; a ideia do suicídio, simples representação mental do ato [...]; enfim, certos comportamentos de natureza equivalente que poderiam caber nessa

¹¹⁴[...] c’est un concept familier à l’individu normal et il possède une valeur affective et éthique, une signification existentielle”.

definição: a recusa de tratamento com conhecimento de causa, casos de dependência e toxicomanias quando o sujeito foi advertido e está consciente de sua degradação progressiva, e todas as condutas de risco, escolhidas de maneira livre e com consciência do perigo, este jogo de vida e de morte¹¹⁵. (Ibidem, p. 15 e 16, tradução minha)

Como se pode perceber, as noções até aqui apresentadas atribuem à consciência um papel fundamental para a definição do ato suicida. Para ampliar ainda mais a compreensão do tema, apresenta-se a contribuição do teórico Jean Baechler (2009, p. 77), que define o suicídio da seguinte forma: “O suicídio designa todo comportamento que busca e encontra a solução de um problema existencial no fato de atentar contra a vida do sujeito¹¹⁶” (tradução minha). A partir do pensamento de Baechler, é possível afirmar que o comportamento suicida constitui uma resposta possível a um determinado problema, entendendo-se como tal a situação que obrigue ou conclame o sujeito a agir e a assumir uma determinada posição, a buscar uma saída daquela situação. Dessa maneira, pode-se considerar, por exemplo, que a perda de um ente querido, ou o embate com uma doença incurável, ou ainda a falência iminente constituem problemas, situações que exigem que o sujeito reconsidere a maneira como age ou se coloca na vida, para proceder a certa reorganização de seu dispositivo vital.

É importante observar que ações autodestrutivas inconscientes também podem ser compreendidas como um comportamento suicida. Por vezes, o sujeito não expressa nem reconhece em si o desejo de autodestruição, contudo, suas ações podem constituir uma conduta autodestrutiva.

Sigmund Freud, em *A psicopatologia da vida cotidiana* (1969a), ao discutir o que ele classifica como atos descuidados – ações cujos resultados desviam daquilo que foi intencionado pelo seu autor, mas que se revelam profundamente hábeis e bem dirigidas no sentido de realizar propósitos inconscientes – faz comentários acerca do comportamento de infligir a si próprio ferimentos, que podem variar desde pequenas lesões a ferimentos gravíssimos que resultam na morte do indivíduo. Os comentários freudianos permitem fundamentar a afirmação de que tais ações aparentemente acidentais

¹¹⁵ “[...] permettant d’aborder la conduite suicidaire sous ses différents aspects : le suicide, acte de se tuer, acte réussi sanctionné par la mort, par définition étymologique (*sui caedere*) ; la tentative de suicide, acte incomplet se soldant par un échec ; l’idée de suicide, simple représentation mentale de l’acte [...] ; enfin, certains équivalents suicidaires qui paraissent répondre à cette définition : le refus de traitement en connaissance de cause, certaines toxicomanies au cours desquelles le sujet est averti et conscient de sa déchéance progressive, et toutes les conduites de risque, choisies sans obligation avec conscience du danger couru, ce jeu avec la vie et avec la mort”.

¹¹⁶ “Le suicide désigne tout comportement qui cherche et trouve la solution d’un problème existentiel dans le fait d’attenter à la vie du sujet”.

que resultam em autoferimentos podem expressar um desejo não consciente de autodestruição, e que podem ser enquadradas, portanto, como práticas suicidas. O pai da psicanálise afirma:

[...] além do suicídio intencional consciente existe também uma autodestruição semi-intencional (autodestruição com uma intenção inconsciente), que sabe usar com sagacidade uma ameaça à vida e disfarçá-la como acidente casual (Ibidem, p. 222)

Como se evidencia adiante neste capítulo ao se analisar especificamente as ações da personagem Léone, o sujeito que manifesta uma intenção inconsciente de autodestruição, saberá aproveitar-se das circunstâncias dadas num determinado momento – em parte, ao acaso –, para realizar seu ato impulsivo de atentado contra a própria integridade. Sobre isso, Freud diz:

[...] certamente uma intenção de cometer suicídio escolhe a época, o meio e a oportunidade¹¹⁷; é inteiramente de acordo com isso que uma intenção inconsciente aguarda uma situação precipitante, que possa assumir uma parte da causação e, requisitando as forças defensivas do sujeito, libertar a intenção da pressão delas (Ibidem, p. 222)

Além da dimensão por vezes não consciente das condutas suicidas ou autodestrutivas, é importante ainda destacar a complexidade das intenções implicadas no ato suicida – efetivado ou tentado. Para Moron (1975, p. 15): “Em realidade, parece evidente que a intencionalidade da tentativa de suicídio não é apenas a morte: ela é uma tomada de posição em relação ao grupo e à sociedade”¹¹⁸. A partir dessa última afirmação, é possível dizer que o suicídio pode ser compreendido como uma forma do suicida expressar ao seu entorno uma determinada compreensão individual em relação à própria vida, sua morte e o mundo; o indivíduo deseja dizer algo e o faz por meio de um ato que rompe a ordem estabelecida e anula toda possibilidade de resposta. Afinal, o que fazer ou dizer a alguém que já está morto? Convém ainda destacar que o ato suicida pode ser compreendido como um ato de poder, no sentido de constituir uma estratégia de ação do sujeito sobre outrem, por meio da própria morte – como visto no capítulo anterior.

Moron sugere que o suicida nutre, claramente, uma intenção de autoagressividade, contudo deseja, ao mesmo tempo, e muito frequentemente, atingir outro sujeito além dele mesmo. Em consonância com essa afirmação, é importante retomar os trabalhos de Freud,

¹¹⁷ Caso de Koch em *Cais Oeste*, que se desloca para o cais abandonado com a intenção consciente de cometer suicídio.

¹¹⁸ "Il paraît en effet évident que l'intentionnalité de la tentative de suicide n'est pas la mort seule : elle est une prise de position par rapport au groupe et à la société".

especificamente *Luto e melancolia* (1969b). Nesta obra, ao analisar e diferenciar estes fenômenos, afirma que, no luto, a libido investida pelo indivíduo num determinado objeto de desejo, de afeto, amor, etc., deve, dolorosamente e ao longo de um período frequentemente não curto, desprender-se do objeto perdido – um ente querido que morreu, ou algo que representa uma perda clara para o indivíduo – e voltar-se para outro ou outros objetos. No caso da melancolia, há também um processo de perda e de deslocamento da libido, contudo, esse processo se dá diferentemente, e aquilo que se perde em relação ao objeto do desejo, do amor, do afeto, etc., frequentemente não é bem definido.

Ao falar sobre o melancólico, que, diferentemente do enlutado, frequentemente dirige contra si mesmo acusações e julgamentos duros, Freud diz:

Se se ouvir pacientemente as muitas e variadas autoacusações de um melancólico, não se poderá evitar, no fim, a impressão de que, frequentemente, as mais violentas delas dificilmente se aplicam ao próprio paciente, mas que, com ligeiras modificações, se ajustam realmente a outrem, a alguém que o paciente ama, amou ou deveria amar. (Ibidem, p. 280)

Freud pôde perceber que a perda vivida pelo melancólico caracterizar-se-ia por uma profunda decepção, sensação de abandono, em relação ao objeto amado, o que fará dele agora alvo de um sentimento ambivalente de amor e ódio. As observações do psicanalista lhe permitiram, ainda, afirmar que o sujeito, no fenômeno da melancolia, passa por um processo de identificação com o objeto do desejo, como se este fosse interiorizado por aquele. A libido que, num processo dito não patológico de luto, deveria desprender-se do objeto, na melancolia continua profundamente conectado a ele, e, sendo este objeto com o qual o sujeito se identificou alvo de sentimentos ambíguos de amor e de ódio, tais sentimentos são, conseqüentemente, voltados pelo sujeito contra si mesmo, embora mirando no objeto de desejo.

Parafraseando o pai da psicanálise, é possível dizer que a sombra do objeto caiu sobre o ego, portanto sobre o próprio sujeito que, agora, está identificado ao objeto. Decepcionado ou sentindo-se abandonado pelo objeto amado – e neste momento também odiado – o indivíduo adota a si próprio como alvo daquele sentimento ambivalente. O esforço de eliminar o objeto internalizado poderá, conseqüentemente, resultar na aniquilação de si mesmo, ou seja, em práticas suicidas ou ações autodestrutivas variadas.

É importante, no entanto, destacar que o objetivo, aqui, ao citar Freud e demais considerações de cunho psicanalítico, é o de recorrer a certas noções para tentar

compreender de maneira mais ampla o que está em jogo no ato suicida. Não há a pretensão de se estabelecer uma explicação psicanalítica definitiva para o ato suicida e, desse ponto de vista, analisar o comportamento dos personagens.

Ao buscar classificar as funções do suicídio, Moron identifica, por exemplo, como um dos aspectos mais importantes do ato suicida a *função de apelo*. Isso significa, trocando em miúdos, que o ato suicida, inclusive aquele que não se realiza plenamente, constituindo na tentativa de suicídio, aparece como um grito de socorro direcionado a outros seres humanos, uma sorte de alarme que indica que o sujeito pede ajuda porque se sentiria incapaz de enfrentar, solitariamente, aquela situação que lhe parece angustiante e o convoca, de maneira inequívoca, a assumir determinada posição. Para Moron, a este tipo de apelo estão associados de maneira inequívoca certa agressividade dirigida a outrem, mas também um sentimento de fracasso do indivíduo em direção a si mesmo. Aliás, o sentimento geral de fracasso na vida nutrido pelo suicida, que o leva a crer que não há nenhum outro meio de enfrentar o problema, muito frequentemente é um dos fatores que o leva ao ato, sentimento que se amplifica diante do suicídio frustrado, que se configura num novo fracasso.

É possível elencar, a partir de Moron, a função de fuga, que desempenha um papel de grande importância na efetivação do ato. Ela expressa a impotência do sujeito em face de um perigo, do temor de uma ação mal sucedida, de uma sanção, de uma ameaça ou de uma situação insuportável, da qual ele deseja escapar. Diante da impossibilidade de encontrar uma resposta ou solução para estes problemas que se lhe apresentam, o sujeito não vê alternativa a não ser na extinção da própria vida.

Para Moron, o suicídio

Reveste-se frequentemente do aspecto de um símbolo, de uma gestualidade através do aspecto teatral de numerosas condutas suicidas. O ato suicida supõe um papel e um personagem, o público é, por vezes, o entorno ou o próprio suicida que se torna, então, ator e espectador.¹¹⁹ (MORON, 1975, p. 76, tradução minha)

A morte pelo suicídio ganha uma dimensão performativa, dito de outra maneira, ela é vivida como um ato espetacular, a ser realizado por um “ator” vestindo determinada

¹¹⁹ "Il revêt souvent l'aspect d'un symbole, d'une gestualisation à travers l'aspect théâtral de nombreuses conduites suicidaires. La conduite suicide suppose un rôle et un personnage, le public est parfois l'entourage ou le suicidant lui-même qui est alors acteur et spectateur".

“máscara” – o sujeito injustiçado, a vítima do mundo, o humilhado, etc. –, diante de um espectador que testemunhará seu ato no momento presente ou o ato já consumado, impressionando-se por diversas razões: pela brutalidade do ato em si, pela proximidade com o indivíduo que comete o suicídio, pelas possíveis conexões que podem ser feitas entre as motivações do suicida e os modos como ele era tratado pelos outros, etc. Às vezes, trata-se de um gesto suicida que não conduzirá de fato à morte, mas que pode ser interpretado como uma espécie de sinal de insatisfação, do desejo de fugir, de se autopunir e de agredir o outro – o que é característico do ato suicida –, sendo este outro, provavelmente, a principal, embora não necessariamente a única, testemunha do ato. Percebe-se, mais uma vez, que o ato suicida pode ser lido como gesto de poder, diante da possibilidade de afetar outrem, exercendo influência sobre suas emoções, vontades e/ou ações.

Ao analisar o suicídio por um viés psicanalítico, Moron identifica no ato ou na ideia do ato suicida três elementos de suma importância, que permitem compreender ainda mais a complexidade deste fenômeno e a relação entre o praticante do ato e a própria morte. Segundo este autor, no ato suicida estariam implicados o desejo de morrer, o desejo de matar e o desejo de ser morto. Para Moron, o desejo de morrer demonstra que aquilo que o suicida busca na morte é, antes de tudo, o repouso, a anulação das tensões que o afetam, a satisfação do desejo de ser passivo e de dormir. O desejo de morrer implica, portanto, a sensação de fracasso nutrida pelo suicida. A aventura da vida degingolou, o sujeito sente o peso da culpa, da responsabilidade pela própria incapacidade em realizar algo que lhe pareça importante, em construir relações verdadeiramente significativas com outros indivíduos ou em desenvolver uma atividade na qual ele possa sentir-se de fato engajado – para Freud (1969b), nos atos autodestrutivos, um impulso de autopunição está constantemente à espreita. A única possibilidade que o indivíduo enxerga para modificar este estado de coisas, é a própria morte.

No ato suicida está implicado ainda o desejo de matar, que não é menos importante para a compreensão do fenômeno – é o sentimento ambíguo de amor e ódio direcionado ao objeto de desejo pelo sujeito melancólico, identificado a ele. Está clara, portanto, a ideia de que o ato suicida envolve uma agressividade direcionada a outrem, como já foi observado. Quando investe contra a própria vida, o sujeito está ao mesmo tempo buscando a eliminação simbólica de outro indivíduo – diz-se simbólica porque ataques suicidas, que levam à morte concreta de outros além do próprio sujeito, configuram um fenômeno

que merece estudos específicos, já que, frequentemente, constituem atos com motivações religiosas e/ou ideológicas que escapam aos objetivos deste trabalho. O outro, para o suicida, é visto como a fonte das angústias que o assolam, é responsabilizado, inclusive, pelo fracasso do próprio indivíduo. Diante da impossibilidade de efetivamente eliminar a existência deste outro que lhe parece ser a fonte de seus problemas, o suicida direciona a si mesmo a agressividade que seria direcionada ao outro, por um processo de internalização deste objeto. O suicídio implica, portanto, também, a tentativa de eliminação do objeto – o que, mais uma vez, remete às considerações do pai da psicanálise.

Observa-se ainda, segundo Moron, no ato suicida, a expressão do desejo de ser morto. Nesta perspectiva, o suicídio se transforma em espécie de castigo que o indivíduo sente que deve e merece sofrer – uma vez mais, Freud contribui lançando luz sobre o fato de todo ato de autoagressão expressar propósitos inconscientes de autopunição. Ao sentir-se fracassado, incapaz de reagir para modificar o estado de coisas de sua vida, o indivíduo sente que merece ser punido por isso, punido por aqueles que, ao contrário dele, são capazes de tornar a própria vida uma aventura bem sucedida. Pode-se inferir que o suicida aja, ou acredite agir, para provocar o outro e levá-lo a realizar aquilo que ele ainda não foi capaz de fazer, que é eliminar a própria vida. Mais uma vez, diante do fracasso em alcançar este intento, o suicida chega ao limite de suas possibilidades, de sua capacidade de tolerar a própria vida e a culpa que sente, enxergando na eliminação da própria existência o único meio de escapar.

Por sua vez, o escritor franco-argelino Albert Camus afirma o seguinte:

Matar-se, num certo sentido, e como no melodrama, é confessar. É confessar que somos ultrapassados pela vida ou que não a compreendemos. [...] É simplesmente confessar que não vale a pena. Viver, naturalmente, nunca é fácil. Continuamos a realizar os gestos que a existência exige, por muitas razões das quais a primeira é o hábito. Morrer voluntariamente supõe que reconhecemos, ainda que instintivamente, o caráter derrisório desse hábito, a ausência de qualquer razão profunda de viver, o caráter insano dessa agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento.¹²⁰ (CAMUS, 2013, p. 20, tradução minha)

¹²⁰ "Se tuer, dans un sens, et comme au mélodrame, c'est avouer. C'est avouer qu'on est dépassé par la vie ou qu'on ne la comprend pas. [...] C'est seulement avouer que cela ne vaut pas la peine. Vivre, naturellement, n'est jamais facile. On continue à faire les gestes que l'existence commande, pour beaucoup de raisons dont la première est l'habitude. Mourir volontairement suppose qu'on a reconnu, même instinctivement, le caractère dérisoire de cette habitude, l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance".

Numa perspectiva filosófica, Camus fala do sentimento do absurdo, quer dizer, do sentimento humano de viver a impossibilidade de encontrar um sentido definitivo para a vida, e o reconhecimento dessa impotência. Ao tomar consciência do absurdo da existência, o indivíduo poderia, portanto, ser levado a desejar eliminar a própria vida. Como será observado mais adiante, o ato suicida constitui o derradeiro gesto do sujeito na tentativa de atribuir à própria existência algum sentido.

A vida cotidiana, a partir do que afirma Camus, seria caracterizada pela repetição, pelo hábito, por um conjunto de ações que permitem ao humano construir uma determinada dinâmica para sua vida, algo que lhe dá a ilusão de controlá-la. Contudo, devido a fatores diversos, um dia o sujeito pode se perguntar o porquê de tudo isso e, então, iniciar um processo de consciência sobre a natureza da própria existência. Para esta pergunta fundamental, diversas respostas podem ser testadas, até que alguma satisfaça a consciência inquiridora. Contudo, dentre as respostas possíveis, pode-se simplesmente concluir que: não há por quê. Logo, o ato suicida, deixar a existência, parecerá algo banal ou a única maneira de dar sentido à vida.

4.2 Tipos de suicídio

Ao se avançar nas análises do fenômeno do suicídio, recorrendo-se ainda ao pensamento do teórico Jean Baechler, observa-se que as diferentes maneiras de realizá-lo implicam na identificação de diferentes tipos de suicídio, reunidos segundo a seguinte classificação: suicídio direto ou indireto; suicídio total ou parcial.

O suicídio pode ser considerado do tipo direto quando o resultado fatal é provocado por um gesto, positivo ou negativo, do próprio suicida. Ou seja, quando o sujeito enforca-se, lança-se na água ou do alto de um prédio, quando engole dezenas de comprimidos de algum medicamento (gestos positivos, que envolvem a realização de ações) ou quando se recusa a se alimentar, a adotar os cuidados médicos dos quais ele necessite naquele determinado momento, ou a evitar deliberadamente determinados cuidados com a intenção de morrer (gestos negativos, implicam em atitude passiva). Isso quer dizer que foi o comportamento do próprio indivíduo, sua ação direta ou postura de inação que resultaram em sua morte.

O tipo indireto implica em que é a ação de outrem que resulta na morte do indivíduo. Neste caso, poder-se-ia dizer tratar-se de homicídio; contudo, é necessário relativizar a questão. Quando o sujeito é morto por outrem, como consequência da vontade do próprio indivíduo, pode-se considerar que houve um suicídio indireto. O suicida investe-se em provocar o outro, em estimulá-lo a eliminar a sua vida, logo, embora do ponto de vista jurídico o crime de homicídio se configure, do ponto de vista da análise do comportamento daquele que morre, verifica-se claramente um esforço deste em eliminar a própria existência, uma conduta suicida.

Quanto à segunda tipificação, observa-se que, se o ato suicida resulta na morte imediata ou após algum tempo como seu resultado direto, diz-se estar-se diante de um suicídio total, já que o objetivo final foi atingido, o sujeito de fato deixou de viver, suas funções biológicas cessaram, e não é possível reverter a situação. Contudo, há ações de agressividade dirigidas a si mesmo pelo indivíduo, por vezes altamente violentas, mas que, no entanto, não resultam necessariamente na sua morte – aqui entendida como extinção das funções biológicas do organismo. É o caso, por exemplo, das automutilações. Nestes casos, o ato é considerado como um substitutivo da morte ou, simbolicamente, como uma morte “parcial”, sendo a dimensão de autopunição do ato suicida ainda mais evidente, já que o indivíduo permanece vivo, com o sofrimento adicional pelo tempo que restar de sua vida, das consequências de seu ato.

A partir dessas considerações, percebe-se que certos comportamentos podem ser analisados na perspectiva de atos suicidas, ainda que, *a priori*, o desaparecimento total não seja diretamente produzido pelo próprio sujeito, ou que seus resultados nem sempre sejam, de fato, a eliminação completa do sujeito. Importa ressaltar que a tipologia apresentada não tem caráter definitivo nem pretende dar conta da imensa complexidade do ato suicida; contudo, é um esforço que contribui para melhor compreender este fenômeno e as análises apresentadas aqui acerca dos personagens koltesianos.

4.3 O suicídio como ato de liberdade

Em suas considerações, Moron relembra ainda as contribuições de filósofos antigos, como o romano Sêneca (apud MORON, 1975, p. 8 e 9), para quem refletir sobre a morte é uma forma de refletir sobre a liberdade. O suicídio compreendido como uma maneira do indivíduo experimentar e exercer a liberdade de maneira absoluta reaparece, segundo Moron, no século XVIII, nas contribuições de autores como Montesquieu,

Rousseau e Voltaire. Para estes autores, o suicídio poderia ser legitimado enquanto ato de liberdade individual.

Baechler igualmente defende essa compreensão:

O suicídio pode ser efetivamente interpretado como o signo supremo da liberdade humana. Pois, decidindo eu mesmo o momento e a modalidade da minha própria morte, escapo à contingência radical da experiência humana: eu me torno mestre da vida e da morte.¹²¹ (BAECHLER, 2009, p. 120, tradução minha)

No que concerne à possível relação entre suicídio e liberdade, é possível incrementar a discussão trazendo a contribuição de Albert Camus. O autor franco-argelino rememora, em *O mito de Sísifo*, o personagem Kirilov da obra *Os demônios*, de Dostoievski, abordando a sua completa liberdade, expressa por meio de seu suicídio:

Por que se matar, deixar o mundo depois de ter conquistado a liberdade? [...] os homens não sabem disso. Eles não sentem isso. Como no tempo de Prometeu, eles nutrem em si mesmos, esperanças cegas. Eles têm necessidade que lhes mostrem o caminho e não podem seguir sem essa pregação. Kirilov deve se matar por amor à humanidade. Ele deve mostrar aos seus irmãos um caminho real e difícil que ele será o primeiro a seguir. É um suicídio pedagógico.¹²² (CAMUS, 2013, p. 146 e 147, tradução minha)

No entanto, embora o suicídio possa ser compreendido como o ato extremo da liberdade humana, dotado inclusive de efeitos pedagógicos ao possibilitar aos indivíduos que vivem a tomada de consciência da própria liberdade, ele poderá ser entendido como ato supremo de traição contra esta mesma liberdade, na perspectiva de Camus. O humano constitui-se como livre enquanto ser, enquanto sujeito que existe e pode agir no mundo, exercendo a liberdade.

O próprio personagem Kirilov permite que se compreenda com clareza esse aspecto de liberdade e de efeito pedagógico do ato suicida. Ele diz: “Estou obrigado a

¹²¹"Le suicide peut être effectivement interprété comme le signe suprême de la liberté humaine. Car en décidant moi-même du moment et de la modalité de ma propre mort, j'échappe à la contingence radicale de la condition humaine : je deviens maître de la vie et de la mort".

¹²²"Pourquoi se tuer, quitter ce monde après avoir conquis la liberté ? [...] les hommes ne le savent pas. Ils ne sentent pas 'cela'. Comme au temps de Prométhée, ils nourrissent en eux les aveugles espoirs. Ils ont besoin qu'on leur montre le chemin et ne peuvent se passer de la prédication. Kirilov doit se tuer donc pour amour de l'humanité. Il doit montrer à ses frères une voie royale et difficile sur laquelle il sera le premier. C'est un suicide pédagogique".

estourar os miolos porque o ponto supremo, o mais completo de minha própria vontade é meu suicídio”. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 1299) Mais adiante, continua:

Sou obrigado a proclamar minha incredulidade – continuou Kirilov, andando pelo quarto. – Para mim, não há nada de mais elevado do que a ideia de inexistência de Deus. A história da humanidade toda inteira está comigo. O homem só inventou Deus a fim de poder viver sem se matar. É nisto que consiste a história do mundo desde sua origem até nossos dias. Em toda a história do mundo, eu só, pela primeira vez, não quis inventar Deus. (Ibidem, p. 1300)

Quando escolhe deixar o mundo, exatamente por ser livre para fazê-lo, o indivíduo elimina toda e qualquer possibilidade de exercício de sua autonomia, uma vez que não mais existirá enquanto indivíduo no mundo. De tal maneira, o ato da liberdade extrema efetivada na ação de matar a si mesmo constitui-se, paradoxalmente, e ao mesmo tempo, a negação radical da possibilidade de dar prosseguimento ao exercício da própria liberdade.

O ato do suicídio revela-se, então, fenômeno de natureza dialética no que tange à liberdade humana, ao que se acrescenta o cruzamento dos seus variados outros aspectos, alguns dos quais foram abordados neste trabalho. Observada, então, a complexidade do tema, e algumas das suas diversas facetas, parte-se, a partir do próximo tópico, para a análise das ações dos personagens koltesianos, cruzando tais análises com as observações feitas até aqui acerca do suicídio.

4.4 Os personagens koltesianos e o ato suicida

A partir da compreensão do personagem dramático como ser ficcional, sujeito de ação e representação do humano, este tópico tem como ponto de partida a ideia de que os personagens aqui analisados realizam ações que poderiam ser caracterizadas como autodestrutivas. Verifica-se que os personagens aqui analisados encontram-se ou são levados a situações-limite, que demandam deles a realização de ações extremas, como forma de escapar a essas situações. Logo, observa-se que os mesmos ora parecem nutrir o desejo profundo de mudanças em suas vidas, devido ao cansaço ou à necessidade de fuga; ora uma atração aparentemente inexplicável e irresistível pela morte em si, enquanto passagem para um outro estado de existência ou enquanto elemento simbólico e força motivadora. A fim de verificar essas impressões e destrinchar os modos como os personagens expressam seu pendor suicida, propõe-se discutir em seguida suas ações e suas interações.

4.4.1 Maurice Koch

Segundo as indicações dadas por Bernard-Marie Koltès nas didascálias iniciais de *Cais Oeste*, Koch é um homem de 60 anos, que chega em seu carro, um possante Jaguar, acompanhado de sua secretária, Monique, a um local abandonado, um antigo bairro portuário, especificamente no cais – de onde o autor extrai o título da peça –, numa grande metrópole qualquer do mundo ocidental, para aí pôr em prática uma resolução, até então, desconhecida de todos, mas que consiste no seu suicídio. A peça propriamente dita tem início com a chegada do casal – esta ressalva é necessária, já que há uma espécie de prólogo mostrando o primeiro encontro de dois outros personagens, acontecido anos atrás, como já comentado no capítulo anterior. E, desde o primeiro momento, fica claro que Koch é tomado por Monique como um homem incapaz de fazer seja lá o que for sozinho, o que se pode verificar no trecho seguinte:

MONIQUE – Voltar? Como o senhor espera que eu volte? Eu estou com as chaves do carro.

KOCH – Eu voltarei por meus próprios meios.

MONIQUE – O senhor? Os seus meios? Quais meios? Senhor! O senhor nem mesmo sabe dirigir, o senhor não sabe distinguir a sua esquerda da sua direita, o senhor teria sido incapaz de encontrar este bairro horrível sozinho, o senhor não sabe fazer absolutamente nada sozinho. Eu realmente me pergunto como o senhor poderia voltar.¹²³ (KOLTÈS, 1985, p. 12, tradução minha)

Abordado duas cenas depois por Charles, que deseja explorá-lo financeiramente, como já visto, Koch expressa pela primeira vez, e claramente, o que ele deseja fazer e por quê:

CHARLES – O que o senhor veio fazer aqui, então?

KOCH – Morrer, eu vim aqui para morrer.

CHARLES – Quem quer a sua morte?

KOCH – Ninguém. Eu.

CHARLES – Por que?

¹²³MONIQUE : Rentrer ? Comment voulez-vous que je rentre ? J'ai les clés de la voiture.

KOCH : Je rentrerai par mes propres moyens.

MONIQUE : Vous ? vos moyens ? quels moyens ? Seigneur ! Vous ne savez même pas conduire, vous ne savez pas reconnaître votre gauche de votre droite, vous auriez été incapable de retrouver ce fichu quartier tout seul, vous ne savez absolument rien faire tout seul. Je me demande bien comment vous pourriez rentrer".

KOCH – Por causa de uma história minha, uma história de dinheiro. Eu tenho que prestar contas de um dinheiro que me confiaram e é isso aí, esse dinheiro não existe mais. Digo mais, trata-se de dinheiro sagrado. Eu não posso me apresentar ao conselho de administração. Uma história de reputação, se você quiser. Minha reputação foi por água abaixo. Eu não estou nem aí que ela tenha ido água abaixo, isso não me incomoda, mas eu não quero ver minha decadência.

CHARLES – (*Baixo*) Aqui não é um bom lugar para escapar da prisão.

KOCH – Eu não estou fugindo de prisão nenhuma, quem está falando de prisão? O senhor imagina boas freiras arrastarem ao tribunal um homem honrado a quem elas, com toda confiança, ofereceram a gestão do seu dinheiro? Eu simplesmente não tenho nem a idade nem a vontade de me transformar numa personalidade.

CHARLES – (*Mais baixo*) Por que você não se manda para o estrangeiro com esse dinheiro?

KOCH – Que dinheiro? Eu estou dizendo ao senhor que eu não sei o que esse dinheiro virou. (*Depois de um tempo*) Eu não consigo me lembrar. O dia a dia, talvez. Tirar um pouco um dia, um pouco outro dia, talvez. Eu não me lembro de grandes gastos. Eu tenho uma vida bem mediana. Eu não me lembro de nenhuma loucura que eu tenha feito nesses últimos anos. Não se deve aceitar, perto da aposentadoria, tornar-se administrador de obras alheias, quando não tem ninguém te vigiando.¹²⁴ (Ibidem, p. 21 e 22, tradução minha)

Ao longo da peça, percebe-se claramente que Koch é um homem cansado de viver. Aparentemente, ele quer ter simplesmente uma vida ordinária, sem responsabilidades,

¹²⁴CHARLES – Qu'est-ce que vous êtes venu faire ici, alors ?

KOCH – Mourir, je suis ici pour mourir.

CHARLES (*bas*) – Qui c'est qui veut ta mort ?

KOCH – Personne. Moi.

CHARLES – Pourquoi ?

KOCH – Pour une histoire à moi, une histoire d'argent. Je dois rendre des comptes pour l'argent qu'on m'a confié et voilà, cet argent n'existe plus. Pour vous en dire un peu, il s'agit d'argent sacré. Je ne peux pas me présenter au conseil d'administration. Une histoire de réputation, si vous voulez. Ma réputation est à l'eau. Je me fous bien qu'elle soit à l'eau, cela ne me gêne pas, mais je ne veux pas voir le plongeon.

CHARLES (*bas*) – Ce n'est pas un bon endroit ici pour fuir la prison.

KOCH – Je ne fuis aucune prison, qui parle de prison ? Voyez-vous des bonnes soeurs traîner au tribunal un homme honorable à qui elles ont, en toute confiance, offert la gestion de leur argent ? Je n'ai simplement ni l'âge ni l'envie de me refaire une personnalité.

CHARLES (*plus bas*) – Pourquoi tu ne files pas à l'étranger avec cet argent ?

KOCH – Quel argent ? Je vous dis que je ne sais pas ce qu'il est devenu. (*Après un temps*) Je n'arrive pas à me souvenir. Au jour le jour, peut-être. Tirer un peu un jour, un peu un autre jour, peut-être. Je ne me souviens pas de grosses dépenses. J'ai un train de vie moyen. Je me souviens d'aucune folie que j'aurais faite, ces dernières années. Il ne faut pas accepter, au moment de la retraite, de devenir administrateur dans les oeuvres, où l'on n'a pas l'oeil sur vous".

completamente oposta à vida que ele de fato vivia, segundo ele próprio afirma, devido às exigências de outrem. Além disso, ele pensa também que, quando as pessoas descobrirem que ele perdeu todo o dinheiro que lhe tinha sido confiado, haverá uma imensa repercussão, o que ele não deseja. Então, ele prefere morrer a viver este escândalo. Aqui, podem-se encontrar ressonâncias com o que Moron fala acerca do desejo de morrer, ou seja, o desejo de ser passivo, de se retirar do mundo, já que Koch parece buscar essa passividade, encontrar essa espécie de repouso. É possível observar, ainda, na decisão de Koch em pôr um fim à própria existência, a expressão derradeira de sua liberdade ontológica, já que se matar constituiria, finalmente, uma decisão tomada por ele autonomamente, segundo o próprio julgamento.

Contudo, verifica-se, a partir do fato de que ele não sabe nem mesmo como o dinheiro desapareceu, uma absoluta incompetência profissional de Koch, e ele não quer ver-se ainda mais confrontado com a própria incompetência e com o julgamento alheio. Ele envergonha-se disso, teme ser colocado diante das outras pessoas e ser obrigado a dar explicações, já que ele nem mesmo sabe o que dizer. Ele não vê outra saída a não ser o suicídio. Enfrentar a exposição pública de seu fracasso anularia qualquer possibilidade de desfrutar do bem-estar esperado da aposentadoria, o que Koch não deseja. Escolher a morte num lugar abandonado qualquer, completamente esquecido, à margem, parece-lhe a melhor alternativa, a melhor rota de fuga.

Diante do exposto até aqui, deduz-se facilmente que Koch já não suportava a própria vida e o próprio trabalho – a última fala deste personagem é reveladora, nesse sentido, quando ele diz: “Estou com frio, meu pé está doendo, meu corpo inteiro está doendo, *eu não aguento mais*”¹²⁵. (Ibidem, p. 87, tradução minha, grifo meu) Recordando Albert Camus, pode-se concluir ainda que o personagem tomou consciência de seu cotidiano esvaziado de sentido.

Já o trecho do monólogo dirigido por Koch a Monique, transcrito a seguir indica, de maneira inequívoca, retomando as considerações do pesquisador Pierre Moron, a agressividade que Koch direciona a outrem, a quem ele culpa por não ter vivido, da maneira como gostaria, a própria vida:

¹²⁵"J'ai froid, j'ai mal au pied, j'ai mal partout, je n'en peux plus".

KOCH: (*irritando-se bruscamente*) Por que, mas por que a senhora me persegue com essa história de dinheiro? Por que a senhora nunca me deixa em paz com esse negócio de dinheiro? Por que sou eu quem sempre tem que se ocupar do dinheiro dos outros? [...] Se cada um aprendesse a cuidar do próprio dinheiro e me deixasse em paz! Eu não faço nada de mal, eu não fiz nada com esse dinheiro; não deviam ter colocado esse dinheiro em minhas mãos. [...] Será que eu já não tenho idade de ter paz? A idade em que um homem comum e inocente termina tranquilamente seus dias, com suas economias, e que ninguém enche o saco com o dinheiro dos outros? Então, é culpa sua também, se eu aceitei cuidar ainda desse dinheiro; e agora você vai fazer como os outros, a primeira a dizer: mas onde foi parar esse dinheiro? O que você fez dele? Mas ele só pode ter sido gasto com alguma coisa; e procurar segredos onde não há nada. [...] Quantos anos de paz eu tive na minha vida¹²⁶? (Ibidem, p. 67, tradução minha)

Este trecho confirma o que se observa ao longo de toda a peça: o principal alvo da agressividade de Koch é Monique. Inclusive, percebe-se que ele transfere para ela a responsabilidade pelo desaparecimento do dinheiro; logo, vir até aquele local ermo acompanhado dela para cometer suicídio tem, claramente, o objetivo de penalizá-la, de feri-la. Não é difícil concluir que ele deseja que ela sofra devido à sua própria morte, que ele deseja infligir sobre ela a angústia de permanecer completamente só naquele local desconhecido, e de se sentir culpada por não ter conseguido evitar que ele realizasse o ato fatal, já que ela nutre por ele um sentimento de devoção que vai além das suas atribuições profissionais. Como já discutido no capítulo anterior, verificam-se claramente as relações de poder entre esses personagens e o papel que a morte aí desempenha.

Assim, à medida que a peça se desenrola, Koch joga-se nas águas poluídas do rio, com o objetivo de encontrar a morte; contudo, é salvo da morte por Abad, homem misterioso que também habita o hangar – e que terá um papel fundamental para o desfecho do percurso narrativo. Após ter fracassado em sua tentativa de suicídio, Koch busca decididamente outra maneira de morrer e é assim que em seu percurso cruza novamente com Abad. Persistentemente, Koch pede-lhe para ajudá-lo a alcançar seu objetivo. Nesta cena, Abad encontra-se armado de um potente fuzil, que lhe fora dado por Rodolphe, o

¹²⁶"KOCH (*s'énervant brusquement*) – Pourquoi, mais pourquoi donc me poursuivez-vous avec cet argent ? pourquoi ne me laisse-t-on jamais en paix avec l'argent ? pourquoi est-ce toujours à moi de m'occuper de l'argent des autres ? [...] Si chacun apprenait à s'occuper de son argent et me foute la paix ! Je ne fais rien de mal, je n'en fais rien, moi, de l'argent ; il ne fallait pas me fourrer cet argent entre les pattes. [...] Est-ce que je n'avais pas l'âge d'avoir la paix ? l'âge où un homme ordinaire et innocent tranquillement termine ses jours avec ses économies et qu'on n'embête pas avec l'argent des autres ? Alors, c'est aussi votre faute, si j'ai accepté de m'occuper encore de cet argent-là ; et maintenant, vous allez faire comme les autres, la toute première vous allez dire : mais où il est passé, cet argent ? mais qu'en avez-vous fait ? mais il doit bien avoir été dépensé à quelque chose ; et chercher des secrets là où il n'y en a pas. [...] Combien d'années de paix j'ai eues, dans ma vie"?

velho e doente pai de Charles. Após um esforço de convencimento e de forte insistência, Koch realiza seu desejo e é morto por Abad, encontrando a morte através de um terceiro. Contudo, ele provocou o próprio homicídio; logo, retomando as considerações feitas pelo teórico Jean Baechler, pode-se facilmente afirmar que a morte de Koch é um ato suicida indireto, afinal o próprio sujeito buscou e provocou a própria morte, sendo esta o resultado direto de seu desejo. A trajetória de Maurice Koch desenha-se, então, tal qual a de um suicida típico, em cujo ato podem-se observar alguns dos diversos aspectos sobre o suicídio anteriormente discutidos neste capítulo.

4.4.2 Léone

Nas didascálias iniciais de *Combate de negro e de cães*, Léone é descrita simplesmente como uma mulher na casa dos 30 anos, convidada por Horn, personagem com cerca de 60 anos e responsável pelo canteiro de obras. As primeiras referências feitas a ela pelos demais personagens sugerem que ela trará reviravoltas àquele local. É Horn quem o diz exatamente a Alboury, homem por quem ela acabará se apaixonando:

HORN: O corpo, sim, sim, sim! O senhor o terá amanhã. Desculpe pelo meu estado de nervos; estou muito preocupado. Minha mulher acabou de chegar; há horas desarruma as malas, eu não sei as suas impressões. Uma mulher aqui é uma grande mudança; eu não estou acostumado¹²⁷.
(KOLTÈS, 1989, p.11, tradução minha)

Ao ler este trecho, levando-se em consideração os desdobramentos narrativos da peça, é possível concluir que se está diante de elementos que parecem antecipar a crise ou o conflito que atingirá os personagens Horn, Abourey e Léone. Afinal, sabendo que se está diante de uma obra literária, compreende-se que não é por acaso este primeiro encontro, nem o fato de que Horn fala de sua mulher justamente a Albourey, na primeira cena da peça. Deduz-se, portanto, que o autor parece oferecer a seus leitores pistas que apontam para a paixão fulminante que Léone nutrirá pelo homem africano. Ainda nesta cena, Horn acrescenta: “A África deve ter um grande efeito sobre uma mulher que nunca saiu de Paris¹²⁸”. (Ibidem, p. 14, tradução minha) É possível imaginar que vir à África é para ela uma experiência marcante, mesmo perigosa, porque ela não estaria pronta para conhecer um mundo tão distinto daquele de onde ela vinha; o que já pode ser

¹²⁷ "HORN - Le corps, oui, oui, oui ! Vous l'aurez demain. Excusez ma nervosité ; j'ai des grands soucis. Ma femme vient d'arriver ; depuis des heures elle range ses paquets, je n'arrive pas à savoir ses impressions. Une femme ici, c'est un grand bouleversement ; je ne suis pas habitué".

¹²⁸"L'Afrique doit faire un rude effet à une femme qui n'a jamais quitté Paris".

compreendido, também, como uma espécie de prenúncio das profundas transformações que ela sofrerá.

Quando a própria personagem Léone aparece pela primeira vez, já na segunda cena da peça, ao falar do odor dos franceses em Paris e dizer não mais suportá-lo, começa a ficar claro que ela experimenta uma sensação geral de insatisfação em relação à sua vida pregressa:

LÉONE: Os parisienses têm um cheiro forte, eu já sabia disso; o cheiro deles eu já tinha sentido no metrô, na rua, com todas essas pessoas que a gente tem que cruzar, eu sentia esse cheiro se espalhar e apodrecer pelos cantos. Eh, bom, eu ainda o sinto aqui na minha mala; eu não aguento mais. [...] Como eu estou feliz de estar aqui, é a África, enfim!¹²⁹ (KOLTÈS, 1989, p. 16, tradução minha)

Ficam claros alguns sinais desse estado de insatisfação, sendo que o cheiro dos parisienses desempenha aqui o papel simbólico de objeto de repulsa. Ao afirmar não mais suportá-lo, Léone demonstra não mais suportar ser como os parisienses, nem mesmo tê-los por perto, o que sugere, metonimicamente, uma repulsa em relação a si mesma e à própria vida, já que ela é parisiense. Estar na África é algo que lhe traz grande contentamento, bem como as mudanças que esse deslocamento pode lhe proporcionar. Embora até o momento não haja qualquer elemento que remeta diretamente a um possível gesto suicida, verificam-se certos elementos que permitem ler na sua fala uma espécie de desejo de fuga de um estado de insatisfação. A transferência para a África representaria uma possibilidade de mudança radical nos rumos de sua vida, cujo estado de coisas lhe parecia insuportável.

À medida que a intriga se desenrola, acontece o primeiro encontro entre Léone e Alboury, na cena VI. O primeiro diálogo entre eles fornece mais um sinal que evidencia a experiência de inadequação vivida por Léone, especificamente quando ela diz, com certa satisfação, não ser completamente francesa, já que ser francesa lhe produzia mal estar: “Eu estou tão contente que o senhor não seja francês ou algo assim; isso vai evitar que o senhor me tome por uma idiota. Aliás, eu também não sou verdadeiramente francesa. Sou metade alemã, metade alsaciana”.¹³⁰ (Ibidem, p. 43, tradução minha) Esta

¹²⁹“LÉONE – Les parisiens sentent fort, je le savais ; leur odeur, je l’avais sentie déjà dans le métro, dans la rue, avec tous ces gens qu’il faut frôler, je la sentais traîner et pourrir dans les coins. Eh bien, je la sens encore, là, dans ma valise ; je ne supporte plus. [...] Que je suis contente d’être ici, L’Afrique, enfin !”

¹³⁰“Je suis tellement contente que vous ne soyez pas français ni rien comme cela ; ça évitera que vous me preniez pour une conne. D’ailleurs, moi non plus je ne suis pas vraiment française. À moitié allemande, à moitié alsacienne”.

pequena réplica, analisada de mais perto, indica, portanto, o “ser francês” como uma condição indesejável, logo, ao se levar em consideração que Léone apenas em parte é francesa, é perfeitamente coerente concluir que a personagem nutre em relação a si mesma e à própria existência um sentimento de inadequação, que sua situação de existência lhe parece repulsiva.

O primeiro encontro entre Léone e Alboury permite que se perceba, ainda, que ela dirige-se com grande ternura ao recém-conhecido. O trecho citado a seguir evidencia que ela não está apenas feliz por se encontrar na África, longe da vida e das pessoas que a cansam, mas também por conhecer este homem, um não francês, por quem ela nutre uma ternura que pode ser compreendida quando se percebe que ele constitui, para ela, um objeto de desejo por meio do qual ela poderá viver a real experiência de mudança:

LÉONE: Aí está o senhor, tão sério; eu gosto muito da seriedade. (*Ela ri*) Eu sou uma boba, desculpe-me. (*Ela para de se movimentar*) Eu preferia ficar aqui, o clima é tão agradável. (*Ela o toca, sem olhar para ele*) [...] (*Em seu ouvido*) Eu retornarei. Espere por mim. (*Alboury desaparece entre as árvores*).¹³¹ (Ibidem, p. 44, tradução minha)

Léone parece ter sede de mudança. Num outro diálogo, já próximo do fim do texto, ela falará novamente de seu desejo de permanecer na África com Alboury:

LÉONE: Eu quero ficar com o senhor. O que quer que eu faça com eles? Eu larguei meu trabalho, eu larguei tudo. Eu deixei Paris, eu deixei tudo. Eu estava justamente procurando alguém a quem ser fiel. Eu encontrei. Agora, não posso mais partir. (*Ela fecha os olhos*) Eu acho que eu tenho um diabo no coração, Alboury; como isso aconteceu, eu não sei, mas ele está aqui, eu o sinto. Ele me acaricia por dentro e eu já estou completamente consumida pela chama; completamente enegrecida por dentro.¹³² (Ibidem, p. 70, tradução minha)

Ela fala, metaforicamente, de algo que se modificou em seu espírito; é neste momento que ela decide definitivamente não mais partir da África. Ela diz estar “enegrecida”, ou seja, ter-se tornado tão negra quanto Alboury; por meio de uma metáfora, ela indica ter sido completamente seduzida por ele e pela África Negra, metonimicamente representada, por assim dizer, pela figura de Alboury. Permanecer na

¹³¹“LÉONE – Il y a vous, si grave ; j’aime bien la gravité. (*Elle rit*) Je suis une chipie, pardon. (*Elle cesse de bouger*) Je préférerais rester ici ; il fait si doux. (*Elle le touche, sans le regarder*) [...] (*À son oreille*) Je reviendrai. Attendez-moi. (*Alboury disparaît sous les arbres*)”.

¹³²“LÉONE – Je veux rester avec vous. Que voulez-vous que j’aie faire avec eux ? J’ai lâché mon travail, j’ai tout lâché ; j’ai quitté Paris, ouyouyouille, j’ai tout quitté. Je cherchais justement quelqu’un à qui être fidèle. J’ai trouvé. Maintenant, je ne peux plus bouger. (*Elle ferme les yeux*) Je crois que j’ai un diable dans le coeur, Alboury ; comment je l’ai attrapé, je n’en sais rien, mais il est là, je le sens. Il me caresse l’intérieur, et je suis déjà toute brûlée ; toute noircie en dedans”.

África e na companhia deste homem por quem Léone se sente atraída, de maneira irresistível, significa para a personagem deixar de existir como mulher branca, europeia e francesa, para passar a existir como uma mulher tornada negra em espírito; a partir de então, ela pertencerá ao continente africano, num processo de desorganização e reorganização de todo um esquema de existência, o que sugere, simbolicamente, uma espécie de processo de morte e renascimento.

A paixão fulminante de Léone por Alboury significa para a personagem o elemento disparador desse processo radical de transformação, tão desejado. No entanto, contrariando o desejo expresso por ela, a paixão não se concretizará como um meio através do qual ela concluirá esse processo, haja vista que, no momento em que ela confessa a Alboury a sua paixão, diante de Horn, seu marido, algo absolutamente inesperado lhe acontece: ela é imediatamente rejeitada pelo africano, que cospe em seu rosto. (Ibidem, p. 92 e 93) Trata-se de um gesto de humilhação profunda e que poderia abortar o processo de transformação por ela vivido. No entanto, este gesto a levará a uma ação extrema: Léone estilhaça um garrafa de whisky, e com o vidro partido, desenha no próprio rosto as mesmas marcas tribais desenhadas no rosto de Alboury. Além de inesperado, é um gesto violento e profundamente simbólico, já que se pode deduzir que, através dele, ela finalizará, apesar da recusa de Alboury, o processo de transformação que estava em curso em seu espírito.

Ao se retomar as considerações de Freud e Baechler anteriormente citadas neste capítulo, é possível interpretar o gesto final de Léone como a expressão do desejo de autopunição nutrido por ela devido ao sentimento de fracasso por não ter sido bem sucedida, no seu intento de conquistar Alboury; também se pode atribuir ao fato de ela ter se apaixonado por um homem que a desprezou, ou por não ter sido capaz de ferir e destruir o próprio Alboury, fonte de angústia por lembrar-lhe permanentemente do seu fracasso; ou ainda devido ao fato de Léone não ter conseguido afastar-se definitivamente de Horn, homem branco, francês, que representa para ela o mundo do qual desejava afastar-se. Logo, o gesto de Léone está impregnado de um impulso de agressividade dirigida contra ela mesma, mas também direcionada a outrem.

No entanto, numa perspectiva mais ampla, é possível compreender que o gesto de automutilação constituiria para Léone um ato de suicídio simbólico. Ao lacerar o rosto, a personagem parece imprimir na própria carne o desejo de morrer como mulher branca francesa, para renascer como mulher negra e africana. Ao não ser acolhida pelo homem

por quem se apaixonou, ela teria escolhido gravar em si mesma, de maneira definitiva, as marcas da passagem que realizou, gesto por meio do qual ela simbolizaria uma mudança no seu modo de se colocar no mundo.

É importante destacar, ainda, um elemento que salta aos olhos: a teatralidade e a espetacularidade evidentes do gesto de Léone. Parece ser inegável que as repercussões desse gesto se potencializam por ele ter sido realizado diante daqueles personagens específicos. Remetendo ao que afirma Moron, se fosse solitário o gesto de Léone, ou seja, sem as testemunhas que teve, sem aqueles “espectadores” específicos, seu impacto teria sido, conseqüentemente, muito menor; o direcionamento de parte de seu impulso agressivo para os outros dois personagens seria menos evidente, o que poderia modificar a carga simbólica do gesto.

Para finalizar, embora Léone não tenha expressado explicitamente o desejo de eliminar a própria vida, pode-se afirmar que seu gesto de automutilação, a partir do que afirma Baechler, é um substitutivo da morte, um suicídio simbólico. Seu gesto é ainda a expressão desesperada da sua liberdade, do desejo de tomar as rédeas do próprio destino. Ainda que ela não tenha alcançado completamente tudo o que desejou, já que o desenvolvimento da peça indica que ela retorna para a França, poder-se-ia supor que, ao realizar aquele gesto extremo, Léone concluiu, de maneira provavelmente irreversível, um processo de profunda modificação, que constitui uma espécie de renascimento posterior à morte, simbólica, da antiga Léone.

4.4.3 Roberto Zucco

A didascália inicial do texto não fornece qualquer informação adicional sobre o personagem. Na medida em que a peça avança, informações mais precisas vão sendo fornecidas, permitindo que o leitor familiarizado com os eventos reais nos quais esteve envolvido Roberto Succo, *serial killer* que inspirou Koltès a escrever esta obra, possa compará-los aos eventos apresentados na peça. Pode-se resumir a intriga de *Roberto Zucco* à apresentação da trajetória sangrenta do seu protagonista, desde o momento em que assassina a própria mãe, passando pela realização de outras mortes, até o momento em que ele alcança, aparentemente, a própria morte.

A primeira aparição de Zucco acontece já na cena I, intitulada “A fuga”, e o personagem estará presente em praticamente todas as cenas subsequentes, o que reforça que ele desempenha de fato o papel central da obra, como já antecipado pelo título, de

maneira que tudo se desenrolará em torno das ações que realiza e dos encontros que vive ao longo de seu percurso. Durante a cena I, o leitor é informado que o protagonista havia sido preso por ter assassinado o próprio pai. Os Guardas, personagens que dialogam nesta cena, dizem ser Zucco um sujeito terrível, uma besta furiosa, certamente algo que não parece humano, o que pode ser verificado no seguinte trecho:

SEGUNDO GUARDA – Estou vendo um sujeito caminhando sobre o teto. Deve ser efeito de nossa falta de sono.

PRIMEIRO GUARDA – O que um sujeito faria no teto? Você tem razão. Deveríamos de tempos em tempos fechar nossos olhos e nos voltarmos para nosso universo interior.

SEGUNDO GUARDA: Eu diria mesmo que se trata de Roberto Zucco, aquele que foi colocado na prisão esta tarde por ter matado seu pai. Uma besta furiosa, uma besta selvagem.¹³³ (KOLTÈS, 1990, p. 12, tradução minha)

Este trecho sucede a um diálogo no qual os mesmos personagens dizem que nenhum ser humano feito de matéria sólida pode atravessar as barreiras existentes naquela prisão. No entanto, Zucco o faz. Logo, observa-se um elemento de antecipação presente na cena, já que, de fato, Zucco escapa, bem como se observa o reforço da ideia de que se trata de um personagem que se distancia da humanidade ordinária.

Na cena imediatamente seguinte, Zucco está de volta à casa de sua mãe, onde havia matado o próprio pai. Ali, ele pretende recuperar suas vestimentas, um uniforme militar, cuja origem não é jamais esclarecida. Neste momento, após breve diálogo no qual a mãe revela ter sido Zucco um bebê muito bonito e sem qualquer traço que pudesse indicar seu futuro comportamento assassino e violento, ele a assassina ao sufocá-la no que seria um abraço, mas revela-se um gesto mortal – paradoxo surpreendente, a morte vinda por meio de uma ação aparente de carinho –, e dá início, de fato, à sua jornada.

Assim, imediatamente depois, na cena seguinte, Zucco encontra a garota, personagem que desempenhará um papel fundamental em sua trajetória. Este encontro se dá na cozinha da casa da menina – embora a idade dela não seja revelada, os cuidados

¹³³"DEUXIÈME GARDIEN – Je vois un type marchant sur le toit. Ce doit être un effet de notre manque de sommeil.

PREMIER GARDIEN – Qu'est-ce qu'un type ferait sur le toit ? Tu as raison. On devrait de temps en temps refermer les yeux sur notre univers intérieur.

DEUXIÈME GARDIEN – Je dirais même qu'on dirait Roberto Zucco, celui qui a été mis sous écrou cet après-midi pour le meurtre de son père. Une bête furieuse, une bête sauvage".

dos familiares com sua sexualidade, além do tratamento infantilizado para com ela, fazem supor que ela esteja na fase final da infância, ou início da adolescência, ou seja, entre 10 e 12 anos. O leitor é informado que a garota está sendo procurada por seus familiares, desaparecida há algumas horas. Nesta cena, como ilustrado no trecho citado a seguir, pela primeira vez, Zucco faz referência à própria caminhada, demonstrando ter consciência de que percorre um caminho rumo à morte –mais um elemento de antecipação característico da peça:

A GAROTA: Como você se chama? Diga-me o seu nome.

ZUCCO: Eu nunca direi meu nome.

A GAROTA: Por quê? Eu quero saber seu nome.

ZUCCO: É um segredo. [...] Eu não posso dizê-lo.

A GAROTA: Ainda que você não possa dizer, diga-me mesmo assim.

ZUCCO: Impossível. Algo ruim poderia me acontecer.

A GAROTA: Isso não é nada. Diga-me assim mesmo.

ZUCCO: Se eu te dissesse, eu morreria.

A GAROTA: Ainda que você deva morrer, diga-me mesmo assim.

ZUCCO: Roberto.

A GAROTA: Roberto de quê?

[...]

ZUCCO: Zucco.

A GAROTA: Roberto Zucco. Eu nunca esquecerei este nome.¹³⁴
(Ibidem, p. 25-27, tradução minha)

¹³⁴"LA GAMINE – Comment tu t'appelles ? Dis-moi ton nom.

ZUCCO – Jamais je ne dirai mon nom.

LA GAMINE – Pourquoi ? Je veux savoir ton nom.

ZUCCO – C'est un secret. [...] Je ne peux pas le dire.

LA GAMINE – Même si tu ne peux pas le dire, dis-le-moi quand même.

ZUCCO – Impossible. Il pourrait m'arriver un malheur.

LA GAMINE – Cela ne fait rien. Dis-le-moi quand même.

ZUCCO – Si je te le dirrais, je mourrais.

LA GAMINE – Même si tu dois mourir, dis-le-moi quand même.

Diante deste diálogo, é possível identificar elementos que apontam para o fato de que, desde o princípio de sua trajetória, Zucco revela-se capaz de antever a própria morte, que se tornou certa a partir do momento em que ele disse o próprio nome. Ele o fez conscientemente; ao nomear-se, simbolicamente, Zucco ganha traços de um homem ordinário, atribuindo a si mesmo a mortalidade, condição da qual ele parecia estar afastado, já que não seria um humano comum feito de matéria sólida, portanto, perecível. Zucco, então, teria dispensado a sua “desumanidade” – embora não se afaste completamente dela, o que pode ser verificado na cena final da peça – e abraçado a possibilidade da finitude, num gesto aparentemente inexplicável de confiança numa personagem que, *a priori*, não lhe oferece qualquer segurança. Este gesto parece inexplicável, a não ser que se compreenda que o próprio Zucco desejava abraçar a mortalidade.

A peça *Roberto Zucco* desenrola a sua intriga de maneira ligeira e objetiva, revelando uma profunda modificação no estilo de escrita de Koltès. Aqui, como já sugerido no capítulo I desta tese, Koltès alcança uma economia narrativa que difere em muito de grande parte de suas demais obras. Os diálogos são predominantemente rápidos, os eventos se sucedem por meio de elipses, o que acelera o andamento da intriga e, conseqüentemente, a jornada do protagonista. Logo, à medida que as cenas se sucedem, outros personagens aparecem, alguns dos quais interpelam o protagonista, que os assassina. Na cena VI, após ter assassinado um policial para roubar dele sua arma, Zucco encontra, numa estação de metrô, um velho homem com quem ele trava um diálogo. Neste diálogo, construído em forma de monólogos sucessivos e alternados, destaca-se o seguinte trecho da fala de Zucco: “É uma tarefa difícil, ser transparente; é uma arte; é um sonho antigo, muito antigo, ser invisível.”¹³⁵ (Ibidem, p. 37 e 38, tradução minha)

O que poderia significar, então, ser invisível ou completamente transparente? A associação dessa imagem à ideia da morte é quase imediata e acontece sem grande

ZUCCO – Roberto.

LA GAMINE – Roberto quoi ?

[...]

ZUCCO – Zucco.

LA GAMINE – Roberto Zucco. Je n’oublierai jamais ce nom”.

¹³⁵ "ZUCCO – C’est une rude tâche d’être transparent ; c’est un métier ; c’est un ancien, très ancien rêve d’être invisible”.

esforço. Quando se está morto, torna-se invisível ao outro, seja pelo concreto desaparecimento do corpo do indivíduo, enterrado, cremado, etc., enfim, distanciado do olhar dos que permanecem vivos, seja pelo apagamento da consciência e da possibilidade de interação com aquele que já não é mais um ser animado, tornado invisível, portanto. Pode-se observar, mais uma vez, neste trecho, no momento em que Zucco afirma seguir um caminho em relação ao qual nada nem ninguém poderá desviá-lo, que ele tem consciência de que marcha inelutavelmente em direção à morte e deseja de fato alcançá-la, momento no qual poderá realizar seu sonho de ser invisível.

Esta hipótese parece se confirmar, ainda, na cena VIII, intitulada “Logo antes de morrer”, na qual Zucco encontra-se num bairro de prostituição, o Pequeno Chicago, onde ele acaba por se envolver, deliberadamente, numa briga com um homem a quem provoca e que reage violentamente. Mesmo ferido e enfraquecido fisicamente, Zucco não para de atacar este homem que, por sua vez, permanece reagindo com violência, apesar de as prostitutas, encantadas pela beleza e aparente fragilidade de Zucco, tentarem convencê-lo a parar as investidas. Retomando as considerações de Baechler, torna-se inevitável associar as ações realizadas por Zucco ao comportamento suicida baseado na provocação pura e simples a outrem. De alguma maneira, Zucco parece buscar a morte e, como já dito, sabe estar caminhando rumo a ela, o que pode ser observado também num de seus monólogos enunciados nesta mesma cena, do qual um trecho é citado a seguir:

ZUCCO: [...] É necessário que eu parta, porque eu vou morrer. [...] Eu gostaria de renascer como cachorro, para ser menos infeliz. Cachorro de rua, fuçar nas lixeiras; ninguém prestaria atenção em mim. [...] É necessário fechar as escolas e aumentar os cemitérios. De qualquer maneira, um ano, cem anos, não faz diferença; cedo ou tarde, todos vamos morrer, todos. E isso faz os pássaros cantarem, faz os pássaros rirem.¹³⁶ (Ibidem, p. 48 e 49, tradução minha)

Neste trecho, percebe-se a forma como Zucco encara a morte. É o destino certo de todos os seres vivos, conclusão inevitável da vida; logo, a partir disso, é possível interpretar que o personagem compreende as próprias ações como parte inerente do mecanismo da vida. Dessa maneira, Zucco pode ser entendido como um agente da morte, e seu comportamento assassino, aparentemente inexplicável e desprovido de qualquer motivação moral – ele não mata por ser cruel, mau, etc. –, torna-se perfeitamente coerente

¹³⁶“ZUCCO – [...] Il faut que je parte, parce que je vais mourir. [...] J’aimerais renaître chien, pour être moins malheureux. Chien de rue, fouiller des poubelles ; personne ne me remarquerait. [...] Il faut fermer les écoles et agrandir les cimetières. De toute façon, un an, cent ans, c’est pareil ; tôt ou tard, on doit tous mourir, tous. Et ça, ça fait chanter les oiseaux, ça fait rire les oiseaux”.

diante do fato de que ele é o instrumento implacável por meio do qual a morte se corporifica e se humaniza. Inclusive, o próprio Zucco encontrará seu fim, ou seja, não escapará do destino compartilhado por toda a humanidade.

Retomando-se, então, a discussão sobre a consciência de Zucco em relação à própria morte, um olhar mais atento aponta que o personagem não deseja morrer, mas sabe que vai morrer: “Eu não quero morrer. Eu vou morrer”.¹³⁷ (Ibidem, p. 49, tradução minha) Dotado dessa consciência – que, em realidade, o humano tem, embora afaste a ideia da própria morte como estratégia de sobrevivência –, Zucco poderia, em teoria, afastar-se o máximo possível desse destino, não fosse tão profundamente conectado à morte, como evidenciado na análise.

O texto traz ainda outros elementos que permitem afastar qualquer dúvida quanto ao fato de Zucco estar consciente da conclusão fatal de sua trajetória, cada vez mais próxima; Zucco é inexoravelmente atraído para e pela morte, não apenas porque ele caminha rumo ao próprio fim, mas também por ter assassinado tantos outros ao longo de seu percurso. Assim, na cena X, que se passa num parque público, Zucco comete seu último homicídio, tendo como alvo um garoto de 14 anos, a quem ele assassina de maneira absolutamente gratuita, diante de dezenas de testemunhas. Após matar o garoto, cuja mãe é tomada como refém, Zucco dirige-se a uma estação de trem, como se sugerisse o desejo de fugir, o que não se realiza, a não ser que se entenda o que acontece ao fim da peça – seu aparente suicídio –, como a efetivação desse movimento de fuga.

O diálogo travado por Zucco e pela mulher na estação é revelador, na cena XII. Segue um trecho:

ZUCCO: Roberto Zucco.

A SENHORA: Por que o senhor repete esse nome o tempo todo?

ZUCCO: Porque eu tenho medo de esquecê-lo.

A SENHORA: Não se esquece do próprio nome. Deve ser a última coisa que a gente esquece.

ZUCCO: Não, não; eu estou esquecendo. Eu o vejo escrito no meu cérebro, e cada vez menos legível, cada vez menos claramente, como se ele estivesse se apagando. Eu preciso olhar de perto, cada vez mais,

¹³⁷"Je ne veux pas mourir. Je vais mourir".

para conseguir lê-lo. Eu tenho medo de me descobrir sem saber mais o meu nome.¹³⁸ (Ibidem, p. 76, tradução minha)

Já não há como refutar a hipótese de que Zucco está ciente da própria morte, afinal, a mulher lhe informa que o nome é a última coisa de que se esquece na vida; ciente disso e de estar prestes a esquecer de fato o próprio nome, Zucco, certamente, está plenamente ciente de que se aproxima o fim da própria caminhada. Assim, o caminho por ele escolhido, do qual ele decidiu jamais se desviar, revela-se a escolha acertada e ele poderá, enfim, vivenciar a condição de mortalidade, abraçada no início da jornada, quando revelou à Garota o seu nome.

Para possibilitar que o caminho encontre seu desfecho e que o previsto se cumpra, é necessário que a garota desempenhe o seu papel. Na cena IX, intitulada “Dalila”, a garota, após ter sido detida pela polícia, em consequência de seu encontro com Zucco, o trai e revela o seu nome. Na cena XV, última da peça, intitulada “Zucco ao Sol”, a partir da página 90 da edição aqui adotada, o protagonista já está de volta à prisão. Contudo, inexplicavelmente, como da primeira vez, ele consegue escapar da cela. Mas dessa vez ele não fugirá, simplesmente, ele não deseja retornar às ruas. Como se já tivesse cumprido seu itinerário e agora necessitasse alçar níveis outros de existência abraçando a morte, Zucco deseja partir em direção ao Sol. Para confirmar a natureza mítica ou não humana do personagem, o astro-rei brilha intensamente, revelando um falo gigantesco, em direção ao qual Zucco pretende partir. Segundo as indicações cênicas, o brilho da luz solar torna-se tão intenso que já não é possível ver o que se passa na cena. Assim, um personagem não identificado, cuja presença se dá unicamente por meio de sua voz, adverte Zucco de que ele deve tomar cuidado para não cair do alto da prisão; imediatamente em seguida, a mesma voz grita que Zucco caiu.

A peça termina sem que o leitor/espectador tenha visto e possa saber com precisão o que aconteceu. Apesar da informação dada pela voz, a não visibilidade do evento deixa brecha para a ambiguidade e a incerteza, embora seja relativamente certo o fato de que

¹³⁸“ZUCCO – Roberto Zucco.

LA DAME – Pourquoi répétez-vous tout le temps ce nom ?

ZUCCO – Parce que j’ai peur de l’oublier.

LA DAME – On n’oublie pas son nom. Ce doit être la dernière chose que l’on oublie.

ZUCCO – Non, non ; moi, je l’oublie. Je le vois écrit dans mon cerveau, et de moins en moins bien écrit, de moins en moins clairement, comme s’il s’effaçait ; il faut que je regarde de plus en plus près pour arriver à le lire. J’ai peur de me retrouver sans savoir mon nom”.

Zucco partiu deste mundo, seja porque morreu em decorrência da queda, ou porque foi capturado pelo Sol. Qualquer que seja a interpretação, algo parece claro: Zucco concluiu sua jornada e encontrou o fim da vida – concreta ou miticamente –, em consequência de suas próprias ações. É possível compreender que essas ações revelam uma trajetória certamente marcada pela consciência de que o fim da vida é resultado de uma escolha. Pode-se imaginar que o percurso do personagem é profundamente tocado pela fatalidade, ganhando cores trágicas, o que eliminaria a dimensão da escolha. No entanto, a fatalidade trágica advém de uma ação do herói, de uma escolha baseada num erro de julgamento. No caso de Zucco, é improvável identificar um erro de julgamento; contudo, a inexorabilidade de seu destino parece se confirmar a partir do momento em que ele realiza a escolha de revelar o próprio nome à Garota. Afinal, é neste momento, como já sugerido anteriormente, que Zucco parece abraçar a mortalidade e caminhar inexoravelmente rumo a ela. A morte torna-se seu objetivo, alvo principal de suas ações, morte que ele oferece a outrem mas que, em consequência de uma escolha consciente, oferece a si mesmo.

4.5 Breves considerações

As análises realizadas sobre os principais personagens koltesianos em sua relação com o suicídio podem ser brevemente resumidas da seguinte maneira: Koch (*Cais Oeste*) desejava morrer para fugir da crise gerada pelo desaparecimento do dinheiro provocado por ele. Para ele, a morte era desejada enquanto estado de inconsciência e passividade, durante o qual ele poderia repousar, indefinidamente. Além disso, através da morte ele poderia expressar a frustração de não ter sido bem sucedido no seu objetivo de viver o fim de sua existência como um homem ordinário, e que é preferível morrer a permanecer numa existência absolutamente fracassada.

Léone (*Combate de negro e de cães*), por sua vez, demonstrou igualmente um estado de insatisfação geral em relação à própria vida. Ela não desejava explicitamente morrer, contudo dava vários sinais de frustração e, estando na África, pôde vislumbrar uma nova possibilidade de existência. Contudo, seu profundo desejo de mudança foi brutalmente negado pela reação desfavorável daquele que representaria, para ela, o meio através do qual a desejada mudança poderia advir, permitindo-lhe desfrutar de uma nova vida. Seu gesto de automutilação aparece como um gesto imprevisto, uma espécie de grito de socorro, um apelo – para retomar as considerações de Moron – e também como uma explosão de frustração. Léone não tentou se matar, efetivamente, porém, expressou o

desejo de renascer, de abandonar a vida tal qual se lhe apresentava naquele momento, podendo seu gesto ser, de fato, interpretado como uma espécie de suicídio simbólico.

Para Roberto Zucco (*Roberto Zucco*), buscar a morte era, também, oferecê-la aos outros. Pode-se sugerir que este personagem compreendeu que o sentido único da existência é caminhar em direção à invisibilidade, ou seja, à morte. Morrer tornar-se-ia, então, o objetivo de viver. Como Kirilov, personagem de *Os demônios*, de Dostoiévski, na perspectiva da leitura de Camus, Zucco quis oferecer esta revelação aos outros, de que a morte consiste na liberdade em relação à prisão absurda da vida. Como observado até aqui, ao seguir esta trajetória, Zucco mostra-se à morte, expondo-se ao perigo, à violência do mundo – é o que sugere o fato de ele ter assassinado um policial, matado o garoto em local público, agredido um homem fisicamente superior, etc. Além do que, ao fim da peça Zucco, de fato, parece cometer suicídio, seja efetivamente, caso acredite-se que ele realmente caiu do alto da prisão e morreu em consequência disso, seja simbolicamente, caso admita-se que ele foi capturado pelo sol e, assim, retirado dessa existência para dar início a uma outra.

Após as análises realizadas, cujas conclusões foram aqui resumidas, verifica-se que os três personagens escolhidos de cada peça do conjunto analisado, cada um à sua maneira, realizam ações que apresentam tendências claramente autodestrutivas. Eles parecem aspirar à morte, entendida não apenas como fenômeno biológico da cessação das funções vitais do organismo, mas como fenômeno de transformação, de desorganização de uma determinada ordem existencial, para alcançar nova organização. Os três encontram, no ato de se matar – seja efetivamente ou simbolicamente – a resolução de crises ou a resposta a questões de ordem existencial, como sugere Baechler. Seus últimos recursos resumem-se a gestos em direção à morte, que também exprimem sua liberdade. Cada um deles, de maneira particular e em diferentes graus, demonstra liberdade individual ao tomar decisões em relação à própria existência.

Uma vez discutidas as ações e perfis dos três personagens escolhidos, tendo como foco as implicações do desejo de autodestruição em seus comportamentos e caracterização, a presente tese volta-se, no capítulo subsequente, à análise de outro aspecto do fenômeno da morte, fundamental para a compreensão das obras aqui discutidas: o corpo morto. A discussão sobre este tema permite que se identifique a complexidade das relações do humano com o corpo desprovido de vida, a riqueza de

sentidos e comportamentos relacionados a ele, e qual o papel que o corpo humano inanimado desempenha, no interior das peças koltesianas.

5. O CORPO MORTO EM BERNARD-MARIE KOLTÈS

“Eu desembarquei em Lagos e a primeira coisa que vi ao descer do avião, foi mesmo um cadáver que flutuava no rio. [...] Então, a minha primeira visão da África – e eu estou bem satisfeito com isso – foi muito, muito violenta”.

Bernard-Marie Koltès.

O presente capítulo tem o objetivo de discutir o lugar do corpo morto nas obras de Bernard-Marie Koltès do conjunto aqui analisado, para observar o seu impacto sobre as ações dos personagens e desenvolvimento das intrigas, e possíveis interpretações sobre o que o corpo morto representa neste conjunto de obras. Para tanto, discute o complexo jogo de sentidos em torno do corpo morto, observando os diversos tratamentos que ele recebe em diferentes sociedades, a partir de exemplos escolhidos entre sociedades africanas e orientais, além do próprio mundo ocidental. Objetiva, ainda, discutir em que medida o modo de abordagem do corpo morto expressa visões de mundo e as variadas relações mantidas entre sociedade e indivíduo.

O capítulo é dividido em três partes: a primeira traz o esforço de delimitações em torno das noções de corpo, corpo morto e o que ele pode representar em termos socioculturais; a segunda trata dos diferentes rituais e/ou tratamentos dedicados ao corpo morto – que têm relação direta com os aspectos levantados na parte anterior –; e, finalmente, a terceira aborda o lugar do corpo morto nas peças de Bernard-Marie Koltès aqui escolhidas, a relembrar: *Combate de negro e de cães*, *Cais Oeste* e *Roberto Zucco*.

5.1 Corpo, corpo-morto, cadáver: delimitações

A complexidade de valores, crenças e práticas em torno do corpo certamente está ligada ao fato de que a realidade humana no mundo é, para trazer o pensamento de David Le Breton (2006), corporal, carnal. Segundo este pesquisador, o corpo é a base da identidade do homem. Por meio de sua realidade material no mundo, que é o corpo, o humano pode transformá-lo em um universo familiar e compreensível, ao compartilhar a experiência de estar no mundo com outros humanos, inseridos num mesmo sistema de referências culturais. “A condição humana é corporal, a presença no mundo se tece na carne. O estatuto dado ao corpo é a base do estatuto do sujeito e, além disso, do corpo quando a morte o atingiu¹³⁹”. (Ibidem, p. 80, tradução minha) Qualquer alteração concernente à dimensão corporal do humano é uma alteração de si, já que o humano não possui um corpo, mas na realidade, ele é um corpo, ele é feito da carne que o constitui.

¹³⁹ "La condition humaine est corporelle, la présence au monde se tisse dans la chair. Le statut donné au corps est la pierre de touche du statut du sujet, et au-delà de celui du corps quand la mort a frappé".

É possível afirmar sem maiores resistências que o corpo do indivíduo é portador de sua identidade; seus traços faciais, os contornos de sua forma, sua voz, o modo como aquele corpo respira e se move, etc.; é o que permite reconhecer o outro, atribuir-lhe uma identidade e discerni-la. Uma vez atingido pela morte, o corpo mantém – pelo menos por um determinado período de tempo – algumas dessas características, guardando, portanto, a relação de identidade com a pessoa falecida. Ainda que seja aquele corpo exato, ao mesmo tempo já não o é, mantendo a dimensão carnal de sua existência, embora esteja completamente inanimado, tendo passado para um novo estado corporal de existência. De alguma maneira, é como se o indivíduo “habitasse ainda aquela morada” – o que não tem um sentido espiritual, necessariamente, mas carnal.

Para Greiner (apud MOTTA, 2005), o nosso corpo constitui a instância que molda nossas possibilidades de produzir conceitos e categorizar os elementos de nossa experiência no mundo. O aspecto de identificação absoluta entre o indivíduo e seu corpo é patente quando se observa, por exemplo, o tratamento dado por Cal ao corpo de Nouofia em *Combate de negro e de cães*. Isso será mais bem discutido adiante, porém é possível afirmar, desde já, que Cal, ao fazer desaparecer o corpo do operário, estaria atacando o próprio indivíduo Nouofia, sua identidade, sua existência enquanto pessoa.

Ao se pensar no lugar que o corpo humano morto ocupa dentro do pensamento médico-científico a partir da Renascença no que comumente chama-se de mundo ocidental, percebe-se que houve a separação entre o indivíduo enquanto sujeito consciente e o seu corpo. O corpo passou a ser visto exclusivamente como uma espécie de estrutura mecânica independente do indivíduo, ideia que, nos dias atuais, parece ter se transformado na compreensão do corpo como um complexo sistema mecânico-biológico, ou seja, corpo-máquina.

Segundo Le Breton (2006), a associação absoluta feita entre corpo humano e máquina/mecanismo resulta no esvaziamento de valores e sentidos em relação ao mesmo. Considerar o corpo unicamente como um complexo sistema biológico constituído de elementos organizados, que encontra a morte quando há um colapso geral parece tarefa inviável, como já comentado no começo deste capítulo, graças aos impactos antropológicos, sociológicos e psicológicos resultantes. “Na relação íntima consigo ou com o próximo, o corpo não é uma máquina sofisticada, ele não é uma coisa desprovida de valor ou digna de interesse apenas por sua utilidade prática. Ele é a carne da relação

com o mundo, indiscernível do homem a quem ele dá seu rosto¹⁴⁰” (Ibiem, p. 87, tradução minha). Não se pode negar que ambas as noções em torno do corpo convivem nas sociedades ocidentais contemporâneas, o que gera frequentes conflitos em torno dos limites reservados à dignidade da pessoa.

Mas, o que é o corpo morto ou cadáver?

A resposta a esta questão parece evidente: o corpo morto ou o cadáver é aquele cujas funções vitais deixaram de existir; seus órgãos e tecidos já não são mais capazes de realizar atividades metabólicas de troca com o meio ambiente e, conseqüentemente, suas células iniciarão um processo entrópico irreversível numa série de reações químicas envolvendo a presença de microrganismos, o que resultará na decomposição e desaparecimento dos tecidos. Contudo, a definição do corpo morto/cadáver unicamente a partir da sua dimensão biológica não dá conta da complexidade do fenômeno, ignorando as dimensões sociais, antropológicas e psicológicas implicadas. Este não é um corpo como os outros, embora continue corpo; ele permanece em relação com os vivos, afeta-os e é afetado física e simbolicamente por meio dos valores, crenças e práticas inúmeras das quais é objeto, e que variarão enormemente segundo as diferentes culturas e sociedades.

Como observa Michel Hanus (2006, p. 5, tradução minha):

O cadáver não é mais uma pessoa – ela está morta –, mas uma coisa, uma coisa muito particular. Observemos o cadáver, o que nem sempre é tão simples, e nós discernimos nele características bem específicas: ele é necessário, incontornável, ele é transitório, ele é um dos representantes da morte e é uma parte importante do morto. O cadáver é enfim a sede de representações e emoções muito contrastantes¹⁴¹.

Este mesmo autor chama a atenção para o fato de que o processo de desagregação celular ocorre nos corpos vivos desde o momento em que se pode, justamente, considerá-los vivos, constituindo um processo de desagregação e agregação permanente, em consonância com o que diz Edgar Morin (1997), como já sinalizado neste trabalho. Esse processo, que é invisível a olho nu, é, em última instância, aquilo que permite a própria

¹⁴⁰ "Dans la relation intime à soi, ou aux proches, le corps n'est pas une machine sophistiquée, il n'est pas une chose dénuée de valeur ou digne d'intérêt pour sa seule utilité pratique. Il est la chair du rapport au monde, indiscernable de l'homme à qui il donne son visage".

¹⁴¹ "Le cadavre n'est plus une personne – elle est morte – mais une chose, une chose très particulière. Regardons le cadavre, ce qui n'est toujours si simple, et nous y discernons des caractères bien spécifiques: il est nécessaire, incontournable, il est transitoire, il est un des représentants de la mort et il est une partie importante du mort. Le cadavre est enfin le siège de représentations et d'émotions très contrastées".

manutenção da vida. Quando a desagregação ocorre e a agregação torna-se impossível, considera-se o corpo estando morto, já que ele não reage segundo determina a biologia da vida, já não troca com o ambiente, suas células perdem a capacidade de se reproduzir, órgãos e tecidos deixam de cumprir suas funções – e então já não é possível restaurar o diálogo com este corpo inerte e frio, transformado, paradoxalmente, no signo de presença e ausência daquele que morreu.

É importante neste momento esclarecer a distinção que aqui se faz entre corpo morto e cadáver. Segundo Hanus (2006), considera-se como cadáver o corpo que, ultrapassados os primeiros momentos da morte, começa a apresentar características que modificam sua forma aparente, afastando-o da imagem que o indivíduo mantinha enquanto vivo, num processo que pode ser mais ou menos longo e que findará quando restar apenas a estrutura esquelética e os pelos. Ou seja, o cadáver nessa perspectiva é o corpo em processo franco de decomposição. Por outro lado, antes que esse processo tenha início, quando há aparência de vida nos contornos da forma corporal, na textura da pele, etc., ou quando os sinais da morte ainda estão ausentes, ou são menos evidentes – placas na pele, alterações de textura e de cor, inchaços, odores putrefatos, etc. –, o falecido parece estar num sono terrivelmente profundo, sem respiração: ele é um corpo morto.

Para o desenvolvimento deste trabalho, no entanto, será adotada daqui por diante a expressão corpo morto, sem levar em consideração a diferenciação dos seus estados de conservação/decomposição. Quando necessário, será utilizada a expressão corpo em decomposição, se for importante fazer este destaque, e a palavra “cadáver” aparecerá apenas nos casos em que for necessário respeitar os autores e textos aqui citados.

O corpo morto é uma das representações gerais da própria morte, por vezes associada à imagem do esqueleto; a cultura ocidental é repleta de exemplos na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, etc. O corpo morto dá à morte uma dimensão material, quer dizer, palpável, literalmente podendo ser tocada, o que contribui sensivelmente para a complexidade da nossa relação com o corpo morto e a riqueza de sentidos a ele atribuídos. Le Breton (2006), bem como Thomas (1991), lembram que não há sociedade conhecida em que o corpo humano seja tratado com indiferença quando morto; ele não é jamais abandonado à curiosidade alheia ou às intempéries – exceto quando há um objetivo claro nesse gesto, quando se trata de um pária, por exemplo, ou quando deixar o corpo exposto à natureza faz parte do tratamento funerário próprio daquela cultura. Se o indivíduo morre longe de sua pátria, faz-se um esforço para que ele seja repatriado; se ele

sofre um processo de autópsia, é necessário respeitar a sua “dignidade”, devolvendo-lhe a aparência de um corpo intocado. Em outras palavras, ao corpo morto será sempre associado um conjunto de valores e crenças, expressos no modo como os vivos o tratam e no destino que lhe é dado. Consequentemente, há relação íntima entre o modo como o corpo morto é visto e o modo como o indivíduo era visto ainda em vida.

A ideia do corpo humano como máquina expressa também um conjunto de valores socioculturais que, na contemporaneidade, estariam intimamente ligados à lógica capitalista da produção e do consumo e ao alto desenvolvimento tecnológico-cibernético. Segundo Thomas (1991), o humano é compreendido como uma máquina de produzir, que deve ser sempre eficiente e produtiva. “O homem é, então, a imagem da máquina criada à sua imagem¹⁴²”. (p. 51, tradução minha) A máquina pode funcionar ou não; basta um acidente, uma “pane”, para que ela funcione mal, ou simplesmente pare de exercer suas funções. Assim, a pane temporária, o mau funcionamento da máquina seria o equivalente da doença curável que afeta o corpo humano; já a pane incorrigível, a interrupção definitiva do funcionamento da máquina, seria a morte. O corpo morto passa a ser, então, esta máquina tornada definitivamente obsoleta, descartável, segundo a lógica produtivista; mas esta suposta máquina é sede de uma rede complexa de valores, com a qual outras “máquinas humanas” se relacionavam, trocando afetos e com a qual continuarão a se relacionar; ela é, portanto, objeto de representações diversas, cuja destinação final nunca é desprovida de sentido. Logo, em realidade, o corpo-máquina-morto não pode ser completamente reduzido à imagem da máquina obsoleta; Thomas relembra: “O desaparecido não é um *defunctus* (aquele que não tem mais função)¹⁴³”. (Ibidem, p. 82, tradução minha)

Ainda segundo o pesquisador:

Claro, o corpo inerte e frio é somente o signo da presença-ausência do defunto e o diálogo não pode ser restaurado. Mas este signo é a *mediação obrigatória do monólogo*. O sobrevivente, nas horas que seguem ao falecimento, fala ao morto, como se falasse com ele. [...] Esta reação preenche uma função de *desdobramento e de catarse*: palavras, beijos, contatos atualizam uma *descarga afetiva* que canaliza a angústia e permite liberá-la. [...] Para tanto é necessário que cada palavra que ele não escuta, que cada carícia que não faz mais sua carne arrepiar, que cada beijo que não suscita mais o desejo, se dirija a uma realidade corpórea que dê a ilusão de ser *corpo-vivo* sem deixar de ser *reconhecido-como-morto-verdadeiro*. Trata-se claramente de um jogo

¹⁴²"L'homme est alors à l'image de la machine crée à son image".

¹⁴³"Le disparu n'est pas un *defunctus* (celui qui n'a plus de fonction)"

complexo de sugestões que remete sem dúvida à realidade daquele que se foi¹⁴⁴. (Idem, 1999, p. 119-120, tradução minha, grifos do autor)

A citação acima remete às considerações feitas anteriormente concernentes ao corpo que se atribuem de maneira quase plena ao indivíduo morto, graças à sua realidade corporal. A matéria é a mesma e, graças aos cuidados de tanatopraxia¹⁴⁵ cada vez mais bem desenvolvidos, a forma poderá se manter por muito tempo idêntica; ao mesmo tempo em que se reconhece a ausência da pessoa, face à impossibilidade de reagir aos estímulos dos vivos, reconhece-se pela forma corporal a sua presença. Ainda há traços de subjetividade, nele projetados pelo indivíduo que com ele interage, sem, no entanto, obter resposta. Fica claro, portanto, que o corpo morto possui, pode-se dizer, a propriedade, graças à sua materialidade e à sua forma, de guardar a identidade do indivíduo que o encarnou – este detalhe revela-se de grande importância ao se analisar as peças de Koltès, especialmente *Combate de negro e de cães*, o que é abordado na terceira parte deste capítulo.

Para além da propriedade de guardar a identidade do indivíduo, o corpo parece continuar, mesmo após o falecimento, como a sede de um conjunto de informações que se referem ao universo sócio-histórico-cultural no qual ele vivia. Segundo afirma Motta (2005, p. 2), para Greiner esse conjunto de informações – mais precisamente chamado de instruções meméticas – constituem unidades de informação culturais, na analogia com os genes, que constituem unidades de informações genéticas, a serem transmitidas entre os indivíduos por suas ações numa determinada cultura. A acepção de Greiner contribui, portanto, para reforçar a importância do corpo, mesmo estando ele morto, como sede de complexos processos de construção de sentidos.

Como também já foi assinalado, o corpo humano morto deve ter uma destinação específica; não se conhece até o momento sociedade para a qual o corpo morto não tenha valor, para a qual deva ser descartado como simples dejetivo. O corpo morto é sempre

¹⁴⁴ "Bien sûr, le corps inert et froid n'est que le signe de la présence-absence du defunt et le dialogue ne peut être restauré. Mais ce signe est la *médiation obligée du monologue*. Le survivant, dans les heures qui suivent le décès, parle au mort à défaut de parler avec. [...] Cette réaction remplit une *fonction de redoublement et de catharsis* : paroles, baisers, étreintes actualisent une *décharge affective* qui canalise l'angoisse et permet de s'en libérer. [...] Il faut pour cela que chaque parole qu'il n'entend pas, que chaque carresse qui ne fait plus frissonner sa chair, que chaque baiser qui ne suscite plus de désir, s'adresse à une réalité corporelle qui donne l'illusion d'être *corps-vivant* sans cesser d'être *reconnu-comme-mort-véritable*. Il s'agit bel et bien d'un jeu complexe de suggestions qui renvoie sans équivoque à la réalité de ce qui fut".

¹⁴⁵ Consiste num conjunto de práticas que têm como objetivo a conservação do corpo morto, evitando pelo tempo que for necessário os efeitos evidentes da decomposição, bem como a restauração de uma aparência mais próxima da que o indivíduo mantinha em vida, no caso de corpos que tenham sofrido mutilações ou ferimentos graves.

objeto de práticas rituais variadas que lhe assegurem a destinação considerada adequada por determinada sociedade e cultura, e que expressem a carga simbólica a ele associada, além do lugar que o indivíduo morto ocupava no grupo social enquanto vivo.

5.2 O corpo morto e o tratamento *post-mortem*: o lugar do desaparecido na memória coletiva

O advento da morte de um indivíduo representa um abalo na estrutura social à qual ele pertencia. Seja em sociedades em que a morte é vista como um acidente, como um inimigo invencível contra o qual se deve lutar, ferreamente, para manter afastado enquanto for possível – é o caso das sociedades ocidentais contemporâneas –; seja em sociedades em que a morte é compreendida como parte do ciclo da existência, como evento fundamental para a continuidade da vida da comunidade, em conexão permanente com seus antepassados – é o caso de diversas sociedades negro-africanas. Em umas e outras sociedades, o falecimento de um indivíduo nunca é vivido com indiferença.

A morte representa sempre um estado de alteração da ordem que deve ser restabelecida, segundo as mais variadas crenças e valores. As práticas funerárias cumprem, portanto, essa função. O destino dado ao corpo, de acordo com as determinações culturais, respeitando os procedimentos que lhes são caros, permitem que a ordem, nos planos individual e coletivo, seja reconstituída. Quer o corpo seja enterrado, depositado nas águas ou no fogo, quer seja oferecido a animais sagrados, depois de ter sido objeto de tratamento minucioso por parte dos vivos (familiares, técnicos, sacerdotes, etc.), o destino dado ao corpo confirma a morte do vivente e garante-lhe um lugar seguro e reconhecível na memória e/ou na vida daqueles que permanecem vivos.

Nesta segunda parte do capítulo, o objetivo é apresentar alguns dos variados tratamentos dispensados ao corpo morto, trazendo exemplos das sociedades ocidentais, negro-africanas e orientais, para que se compreenda que o tratamento *post-mortem* reflete a concepção de indivíduo para cada sociedade. Observar os diferentes rituais também contribuirá para a compreensão da importância do corpo morto nas peças de Koltès, com especial destaque para *Combate de negro e de cães*, em que a privação dos devidos rituais funerários tem consequências decisivas para a intriga.

Para Thomas (1991), “Cada vez que a significação de um ato reside em seu valor simbólico mais do que na sua finalidade mecânica, estamos na via de uma *conduita ritual*¹⁴⁶”. (p. 115, tradução minha, grifo do autor) O ritual constitui-se na repetição de um modelo de práticas que possuem uma coerência interna, de natureza simbólica, e têm a função de orientar a realidade de acordo com a crença. Ou seja, por meio do ritual, os grupos humanos esperam poder fazer que aquilo em que eles acreditam e que desejam possa realizar-se. Assim, por exemplo, as práticas de tocar ou beijar o defunto, ou de dirigir-se a ele, tão comuns nas sociedades ocidentais, como no Brasil, podem ser consideradas como uma espécie de ritual; tais práticas, frequentemente repetidas, permitem a criação de um determinado estado de relação com o indivíduo morto, que reforça a crença de que ele está de fato presente e sensível aos gestos e palavras que lhe são dirigidos. Da mesma forma, outra prática existente em cidades de pequeno porte ou comunidades rurais do interior do Brasil, em que se realizam grandes festas com música e bebida, quando alguém falece, apresenta características rituais, uma vez que o morto é celebrado, homenageado, além de participar da festa, numa comunhão de interesses com os vivos. A festa é ritual, porquanto realiza a crença na presentificação do morto.

Para ser mais preciso, ainda segundo Thomas (1991), o ritual se constitui de uma estrutura de signos produzidos de maneira a criar o estado de realidade que se sujeita à crença dos praticantes e que é, portanto, pleno de simbolismo e de grande eficácia para a elaboração do fenômeno da morte, em nível coletivo ou individual. Se tais práticas, crenças e valores são agregados a uma estrutura religiosa, sua complexidade simbólica e enraizamento cultural se tornam ainda mais patentes.

Para Thomas (1991), segundo a mesma lógica de sujeição da realidade a crenças e desejos coletivos, os rituais funerários têm também o objetivo claro de assegurar que o morto tenha o devido destino – que pode ser a sobrevivência *post-mortem* numa espécie de duplo numa dimensão outra da existência, ou sobrevivência na memória coletiva –, ao mesmo tempo em que o processo de decomposição é colocado fora das vistas daqueles que sobrevivem. Logo, pode-se compreender que os rituais funerários não estão em função apenas do morto, mas, e principalmente, em função dos vivos, que reforçam suas

¹⁴⁶ "Chaque fois que la signification d'un acte réside dans sa valeur symbolique plus que dans sa finalité mécanique, nous sommes déjà sur la voie d'une *conduite rituelle*".

crenças, ratificam seus valores e, portanto, salvaguardam sua cultura e a memória coletiva através dos ritos de morte.

Nesse sentido, Thomas afirma:

O sentido profundo, a função fundamental dos ritos funerários concernem sem dúvida ao homem vivo, indivíduo ou comunidade: é necessário dominar simbolicamente a morte, para dar segurança, para curar e prevenir. Estes ritos manifestam um desejo desesperado de vencer a morte, de ultrapassá-la, em suma, de negá-la. Definitivamente, são ritos de vida¹⁴⁷. (Idem, p. 117, tradução minha)

É interessante observar que Thomas fala em “dominar simbolicamente a morte”, o que remete às discussões feitas em capítulo anterior desta tese sobre o poder, já que aquele que pode controlar os rituais funerários, que os preside ou orienta, em geral, ocupa posição importante na comunidade. Suas ações, frequentemente, têm grande impacto sobre os demais membros, o que implica autoridade e peso nas decisões tomadas coletivamente – pode-se pensar, por exemplo, nos padres que, entre outras funções, também coordenam os velórios e funerais praticados segundo as crenças do catolicismo, no Brasil.

Sobre os ritos funerários, a pesquisadora Nadia Veyrié (2013) afirma que, embora eles variem segundo as diferentes culturas, possuem um estrutura básica comum e podem ser compreendidos como ritos de passagem. Segundo a autora, os ritos funerários são organizados em sequências cerimoniais que marcam a passagem de alguém de uma situação determinada a outra, ou de um mundo a outro, seja do ponto de vista cósmico ou social. No caso específico dos rituais funerários, o morto é conduzido de maneira a adentrar num novo mundo, estabelecendo-se-lhe novo estatuto. No entanto, trata-se-ia de um rito de passagem também para os vivos; uma vez realizados os ritos funerários, vencido o período do luto e reelaborada a presença/ausência do morto, os vivos retornam, simbolicamente, ao mundo que lhes é próprio e passam do estado de luto ao estado regular da vida cotidiana, a uma nova etapa de suas vidas, na qual o indivíduo desaparecido estará

¹⁴⁷"Le sens profond, la fonction fondamentale des rites funéraires ne concernent sans doute que l'homme vivant, individu ou communauté : il faut maîtriser symboliquement la mort pour sécuriser, pour guérir et prévenir. Ces rites manifestent un désir éperdu de pallier la mort, de la dépasser, somme tout de la nier. En définitive, ce sont des rites de vie".

presente de maneira diversa, não mais como antes, mas tendo preservado sua memória, e sendo objeto de certas práticas.

Feitas as observações teóricas sobre a complexidade simbólica que os rituais que tomam o corpo morto como objeto implicam, a sessão seguinte será dedicada a observar os diferentes tratamentos, focando na prática do sepultamento que predomina no mundo ocidental, inclusive no Brasil, bem como em algumas comunidades negro-africanas e comunidades do meio-oriente.

5.3 O destino do corpo morto nas diferentes sociedades: perspectivas que se afastam e se aproximam

Se parece haver consenso entre pesquisadores de que não há comunidade humana conhecida na qual o corpo morto seja considerado como algo descartável, sem nenhum valor, para Edgar Morin (1997) é possível ir ainda mais longe. Segundo este pensador, a existência de práticas funerárias constitui um fenômeno humano fundamental, estando intimamente ligado, portanto, à própria condição humana, contribuindo mesmo para a definição da própria espécie (p. 25). Somente ela, a espécie humana, é capaz de reconhecer a própria finitude, de criar crenças relativas ao destino dos indivíduos que morrem e de desenvolver, conseqüentemente, os mais variados procedimentos de tratamento do corpo morto, construindo em torno deste uma série complexa de representações e valores ligados ao fenômeno da morte e à destinação do morto, que têm como objeto aquela realidade corporal antes dinâmica e, agora, inerte.

A concepção de Morin ratifica, portanto, a complexidade dos ritos funerários, ao destacar que eles estariam na base da própria condição humana. Para Motta (2005, p. 3), lembrando Jacques Lacan, a sepultura é aquilo que sustenta o corpo na cadeia significativa, ou seja, é o que permite que ele continue sendo compreendido como objeto dotado de valor e de sentidos, graças a conservação num determinado espaço-tempo daquilo que lhe dava, enquanto vivo, o seu caráter: o corpo.

Diante da diversidade que a presença humana desenvolveu no mundo, conseqüentemente, reconhece-se como natural a multiplicidade de modos de se compreender e tratar o corpo morto, e que elas se transformem ao longo da história e

segundo os locais e grupos sociais, apesar de uma base antropológica comum. Esta variedade de valores atribuídos ao corpo morto pode ser apreendida a partir da análise das peças de Koltès. Como se verá na próxima parte deste capítulo, o corpo morto desempenha diferentes funções nas obras aqui analisadas, tendo impactos diferentes – e por razões distintas – na construção das intrigas e sob as ações dos personagens.

Pensar nas sociedades humanas ocidentais contemporâneas e nos modos como elas tratam seus mortos é refletir, por exemplo, sobre os locais específicos onde eles são depositados, os cemitérios, que não são exclusivos do agrupamento humano. Nestes, cada indivíduo morto deve ter sepultura própria, devidamente identificada, onde o seu corpo deverá ser colocado, a fim de que o morto possa “repousar” – identifica-se aqui, mais uma vez e claramente, a crença na permanência do sujeito, associada ao corpo morto, e que deve encontrar o descanso eterno. As sepulturas variam desde simples covas com pequenas lápides de identificação, até grandes mausoléus, com monumentos exuberantes em homenagem ao indivíduo, onde ele pode ser sepultado junto com familiares. Os cemitérios não são locais necessariamente sagrados; neles pode haver espaço para sepultamentos acompanhados de ritos religiosos ou não – à exceção de cemitérios especificamente dedicados a membros de determinada comunidade cultural-religiosa, caso dos cemitérios judaicos, por exemplo –, não havendo exclusividade para nenhuma prática religiosa específica, embora a existência de capelas em grande parte dos cemitérios brasileiros indique a presença historicamente hegemônica da religião católica no país, até o último século.

Observar a presença não rara de capelas ou igrejas dentro de cemitérios brasileiros remete ao tratamento anteriormente dado ao corpo humano morto e que predominou durante séculos no período conhecido como Idade Média na Europa Ocidental: o sepultamento *ad sanctos*, quer dizer, em local considerado sagrado, mais exatamente nas igrejas católicas. Durante este longo período da história, pode-se dizer que houve relativa homogeneidade de crenças e práticas concernentes aos funerais. Os corpos deveriam ser inumados no interior das igrejas ou em seu entorno, de maneira a garantir àqueles que ali fossem sepultados a proteção de suas almas; embora fosse a alma o objeto de preocupação maior, para assegurar-lhe a proteção sagrada, era necessário garantir a correta destinação do corpo morto, não desprovido de importância. Importa destacar que, nestes espaços, deveriam ser sepultados os indivíduos de algum prestígio religioso-social ou que pudessem fazer doações à igreja para assegurar ali a sua vaga e a proteção de sua alma.

Aos demais membros da sociedade, caberiam sepulturas nos arredores das igrejas, em locais menos privilegiados.

Com o grande aumento das populações e, conseqüentemente, do número de mortos, com o advento do Renascimento, do pensamento humanista e com o desenvolvimento progressivo de novas ideias de urbanização e controle sanitário, os sepultamentos *ad sanctos* tornaram-se práticas progressivamente menos comuns e os cemitérios mais necessários. E, quanto mais distantes dos centros das cidades, melhor, pois dessa maneira, evitar-se-iam os riscos de contaminação do solo e das águas e a disseminação de doenças entre as populações vivas. É possível deduzir que essa nova realidade expressaria ainda o desenvolvimento e fortalecimento da lógica da individualização: os cemitérios, como já foi dito, passam a ser não apenas o local da morada dos mortos, mas também espaço reservado para a manutenção perpétua da individualidade do sujeito morto, ratificada no estabelecimento da sepultura identificada e vista como espaço de homenagem permanente ao morto, cuja subjetividade será de alguma maneira preservada.

Assim, os cemitérios ocidentais – e mesmo alguns em partes do oriente – podem ser lidos como espaços onde os corpos mortos são mantidos presentes na memória individual e coletiva, de maneira a lhes preservar a identidade, e, ao mesmo tempo, afastados ou escondidos dos olhos daqueles que sobrevivem, de maneira que estes possam seguir deixando os seus mortos relativamente esquecidos ou pouco lembrados. A morte é aceita e deixada de lado, mantida à margem, protegida dentro das paredes dos cemitérios e impedida de interferir na vida das pessoas que circulam nas cidades que cresceram e hoje se desenvolvem muito além do entorno dos mesmos. Os cemitérios tornaram-se locais de ordenamento da morte através da disposição das sepulturas e do controle da paisagem local, visando acalmar o medo da finitude e proteger as sociedades do forte abalo provocado pela morte e pelo próprio morto – esta é a lógica que se instaura fortemente ao longo do século XIX, e será ratificada ao longo do século XX.

Essa lógica ainda predomina nos dias atuais, nas primeiras décadas do século XXI, embora seja crescente a prática da cremação e da dispersão das cinzas no local de desejo do falecido – o que não deixa de representar, de alguma maneira, o respeito à sua individualidade, quando se atende ao seu último desejo. Porém, até o momento dos funerais, resultando no sepultamento ou na cremação – há ainda aqueles que desejam conservar seus corpos criogenicamente, mas estes constituem uma minoria pouco

expressiva. Pensar sobre as práticas funerárias nos remete a períodos anteriores à morte do indivíduo, fazendo-nos colocar a seguinte questão: que lugar ocupa a morte nas sociedades ocidentais contemporâneas?

Segundo demonstram Philippe Ariès (2001) e Thomas (1991), a morte parece ter sido escamoteada na contemporaneidade ocidental – predominantemente nos grandes e médios centros urbanos. Nos séculos que antecedem o XIX, no mundo ocidental, as pessoas morriam no interior de seus locais de residência – excetuando-se os casos de pessoas mortas em situação de conflitos armados –, num processo de consciência da própria morte, vista com relativa naturalidade ou aceitação, na presença de familiares, amigos, vizinhos, etc. Durante todo o século XX até hoje, a morte foi transferida para o interior dos hospitais, muitas vezes na solidão dos leitos ou unicamente na presença de profissionais das áreas ligadas à saúde, distante do contato de familiares ou de pessoas com as quais o moribundo tenha tido qualquer relação afetiva mais consolidada. E, frequentemente, a morte advém depois de longos períodos de inconsciência – por vezes, anos –, durante os quais a vida foi mantida unicamente por meio de aparelhagem acoplada ao corpo. Em cidades de pequeno porte, no interior do Brasil, por exemplo, mantém-se a tradição do velório em casa, quando as mortes são anunciadas para a comunidade com o intuito de convidá-la a compartilhar a dor da perda, situação cada vez menos frequente.

Há também um novo fenômeno que atende a outra lógica: a morte acontecida em via pública, resultante da ação violenta de outrem. É o caso dos cada vez mais frequentes assassinatos cometidos com armas diversas, resultantes do crescimento da violência nos médios e grandes centros urbanos, principal, mas não exclusivamente. Nestes casos, diferentemente do que ocorre no fenômeno de escamoteação da morte detectado por Ariès e Thomas, a morte se dá de maneira explícita, amplificada pelos grandes veículos de comunicação de massa – a TV e a internet, especialmente. Nestes veículos, a morte é explorada como atrativo de público: quanto mais pessoas tomarem consciência do advento da morte violenta, melhor. E a preocupação deixa de ser a de compartilhar a informação. O objetivo é explorar o fato pelo máximo de tempo possível para alcançar grandes índices de audiência, tendo a divulgação da morte, nesses casos, se revestido da aura de prestação de serviço público. A mentalidade de escamoteação da morte não desapareceu nem parece estar em vias de desaparecer; contudo, tem convivido com essa nova mentalidade, que deseja expor e ver a morte, em especial se for resultante de violência. É o que se pode observar numa das cenas de *Roberto Zucco*, quando o

personagem título assassina um adolescente num jardim público, diante de pessoas que pararam para observar e comentar o crime que se desenrolava ali às suas vistas. É a exposição do ato de matar e, conseqüentemente, do próprio corpo morto.

Os sepultamentos são precedidos de um período mais ou menos longo, durante o qual familiares e amigos poderão velar o seu morto, ou seja, acompanhá-lo de perto, tocá-lo, lamentar a sua morte, dirigir-se a ele, num processo não necessariamente religioso – mas frequentemente, com esse caráter – de elaboração do advento daquela morte. É quando o luto recente começa a se expressar, num processo por meio do qual os vivos podem certificar-se da morte do seu ente próximo, atribuindo-lhe um novo lugar em suas memórias e afetos, e que terá continuidade mesmo após o sepultamento, mas sem o que sua conclusão seria certamente mais difícil. Saber onde está o seu próximo, em que estado ele se encontra – ainda que morto – é fundamental para o processo do luto, porque oferece certa segurança e tranquilidade aos sobreviventes. A ausência da possibilidade do sepultamento, da despedida, torna frequentemente problemática a elaboração do luto nos casos de pessoas cujos entes queridos desaparecem sem qualquer pista ou falecem longe dos seus, e que não puderam ser trazidos de volta.

Em todo caso, permanece a ideia de que o corpo morto guarda estreita relação com a individualidade da pessoa que vivia. Quer a morte tenha se dado na frieza e solidão do ambiente hospitalar ou no calor da via pública e da máxima exposição ao olhar alheio, à pessoa morta deve ser assegurada uma destinação adequada, que possa preservar/restaurar a sua dignidade e o respeito à sua individualidade. O corpo morto deve ter seu local de “descanso eterno” garantido, onde seu nome restará gravado em que pese ao fato de inúmeras sepulturas não serem jazigos eternos e os restos mortais, frequentemente reduzidos ao esqueleto, devam ser removidos, transferidos para ossuários, onde são devidamente identificados. Esta parece ser a lógica do tratamento mais frequentemente dado aos corpos mortos no mundo ocidental: preservar a individualidade, assegurar uma memória e, ao mesmo tempo, afastar e gerir a morte, para que ela, uma estranha, não afete o futuro dos vivos. Como se verá a seguir, a perspectiva difere radicalmente da de algumas sociedades não ocidentais.

5.4 O corpo morto em sociedades não ocidentais: continuidade entre vida e morte, indivíduo e comunidade

É importante destacar que sociedades não ocidentais, mesmo aquelas que outrora foram chamadas de “primitivas” ou “arcaicas”, também reservam tratamentos especiais para os seus mortos. Frequentemente obedecendo a uma lógica bem distinta da que predomina no ocidente ou, por vezes, adotando práticas aversivas às sensibilidades do mundo de origem branco-europeia, ao serem analisadas sem preconceitos, tais práticas indicam claramente o profundo respeito que essas sociedades nutrem pelos seus mortos. Suas práticas funerárias expressam concepções diversas da vida e da morte; também expressam as relações dos indivíduos com as suas comunidades de origem e com os seus antigos mortos, os antepassados, que, graças aos procedimentos funerários devidos, continuam presentes e tendo papel determinante para a continuidade da própria comunidade. Este é caso dos mortos da comunidade à qual pertencia Nouofia, em *Combate de negro e de cães*, que devem permanecer no seio dos seus. Essa questão também é mais bem discutida adiante neste capítulo.

Na medida em que se diversificam os grupos sociais e culturais, outros paradigmas de pensamento, com visões distintas de mundo, criam novas práticas funerárias; esses paradigmas concebem o humano em permanente e estreita relação com os seus, não apenas de afeto e memória, mas de verdadeira simbiose. Em algumas comunidades e culturas, as individualidades não existem de maneira completamente destacada da coletividade; em outras, os indivíduos mortos renascem no seio dos seus, alimentando as novas gerações. Os exemplos dados a seguir mostram como a diversidade sociocultural das comunidades humanas se expressa no tratamento dado aos corpos mortos e nas crenças quanto ao que acontece ao indivíduo depois de morto.

Nadia Veyrié (2013) aponta que a importância dos ritos funerários está associada à ideia de que eles devem rearticular a vida. Nos exemplos mostrados na sequência, fica claro que o morto assume, frequentemente, o lugar de iniciador de novas vidas, e o destino dado ao seu corpo é fundamental nesse processo. A autora traz como exemplo a tribo dos Batãmmariba, do Togo, para a qual o morto detém o poder de gerar um novo ser vivo. Segundo as crenças deste povo, os mortos enterrados em cemitérios próprios da comunidade não devem jamais ser esquecidos e nunca estão de fato distanciados da vida na comunidade, cabendo a um indivíduo cumprir a função social de ser responsável por guardar a memória dos mortos.

No que concerne ao nascimento das novas gerações, os mortos desempenham papel fundamental. Sendo sempre lembrados, eles têm o poder de sair de suas tumbas, em casais, para visitar os vivos, durante a noite. Uma vez que um casal realiza um encontro sexual, o sopro de um dos mortos ali presentes penetra o corpo feminino, devendo libertar-se dali na forma de uma nova criança. Graças a esse processo, os mortos deixam de ser simples corpos num cemitério, ganhando um novo estatuto ao participar ativamente da geração de novas vidas.

Destaque-se o fato de que os mortos não são iguais nesse processo. Os mortos com mais idade levam menos tempo para poder deixar as suas tumbas; os mais jovens devem esperar um tempo maior, até que seus ossos estejam completamente desprovidos da carne, momento a partir do qual o sopro de vida pode se libertar do jugo do corpo. E, após a fecundação, a transmissão do sopro da vida, caberá ao guardião da memória coletiva, o *Okwoti*, consultar o adivinho da tribo para saber qual morto corresponde à criança recém-nascida, por meio de perguntas referentes à vida e morte do ancestral. Este processo é fundamental para que a criança tenha um futuro promissor; se o morto não é corretamente identificado, a vida da criança será marcada por doenças, ou morte precoce. (VEYRIÉ, 2013, p. 6)

Percebe-se, então, o quão importante é para esta tribo conservar a memória daqueles que morrem; é fundamental que eles possam ser reintegrados à sua comunidade de origem, permanecendo no seio da mesma e contribuindo para sua permanência por meio das gerações futuras. A comunidade e o indivíduo, ainda que morto, continuam em estreita comunhão, em aspectos concretos da vida. Verifica-se, ainda, que o processo envolvendo a participação do morto na renovação da vida da comunidade parece ter como base a destinação adequada dada ao corpo morto. As descrições trazidas por Veyrié apontam que é fundamental que o corpo seja enterrado num cemitério, na companhia dos demais mortos da comunidade, de onde sairão em duplas. Não é difícil inferir que, se aos corpos fossem dadas destinações outras, aqueles que estiverem longe dos seus próximos ou que não tenham recebido a sepultura no local adequado não poderão participar do processo de geração das novas vidas; não teriam as memórias guardadas pelos *Okwoti* e, portanto, seriam simplesmente corpos mortos, desprovidos de qualquer valor para a comunidade.

Para trazer Morin (1997, p. 115) mais uma vez, “A morte é fecundidade. E vice-versa, a fecundidade é solicitada pela morte, fecundadora universal”. Poder-se-ia

modificar um pouco essa frase: o corpo-morto, do qual brota o sopro de vida, para os Batãmmariba, é a fonte da fecundidade, fonte da vida coletiva.

Inúmeros exemplos poderiam ser trazidos sobre os diversos tratamentos dados ao corpo morto nas comunidades negro-africanas, e sobre sua importância para o prosseguimento da vida nestas comunidades. Apesar da diversidade, contudo, predomina a ideia de que o morto não deve estar completamente desconectado e que o tratamento dado ao seu corpo será determinante para o papel que ele desempenhará no seio dos seus. Veyrié (2013) destaca, por exemplo, tribos tibetanas, especialmente em Lhassa, que praticam o chamado funeral celeste. Estes funerais têm como base o pensamento budista, na crença de que todo corpo é composto pelos elementos básicos da natureza, que devem retornar a ela após a morte, libertando o espírito do morto. Assim, o tratamento a ser dado ao corpo deve assegurar que os elementos que o compõem sejam reintegrados ao mundo natural.

Cabe a um dos membros dessa comunidade tibetana, o *Tchampa*, a condução do funeral. Três dias após a morte de alguém, os seus familiares convocam o *Tchampa*, que deve pôr o corpo do morto nu, em posição sentada, envolvido num tecido branco específico, o *phrug*. Em seguida, o corpo deve ser levado pelo *Tchampa* para uma área específica fora dos limites da cidade, onde ele dará continuidade ao processo, depositando o corpo numa espécie de altar feito de pedra. Neste local, o corpo será desmembrado, carnes e ossos sendo cortados em diversos pedaços, e misturados à *tsampa*, uma farinha feita da mistura de cevada, gordura animal e chá. A cabeça permanece envolvida no tecido branco, sendo esmagada a golpes de pedra e colocada num local específico do altar. Uma vez feitos esses procedimentos, uma pequena fogueira é acesa para atrair os abutres, considerados animais sagrados, graças ao papel que desempenham nesse ritual funerário. Em seguida, depois de um estalar de dedos do *tchampa*, os abutres começam a devorar os restos mortais dispostos para eles. Em poucos minutos, tudo está consumido.

Para o pensamento ocidental, essa prática de funeral parece chocante e mesmo repugnante, pois vai de encontro à lógica de que o corpo deve ser preservado o máximo de tempo possível e que expô-lo à ação da natureza e dos animais é um profundo desrespeito à dignidade do morto e à sensibilidade dos entes próximos. Contudo, o funeral celeste, tal como descrito, baseia-se na crença fortemente enraizada de que o corpo humano é apenas o envelope carnal do espírito; embora fundamental para a experiência do humano no mundo, uma vez terminada a jornada da vida, o corpo, tomado da natureza,

deve a ela retornar, deixando livre a alma do que faleceu, e indo, futuramente, constituir novo corpo para uma nova alma que reencarnará na Terra. É importante observar, porém, que o corpo não é abandonado simplesmente às intempéries. Ele é oferecido ritualisticamente, devolvido à sua origem. Ou seja, o corpo morto é profundamente respeitado nos funerais celestes e reflete a crença de que o ser vivo faz parte da natureza, e conecta-se a ela graças ao envoltório carnal que permite à sua alma ter a experiência na Terra; o tratamento dado ao corpo nestes funerais é fundamental para que as almas possam desfrutar de novas vivências terrestres, dando continuidade ao ciclo da vida.

Práticas funerárias semelhantes aos funerais celestes tibetanos podem ser encontradas entre outras comunidades, como por exemplo entre tribos do planalto iraniano, adeptas da religião masdeísta, segundo descreve Veyrié. Nestas tribos, os corpos dos mortos são depositados nas chamadas “torres do silêncio”, expostos ao sol e à ação dos abutres, no alto de colinas fora dos limites da cidade. Segundo a religião masdeísta, o corpo morto é portador da corrupção e não deve ser deixado em contato com os elementos da natureza nem com os vivos. Assim, os corpos expostos são devorados pelos abutres, o que acontece em poucas horas e evita, portanto, que o processo de decomposição tenha prosseguimento e a corrupção se espalhe; os ossos permanecem nas torres, expostas ao sol para que fiquem secos e, em seguida, sejam trazidos a locais específicos onde serão reduzidos a pó e terão um destino apropriado.

Em *Combate de negro e de cães*, como se verá mais adiante, o tratamento funerário do qual o corpo de Nouofia seria objeto configura-se, a exemplo do que foi descrito acima, como uma prática que pareceria ao pensamento branco europeu, no mínimo, exótica. Os mortos dentro do canteiro costumam ser, segundo descrição presente em anotações anexadas por Koltès após o fim da peça na edição aqui analisada, cobertos por folhas e galhos; seus corpos assim protegidos de abutres e do sol permanecem no local, no espaço de trânsito. À medida que o tempo passa, misturados à cobertura vegetal, os corpos, devido ao processo de decomposição, são devolvidos à natureza. Portanto, observar as diferentes práticas funerárias existentes em culturas não ocidentais permite compreender a sua diversidade e a legitimidade de suas crenças e valores.

Apesar das diferentes crenças e práticas, por vezes irreconciliáveis, tanto os funerais celestes tibetanos quanto o funeral masdeísta e os sepultamentos ocidentais guardam algo em comum: o corpo morto deve ser objeto de cuidados específicos e jamais abandonado como algo sem importância. Quer o corpo morto seja entendido como a

própria pessoa constituída enquanto corpo, como aquilo que ela é; quer ele seja compreendido como o veículo por meio do qual a alma possa habitar a realidade corpórea, composto de elementos da natureza que devem voltar a ela para gerar novos corpos e abrigar novas almas; ou ainda como o abrigo do sopro da vida que deve ser transmitido a novas gerações; o corpo é sede de representações e valores. Ele ganha novos sentidos quando encontra a morte, expressos pelos diferentes modos como é tratado nas diversas culturas. Diferentes sentidos dados ao corpo morto revelam-se nas obras de Koltès.

5.5 O corpo ao qual se recusa o rito funerário: ataque à individualidade, à memória social e à humanidade

Como visto anteriormente, o corpo morto é objeto dos mais diversos tratamentos segundo as diferentes culturas, que expressam diferentes visões do corpo, do humano e de sua relação com o mundo. Quer se trate de práticas laicas, sem qualquer cunho religioso manifestamente expresso, quer se trate de práticas intimamente ligadas a crenças e movidas pela relação com o sagrado ou com o divino, os funerais estão presentes, teoricamente, em todas as comunidades humanas e cumprem papel fundamental para o devir do indivíduo morto, mas também daqueles que permanecem vivos. Depreende-se, logo, que a recusa em dar a um corpo morto um funeral que respeite as crenças e valores existentes no grupo social de onde ele é originado tem uma série de implicações e é resultado de alguma intenção nunca desprovida de um julgamento de ordem moral. Ou seja, recusar a alguém uma sepultura – ou o ritual que lhe é devido segundo sua cultura – é também uma escolha carregada de valores e crenças e acarreta prejuízos à ordem social e à memória daqueles que sobrevivem.

Hanus (2006) afirma que os deveres assumidos pelos vivos em função dos mortos são fundamentais para o bom desenrolar do processo de luto. “[...] eles são a ocasião de poder exprimir abertamente a sua tristeza, eles são a possibilidade de reconhecer concretamente seu estado real de morto, o que ajuda na aceitação, racionalmente evidente, inconscientemente sempre problemática¹⁴⁸”. (p. 8, tradução minha) Ao se pensar, por

¹⁴⁸“ils sont l’occasion de pouvoir exprimer ouvertement son chagrin, ils sont la possibilité de reconnaître concrètement son état de bien mort, ce qui aide à l’acceptation, rationnellement évidente, inconsciemment toujours problématique”.

exemplo, nas práticas recorrentes levadas a cabo pelos nazistas em relação aos corpos dos judeus mortos nos campos de extermínio durante a Segunda Guerra Mundial – o enterro em enormes valas comuns, sem nenhuma possibilidade de reconhecimento ou identificação dos mortos; ou ainda a incineração destes mesmos corpos em enormes fornos –, práticas absolutamente desprovidas de qualquer deferência ou respeito à dignidade das vidas, percebe-se que a recusa em dar ao corpo morto a devida destinação constitui, em verdade, uma maneira de negação do humano.

Para Marie-Frédérique Bacqué (2006), que tomou como objeto de estudo as práticas dos *Sonderkommandos*¹⁴⁹, a destruição violenta dos cadáveres dos judeus e a incineração de seus corpos, práticas ligadas à tentativa de negar a existência do genocídio, “[...] conduziam diretamente à negação do ser, à ruptura da cadeia de gerações, ao crime duplo de assassinato da humanidade, da espiritualidade e da cultura¹⁵⁰”. (p. 60, tradução minha) As afirmações de Bacqué podem ser extrapoladas à toda e qualquer prática que busque negar ao corpo morto o reconhecimento de seu estatuto antropológico, sua filiação cultural e social, ao recusar-lhe um funeral devido, seja pelo abandono do corpo ou ainda sua destruição. Tais práticas impedem a identificação, o reconhecimento do morto pelos seus próximos, o que terá grande impacto no estabelecimento de uma memória e na preservação da individualidade daquele que morre. Afinal, nas diferentes culturas, como bem relembra Bacqué, o corpo humano é sempre objeto de celebração antes de seu desaparecimento definitivo, o que permite que se estabeleça uma representação do morto e um processo de simbolização. Destruir o corpo morto ou negar-lhe os funerais devidos resulta na interrupção ou inviabilidade de criação da representação simbólica do morto por parte dos seus entes próximos e, em maior escala, por parte de toda a comunidade da qual ele faz parte, o seu povo. Isso pode ser observado, por exemplo, nas ações do personagem Cal em relação ao corpo de Nouofia, em *Combate de negro e de cães*.

É importante destacar que a contemporaneidade é repleta de exemplos de corpos mortos maltratados, ameaçados, manipulados politicamente, no seio das inúmeras guerras que se desenrolam pelo mundo. Estes corpos são desumanizados por seus carrascos, ao

¹⁴⁹ Denominação dada a equipes de trabalho constituídas por judeus, sob as ordens dos oficiais nazistas, que tinham como funções eliminar os corpos dos demais judeus mortos nos campos de extermínio durante a segunda guerra mundial, com o objetivo de mascarar o genocídio. Essas equipes eram frequentemente renovadas, após os seus membros também serem executados. Disponível em: <http://www.ushmm.org/wlc/ptbr/article.php?ModuleId=10005145>. Acessado em 22/12/2015.

¹⁵⁰“conduisait directement à la négation de l’être, à la rupture de la chaîne des générations, au crime redoublé de l’assassinat d’humanité, de spiritualité et de culture”.

mesmo tempo em que são considerados por seus familiares e próximos como objeto de sofrimentos atroz, considerando-se o desrespeito à dignidade do morto uma forma de lhes fazer sofrer. Para Bacqué (2006), em que pese ao fato de crimes contra a humanidade serem legalmente reconhecidos, é preciso compreender que a manipulação indevida dos corpos das vítimas de ações violentas, no caso de conflitos que têm povos ou comunidades inteiras como alvo, também deve ser reconhecida como crime contra as culturas humanas e contra os laços afetivos que conectam as pessoas aos corpos de seus mortos.

A cultura ocidental é repleta, também, de exemplos que mostram o quão traumáticas e problemáticas podem ser as práticas que recusam ao corpo morto a destinação que lhe é devida, segundo as crenças e valores das culturas de onde o morto é originado. A mitologia grega fornece pelo menos dois dos exemplos mais marcantes: Antígona e o corpo de seu irmão, e Aquiles e o corpo do príncipe troiano Heitor.

O primeiro caso ficou imortalizado na tragédia grega *Antígona*, de Sófocles, e que sobreviveu até o tempo presente. Segundo esta versão, Antígona, filha do antigo rei Édipo, tornada cativa em Tebas por seu tio Creonte, agora rei, deseja dar ao seu irmão Polinice, morto em batalha contra o próprio irmão, Etéocles, pelo reino de Tebas, o tratamento funerário digno e devido, segundo determinava a sua religião, mesmo indo de encontro às determinações do rei. Creonte decretou que o corpo de Polinice deveria permanecer insepulto como punição à sua traição contra Tebas, contra as leis vigentes, sob pena de morte para quem desobedecesse à ordem dada. Antígona resiste, sepulta seu irmão e, conseqüentemente, encontra a morte.

Percebe-se, portanto, a imensa importância dada ao ritual funerário por Antígona, segundo suas crenças, a ponto de ela não temer perder a própria vida ao desobedecer à lei e ao tio, nela representado. Além disso, o tratamento dispensado por Creonte ao corpo de seu sobrinho expressa, entre outras leituras possíveis, o objetivo de, ao negar ao inimigo o sepultamento devido, fazê-lo sofrer, mesmo depois da morte, as conseqüências por sua traição. Polinice é ainda plenamente identificado ao corpo inerte exposto às intempéries e desprovido de rituais; o ataque ao seu corpo é um ataque ao próprio sujeito; contudo, dispor de sua carne tem também o claro objetivo de dar o exemplo aos vivos, aqueles que estão sob o jugo do poder de Creonte. Trair o rei é prática inaceitável, imperdoável e resulta, inevitavelmente, no mais terrível castigo: o não reconhecimento da dignidade e da própria humanidade do morto, ao se lhe recusar o sepultamento devido. Pode-se perceber, sem grandes dificuldades, a aproximação com a trajetória de Alboury, que

também busca obstinadamente o corpo do próprio irmão para dar-lhe o destino devido em sua comunidade e cultura.

Quanto a Aquiles e Heitor, o poeta grego Homero conta que, durante a Guerra de Troia, após ter assassinado Pátroclo, o príncipe troiano é desafiado pelo guerreiro grego praticamente invencível. Na batalha, Aquiles derrota e executa o derrotado. Porém, para o grego não basta apenas vencer e assassinar seu inimigo; é necessário vilipendia-lo, humilhá-lo, e a melhor maneira encontrada de fazê-lo foi a de expor publicamente, diante do rei e do povo de Troia, o corpo de Heitor aos mais terríveis tratamentos. A “bela morte”, aquela do guerreiro que tomba em batalha, não poderia prevalecer; o ódio de Aquiles é tamanho que ele amarra o corpo de Heitor à sua carruagem e o arrasta pela planície, desfigurando-o.

Como bem relembra Le Breton (2006), a desfiguração do corpo de Heitor “[...] visa o homem que ele foi, é um empreendimento sistemático de destruição de sua humanidade gloriosa, que fará dele somente uma massa sangrenta sem nenhuma identidade¹⁵¹”. (p. 81, tradução minha) Mais uma vez, percebe-se que o corpo morto é associado ao homem que vivia, mas não só; atacar e destruir o corpo do herói morto é fazê-lo contra a sua própria glória, é atacar uma tradição cultural, um conjunto de crenças e valores, consequentemente, é atacar um povo em sua história e em sua forma de existir no mundo. O alvo é a pessoa e, ao mesmo tempo, o seu povo, sua cultura, num processo metonímico. É o que se passa em relação ao tratamento dado ao corpo morto de Nouofia, que repercute em sua família e em toda a comunidade. Daí a urgência e a persistência de Alboury: é necessário cessar a agressão feita à sua família, às suas crenças e práticas; é preciso restaurar o equilíbrio.

O corpo morto, portanto, mesmo do pior inimigo ou de seres considerados como imerecedores de dignidade, nunca é completamente desprovido de uma carga de valores e sentidos. Abandonar, vilipendiar, destruir o corpo morto é sempre um ato de julgamento sobre o morto, sobre suas origens étnicas e culturais, sobre sua própria condição de humano. Os exemplos dados anteriormente permitem ver, guardadas as devidas diferenças, os pontos de aproximação com a narrativa da obra *Combate de negro e de cães*, especialmente no que concerne ao tratamento dado ao corpo de Nouofia por Cal.

¹⁵¹"vise l'homme qu'il fut, elle est une entreprise systématique de destruction de son humanité glorieuse qui n'en fera plus qu'un amas sanglant sans aucune identité".

Uma vez feitas essas observações, as peças aqui adotadas como recorte serão analisadas a seguir, com o intuito de observar como o corpo morto é abordado nas referidas obras, suas implicações para a construção da dramaturgia e outras possíveis interpretações.

5.6 O corpo morto colocado em cena: implicações e sentidos

A terceira parte deste capítulo é dedicada à análise das peças aqui adotadas como recorte, observando o papel desempenhado pelo corpo morto no desenvolvimento das intrigas e para as ações dos personagens. As peças serão analisadas não na ordem cronológica em que foram escritas, mas de maneira a destacar a obra em que o corpo morto desempenha um papel fundamental. Assim, primeiramente discutiremos as peças *Cais Oeste* e *Roberto Zucco* para, em seguida, abordarmos *Combate de negro e de cães*, em que a problemática do corpo morto revela-se com maior importância.

5.6.1 *Cais Oeste*

As ações de *Cais Oeste*, como foi destacado, desenrolam-se num bairro portuário abandonado, às margens de um rio que atravessa uma grande cidade ocidental. O próprio Koltès viveu a experiência de habitar um ambiente como este quando de uma viagem a Nova York, tendo decidido permanecer aproximadamente quinze dias neste lugar, o que o inspirou a escrever esta peça, segundo declarou. Por ser abandonado, este lugar constituía espécie de submundo, atraindo os marginais mais diversos, parecendo um paraíso para todo tipo de prática sem censuras, inclusive para crimes como assassinato. Em uma das observações feitas por Koltès, este local, de tão ermo, era ideal para que criminosos se livrassem dos corpos de suas vítimas, jogando-os no rio, de onde provavelmente jamais seriam resgatados.

Assim, logo na cena inicial de *Cais Oeste*, faz-se referência a um corpo morto. Recém chegados, Monique e Koch discutem sobre a presença de ambos ali e ela reclama veementemente por ter sido obrigada a ir até este local junto com Koch, onde qualquer

indivíduo “poderia ser massacrado em plena luz do sol e seu cadáver lançado no rio, sem que ninguém sonhe em procurá-lo aqui¹⁵²”. (KOLTÈS, 1985, p. 13, tradução minha) Trata-se de um recurso de antecipação, conhecido como *flashforward* que, aliás, é recorrente em Koltès. Assim, quando Koch anuncia seu plano de se jogar no rio para cometer suicídio, cria-se, por assim dizer, a expectativa de que o rio cumpra, posteriormente, a sua função, a de receber os mortos e fazê-los “desaparecer”; e, de fato, Koch será jogado no rio, após ser assassinado por Abad – atendendo a um pedido dele próprio –, na última cena da peça.

É justamente na última cena que o corpo morto tornará a aparecer, aqui de maneira concreta, já que será por meio do personagem Koch, assassinado. A cena que fecha o texto tem como foco o assassinato de Charles pelas mãos de Abad, que dispara contra ele com a metralhadora soviética que lhe fora presenteada por Rodolphe, pai de Charles. Pode-se deduzir daí que um segundo corpo morto estará em cena, o de Charles, acrescentado ao de Koch, já lançado ao rio. No entanto, a cena e a peça terminam no exato momento em que o tiro é disparado e nenhuma referência é feita ao corpo morto de Charles. O corpo morto de Koch, embora evidente na peça, não parece ocupar um lugar central para a ação que se desenrola no desfecho da peça. Pode-se inferir que a presença deste corpo morto funcione como espécie de antecipação ou anúncio da morte de Charles; é como se, uma vez tendo sido Koch lançado ao rio, abre-se caminho para novas mortes acontecerem.

Além destes dois momentos, não há outras referências em todo o texto de *Cais Oeste* ao corpo morto. É possível fisgar detalhes que, metaforicamente, remeteriam à ideia do corpo morto. Por exemplo, quando Cécile, a mãe de Charles, refere-se a si mesma e a Rodolphe da seguinte maneira: “[...] e este velho marido que nunca termina de expirar o seu último suspiro de guerreiro, e eu mesma sobre meus braços, tão velha, tão doente, de uma doença daqui cruel, sorradeira, sem nome e sem santo patrono a invocar¹⁵³”. (Ibidem, p. 41, tradução minha) Esse breve trecho sugere que os dois personagens estão tão debilitados, velhos e adoecidos, que parecem prestes a morrer, como se, a qualquer momento, seus corpos pudessem entrar em “colapso” – para retomarmos a metáfora do corpo-máquina – e interromper de vez o seu “funcionamento”. Não faltaria mais do que

¹⁵²“pourrait se faire massacrer en plein soleil et son cadavre jeté dans le fleuve sans que personne ne songe à le chercher ici”.

¹⁵³“et ce vieux mari qui n’en fini pas d’expirer son dernier souffle de guerrier, et moi-même sur mes bras, si vieille, si malade, d’une maladie d’ici, cruelle, sournoise sans nom et sans saint patron à invoquer”.

um mero detalhe para que seus corpos se tornassem completamente “obsoletos” e, portanto, mortos. O “último suspiro de guerreiro” que Rodolphe nunca termina poderia ser o último resquício de energia, o resto de vida que ainda o mantinha vivo, e que poderia cessar a qualquer momento.

A ideia do corpo que está vivo mas guarda semelhanças marcantes com o corpo morto reaparece adiante, num longo monólogo de Charles, quando ele refere-se a Abad, dizendo que este tem “o sangue apodrecido demais” (“le sang trop pourri”), ou quando Charles afirma: “eu estou morrendo de fome e você já está morto [...]” (“moi je crève de faim et toi, tu es déjà mort”) (KOLTÈS, 1985, p. 61, tradução minha). O sangue apodrecido remete ao fluido inerte ainda presente no corpo morto, que logo escapará dos vasos e migrará para outros tecidos, pelos orifícios, deixando-o pálido, com placas na pele, inchaços, etc., à medida que a decomposição avançar. A falta de fome, por sua vez, remete ao corpo que já não mais está em processo de renovação celular e de troca com o ambiente, sendo incapaz de metabolizar qualquer alimento, porquanto está em franco processo de destruição; antes, o corpo morto funciona como alimento para microrganismos variados – às vezes, a outros animais –, cuja participação é fundamental para dar cabo ao processo de putrefação.

Pode-se ainda, ao trazer a definição etimológica da palavra “defunto” (do latim *defunctus*, aquele que não tem função), refletir sobre as condições de existência dos personagens da peça. É possível, por exemplo, imaginar que todos os habitantes do cais abandonado são indivíduos “desprovidos de função”, do ponto de vista de uma ordem macrossocial estabelecida. Eles estão colocados “à margem”, literalmente; estão condenados a viver longe do centro de poder, afastados dos espaços sociais onde decisões são tomadas, decisões que impactam sobre sua própria vida. Como bem descrito por Charles, em determinado momento, o ferry que fazia a conexão rápida entre as duas margens do rio, entre o bairro portuário e o centro da cidade, parou de fazer a travessia; pouco depois, a água foi cortada. Antes disso, segundo o que narra Monique, em seu primeiro monólogo, logo na cena inicial da peça, os valores do aluguel dos imóveis naquele bairro começaram a cair; os proprietários foram abandonando-os e os comerciantes, também. Ao cabo desse processo, restaram apenas quilômetros de ruas desertas, imóveis vazios, bem como o porto completamente parado e abandonado, processo que manteve alheios aqueles que não puderam dali escapar. Não parece absurdo afirmar que esses indivíduos, os últimos habitantes desse bairro esquecido que povoam

Cais Oeste, são “defuntos sociais”, cujos corpos, embora biologicamente vivos, são socialmente mortos, condenados à inutilidade, “sepultados” ao serem, literalmente, colocados à margem do rio, distante de todo olhar e interesse.

Koch, por sua vez, embora pertença ao extrato social onde vivem aqueles que estão no centro do poder, é construído nesta peça de maneira a parecer absolutamente deslocado. Mais do que isso: Koch mostra-se um personagem quase que completamente inerte. Ao longo da peça, ele é tratado por Monique, em vários momentos, como um indivíduo incapaz de realizar algo por si só. Incapaz de dirigir até aquele local, onde pretendia se matar; incapaz de partir, quando falha em sua primeira tentativa de suicídio; os únicos momentos em que ele parece escapar brevemente dessa inércia é quando pula no rio pela primeira vez e quando convence Abad a tirar-lhe a sua vida – mesmo assim, depois de ter afirmado ser incapaz de atirar em si mesmo, estando de posse da arma com a qual, posteriormente, ele será morto. Monique reforça, num diálogo com Charles, que “[...] ele não sabe fazer nada. Ele não é esperto. Ele não aprende rápido¹⁵⁴”. (Ibidem, tradução minha) Não parece difícil, então, aproximá-lo da imagem do indivíduo que, embora vivo, parece estar morto; Koch assemelha-se a um “corpo morto ambulante”, espécie de “zumbi existencial”, cuja característica mais evidente é a completa inércia e a incapacidade de realizar o que quer que seja.

Diante da complexidade de sentidos que o corpo morto pode apresentar, dos valores e crenças que ele pode colocar em jogo, de sua potência para mobilizar comportamentos por vezes extremos, percebe-se, portanto, após as observações feitas acima, que, de fato, o corpo morto não desempenha um papel central em *Cais Oeste*. O desenvolvimento narrativo da obra, bem como as ações dos personagens, não estão ligadas fundamentalmente à presença ou mesmo à ideia do corpo morto, embora este não esteja completamente fora do horizonte de leituras possíveis. A intuição de que o corpo morto é importante na obra de Koltès não está refutada, porém, é necessário observar as outras obras aqui analisadas para melhor avaliar seu grau de importância. Assim, a seguir, este capítulo dedica-se à leitura e discussão da obra *Roberto Zucco*.

¹⁵⁴ “Il ne sait rien faire. Il n’est pas malin. Il n’apprend pas vite”.

5.6.2 Roberto Zucco

Já na cena número II, intitulada “Assassinato da mãe”, destaca-se aqui trecho de um pequeno monólogo da personagem mãe do protagonista. Nesta fala, ela discorre sobre o filho, dizendo que, se não o tivesse visto nascer e crescer, se não o tivesse colocado no berço e acompanhado ao longo da vida o seu crescimento, não o reconheceria como filho. Ela afirma:

No entanto, eu te reconheço, Roberto. Eu reconheço a forma de seu corpo, o tamanho, a cor de seus cabelos, a cor de seus olhos, a forma das suas mãos, essas grandes mãos fortes que nunca serviram a outra coisa a não ser acariciar o pescoço de sua mãe, envolver o de seu pai, que você matou¹⁵⁵. (KOLTÈS, 1990, p. 17, tradução minha)

O trecho acima citado parece sintetizar parte das considerações feitas na primeira parte deste capítulo, à luz de pesquisadores como David Le Breton (2006), que afirmam ser a experiência humana no mundo essencialmente corporal, baseada na carne que o constitui enquanto pessoa e cujo corpo não lhe pertence, mas o delimita enquanto ser. Segundo o que foi discutido àquela altura, o corpo é o indivíduo, é o portador de sua identidade, e este indivíduo é reconhecido enquanto tal, inclusive devido à dimensão carnal de sua existência: seu modo de se mover, respirar, a sua voz, os contornos de seu corpo, os traços do rosto e membros, o que é claramente expresso por Koltès por meio da fala da mãe de Zucco. E é esta personagem, a mãe, que, no fim desta mesma cena, tombará assassinada, sufocada pelo próprio filho, como antecipado no próprio título dado à cena pelo autor. Logo, não há nenhum elemento de surpresa – talvez na maneira inusitada como Zucco a mata, acariciando-a, beijando-a e sufocando-a no próprio abraço. A maneira como a cena é encerrada também chama a atenção. As últimas didascálias descrevem o seguinte:

Ele se aproxima, a acaricia, a beija, a abraça; ela geme.

Ele a solta e ela cai, sufocada.

*Zucco se despe, veste seu uniforme e sai*¹⁵⁶. (Ibidem, p. 18, tradução minha)

¹⁵⁵ “Pourtant, je te reconnais, Roberto. Je reconnais la forme de ton corps, la taille, la couleur de tes cheveux, la couleur de tes yeux, la forme de tes mains, ces grandes mains fortes qui n’ont jamais servi qu’à caresser le cou de ta mère, qu’à serrer celui de ton père, que tu as tué”.

¹⁵⁶ “Il s’approche, la caresse, l’embrasse, la serre; elle gemit. Il la lâche et elle tombe, étranglée. Zucco se déshabille, enfiler son treillis et sort”.

A partir do que mostram as didascálias, Zucco troca de roupa diante do corpo morto de sua mãe, que ele havia acabado de assassinar, corpo que está também, virtualmente, exposto ao leitor/espectador da peça. O leitor imagina a sua presença, enquanto o espectador, diante do espetáculo vivo, verá em cena o corpo da personagem morta. Levando em consideração o elemento de antecipação da morte apresentado desde o primeiro instante da cena, a presença do corpo morto constitui-se enquanto elemento de fechamento do processo de assassinato começado pouco antes. Ao se ler a didascália da cena na qual o assassinato ocorre, pode-se inferir que a ação de fato se efetiva enquanto processo graças à existência do corpo morto na cena. É este que confirma a morte, portanto, ratifica o que fora antecipado e encerra o processo de assassinato da mãe. Este procedimento de fornecer antecipadamente elementos que anunciam a conclusão de um processo que resultará na morte de um personagem, ratificado pela presença do corpo morto na cena, ainda que por breves instantes, se repetirá em *Roberto Zucco*.

Por exemplo, na cena IV, intitulada “A melancolia do inspetor”, o personagem do inspetor encontra-se na recepção de um bordel localizado num bairro de prostituição, conversando com a patroa, a líder das prostitutas. O inspetor diz:

Estou triste, patroa. Eu sinto o meu coração bem pesado e eu não sei o porquê. Eu me sinto frequentemente triste, mas, dessa vez, há alguma coisa errada. Habitualmente, quando eu me sinto assim, com vontade de chorar ou de morrer, eu procuro a razão deste estado. [...] eu sempre acabo encontrando um fato sem importância [...] Mas hoje eu busquei; retornei até três dias atrás, uma vez num sentido e outra no outro, e eis-me de volta agora, sem saber de onde vem esse mal, sempre triste e com o coração assim tão pesado¹⁵⁷. (Ibidem, p. 28-29, tradução minha)

Em seguida, a patroa responde, sugerindo que o inspetor esteja, talvez, envolvido demasiado com histórias de cadáveres e de cafetões, ao que ele replica que não há cadáveres suficientes para deixá-lo tão triste, ao contrário dos cafetões. Logo o diálogo se encerra, o inspetor sai e é seguido por Roberto Zucco, que estava num dos quartos do bordel, sozinho. Na continuação, depois de alguns instantes, uma das prostitutas entra em cena e anuncia que aquele rapaz, Zucco, com cara de anjo, é na verdade um demônio e

¹⁵⁷ “Je suis triste, patronne. Je me sens le coeur bien lourd et je ne sais pas pourquoi. Je suis souvent triste, mais, cette fois, il y a quelque chose qui cloche. D’habitude, lorsque je me sens ainsi, avec le goût de pleurer ou de mourir, je cherche la raison de cet état. [...] je finis toujours par trouver un événement sans importance [...]. Mais aujourd’hui j’ai cherché ; je suis remonté jusqu’à trois jours en arrière, une fois dans un sens et une fois dans l’autre, et me voilà revenu maintenant, sans savoir d’où vient le mal, toujours aussi triste et le coeur lourd”.

que acabara de assassinar, com uma punhalada pelas costas, o inspetor que também acabara de sair de cena.

A prostituta descreve o quadro tal qual uma narradora atenta, acrescentando que o inspetor parecia mergulhado numa profunda reflexão, sendo seguido por Zucco como por uma sombra, até que este o apunhala. Ela continua: “O inspetor para. Ele não se vira. Ele balança suavemente a cabeça, como se a reflexão profunda na qual ele estava mergulhado tivesse acabado de encontrar a sua solução. E aí todo o seu corpo balança, e ele desaba no chão¹⁵⁸”. (Ibidem, p. 31, tradução minha) A prostitua encerra a narrativa dizendo que, após matar o inspetor, Zucco, tranquilamente, apanha o revólver dele, põe no próprio bolso e parte, deixando para trás e imóveis as pessoas que testemunharam toda a cena.

Pode-se facilmente supor que a melancolia do inspetor, associada pela chefe das prostitutas ao fato de ele lidar frequentemente com mortos e com cafetões – certamente, marginais – seja um sinal de antecipação do que acontecerá ao inspetor logo mais. A maneira como ele morre, segundo o relato, reforça a ideia de que a sua morte estava prevista e, quando finalmente acontece, acaba sendo vivida como uma experiência de alívio, já que a angústia gerada pelo desconhecimento sobre o que estaria provocando a sua melancolia cessou naquele momento. E, uma vez mais, observa-se que a cena narrada pela prostituta, em realidade a continuação da cena envolvendo o personagem do inspetor, encerra-se com um corpo morto exposto diante de um público de personagens atônitos. O procedimento de antecipação, que anuncia – ainda que de maneira menos óbvia em comparação à cena II – constitui-se no desenrolar e conclusão de um processo de assassinato, a ser ratificado ou confirmado pela exposição do corpo morto do personagem.

É interessante lembrar que a morte do próprio Zucco é anunciada na cena VIII, cujo título é “Pouco antes de morrer”, bem como em diversos outros trechos da peça, nos quais o personagem deixa claro ter consciência da morte próxima, antecipando-a para o leitor/espectador. Logo, toda a obra constitui, em verdade, o processo da morte de Zucco, que se inicia de fato quando ele revela o próprio nome para a garota, mesmo sabendo que isso teria para ele consequências definitivas. Contudo, é importante destacar que o processo da morte de Zucco difere do que está sendo observado aqui em relação aos

¹⁵⁸ “L’inspecteur s’arrête. Il ne se retourne pas. Il balance doucement la tête, comme si la réflexion profonde dans laquelle il était plongé venait de trouver la solution. Puis tout son corps balance, et il s’effondre sur le sol”.

demais personagens. Se estes encontram o desfecho de seus processos de morte por meio do assassinato e da exposição pública de seus corpos, algo distinto ocorre a Zucco: sua morte se dá num ato simbólico cuja conclusão é resultante de sua ação sobre si mesmo; seu corpo parece ser preservado da curiosidade alheia. Koltès não escreveu ou narrou o que aconteceu a ele após a aparente queda sofrida; o fim de Zucco remete àquele dos seres mitológicos, não humanos, ou humanos distantes do ordinário. Assim como a trajetória do personagem é simbólica, podendo ser lida como a representação da própria aventura da morte enquanto realidade inexorável da condição humana, a sua conclusão também o é; compreendendo-se Zucco como a encarnação da morte, o desfecho de sua trajetória necessariamente deveria diferir da dos demais personagens.

A cena X, intitulada “O refém”, levando em consideração cenas e ações anteriores de Zucco, inicia-se criando, de partida, uma certa tensão. A cena se passa num jardim público, onde Zucco encontra, sentada num banco, uma senhora elegante que observa seu filho de 14 anos um pouco afastado. Após questionar a dama se ela possuía um carro e descobrir que o filho da mesma é um rapaz que ele considera maior e mais forte do que o esperado para a idade, Zucco exige da dama as chaves de seu carro e começa a ameaçá-la com uma pistola. Ameaçando permanentemente a mulher com a arma encostada em sua boca, sua cabeça, etc., Zucco também ameaça o filho dela, obrigando-o a permanecer deitado no chão, tratando-o violentamente, com o pé em sua cabeça. Logo, por se tratar de um jardim público, uma verdadeira plateia se forma no local para observar a situação de captura de reféns – é a exposição da morte violenta, observada em páginas anteriores desta tese.

Notam-se, portanto, alguns elementos que propiciam, evidentemente, a criação e intensificação da tensão, mas que igualmente permitem que se anteveja um desfecho violento para a situação. São os seguintes: uma arma apontada para duas vítimas, que são subjugadas e tratadas violentamente por um indivíduo que, em momentos anteriores, cometeu assassinatos friamente, inclusive dos próprios pais; uma plateia crescente, que observa e mesmo interfere na situação, interagindo com os reféns e com o próprio Zucco; a polícia, de quem se espera um esforço para resolver a situação, cuja presença também funciona como um elemento de intensificação da tensão; e o próprio Zucco, que, pela primeira vez na peça, parece ansioso, assustado. Um desfecho violento é mais do que provável numa situação como esta.

No entanto, é interessante observar que, apesar da situação altamente violenta e tensa, a abordagem de Koltès imprime um registro cômico à cena, como se pode verificar no seguinte diálogo:

ZUCCO (*ao menino*). – Não se aproxime.

UM HOMEM. – Observem como ele treme.

ZUCCO. – Não se aproxime, em nome de Deus. Deite no chão.

UMA MULHER. – É o menino que o assusta.

ZUCCO. – E agora, as mãos ao longo do corpo. Aproxime-se.

UMA MULHER. – Mas como ele quer que ele se arraste com as mãos ao longo do corpo?

UM HOMEM. – É possível, é possível. Eu conseguiria¹⁵⁹. (Ibidem, p. 60, tradução minha)

Verifica-se neste trecho que os personagens que testemunham a cena – espécie de plateia – reagem num registro distinto ao da situação apresentada, sob a forma do cômico. Se a situação de tomada de reféns é tensa, violenta, a situação da plateia é oposta, marcada pela leveza e pela capacidade de fazer comentários jocosos. Contudo, mesmo entre os personagens diretamente envolvidos na situação de tomada de reféns, há momentos em que o aspecto cômico aparece. É o que se observa, por exemplo, num diálogo entre Zucco e o menino feito refém, em que o primeiro diz ao segundo para calar a boca, fechar os olhos e se fazer de morto. Ao que o menino responde: “Eu não sei como me fazer de morto”. E Zucco replica: “Você vai saber. Eu vou matar sua mãe e você verá o que é fazer-se de morto”¹⁶⁰. (Ibidem, p. 62, tradução minha)

E o tom cômico, apesar da tensão crescente, permanece. A plateia segue fazendo comentários jocosos, ridiculariza a polícia que chega e não faz absolutamente nada. Pessoas da plateia até mesmo discutem com a mulher feita refém, que se recusa a entregar as chaves do seu carro a Zucco para que ele possa fugir, dizendo-lhe que ela é assustadora e vai acabar levando um tiro por ser assim, tão teimosa. Pode-se interpretar o recurso ao

¹⁵⁹ “ZUCCO. – (*Au garçon*) N’approche pas.

UN HOMME. – Regardez comme il tremble.

ZUCCO. – N’approche pas, nom de Dieu. Couche-toi par terre.

UNE FEMME. – C’est l’enfant qui lui fait peur.

ZUCCO. – Et maintenant, les mains le long du corps. Approche-toi.

UNE FEMME. – Mais comment veut-il qu’il rampe avec les mains le long du corps ?

UN HOMME. – C’est possible, c’est possible. Moi j’y arriverais”.

¹⁶⁰ “Je ne sais pas comment on fait le mort”. “Tu vas le savoir. Je vais tuer ta mère et tu verras ce que c’est faire le mort”.

cômico como uma estratégia, portanto, de distanciamento, para evitar a repulsa diante de uma cena que é tão violenta – afinal, uma mulher e seu filho de 14 anos estão sendo mantidos reféns com uma arma apontada para suas cabeças, por um assassino frio –, mas também pode ser interpretado como mais um elemento de antecipação. Cria-se uma atmosfera de comicidade, que num primeiro momento alivia a tensão, mas que funciona como uma espécie de preparação para a brutalidade que virá a seguir, contrapondo-se a ela e, justamente pelo contraste, potencializando-a quando ela acontece.

Próximo do fim da cena, a polícia finalmente age e traz para Zucco um carro, como ele o exigira. Quando todos acreditavam que o sequestro terminaria sem violência, embora Zucco tivesse anunciado que levaria consigo a mulher como refém, ele mata friamente o menino, com um tiro na nuca. Mais uma vez, o corpo morto do personagem, desta vez de um menino de 14 anos, permanece por alguns instantes em cena, exposto ao olhar curioso, desta vez, unicamente do leitor/receptor, já que os demais personagens saíram de cena.

Observa-se, mais uma vez, que o procedimento de antecipação reaparece, bem como o papel que o corpo morto desempenha nesse contexto. O assassinato do menino, que conclui a cena X, é de novo a conclusão de um processo cujo início coincide com o da própria cena; o personagem, desde o primeiro momento em que apareceu, já estava, de certa maneira, morto. Desta vez, o desfecho trágico foi antecipado pelo viés do riso, em contraponto à situação de grande tensão apresentada, e, para não fugir à regra, o assassinato se efetiva publicamente e se ratifica por meio da presença do corpo morto do personagem, exposto, exibido, elemento fundamental para a conclusão do processo de assassinato iniciado junto com a cena. Koltès parece ter compreendido o espírito de sua época no que tange aos modos como a morte violenta estava sendo tratada, enquanto fenômeno a ser publicizado, difundido, explorado, fenômeno no qual o corpo morto desempenha importante papel, porque dá uma dimensão concreta à morte.

Na cena XII, intitulada “Na estação de trem”, em que Zucco e a mulher feita refém por ele, num diálogo em que falam do filho dela assassinado, aparecem elementos que permitem algumas importantes observações acerca do corpo morto e o que ele pode representar. Nesta cena, Zucco e a mulher estão aguardando um trem para que o primeiro possa fugir. Ele precisa dela apenas para que ela lhe dê o dinheiro necessário para pagar o bilhete. Enquanto esperam, a mulher pergunta a Zucco por que ele matou o seu filho,

porque disparou um tiro em sua cabeça e fez espalhar sangue por todos os lados. E assim prossegue o diálogo:

ZUCCO. – Se tivesse sido a sua cabeça, ela teria espalhado sangue para todos os lados também.

A MULHER. – Mas eu não o teria visto. O meu sangue, eu não estou nem aí, ele não me pertence. Enquanto que o de meu filho, fui eu que o coloquei em suas malditas veias, é coisa minha, era meu, não é para se espalhar minhas coisas de qualquer maneira, num jardim público, aos pés de um bando de imbecis. [...] O que me resta, agora, o que me resta¹⁶¹? (Ibidem, p. 81, tradução minha)

Neste pequeno trecho do diálogo, uma visão muito particular de corpo é apresentada. Para a mulher, a morte de seu filho com um tiro na cabeça foi como destruir algo que era sua propriedade; o corpo do menino portava o seu sangue, portanto, sua carne a ele transmitida no processo de gestação, certamente. O corpo da mãe fazia parte, portanto, do corpo do filho, constituindo-o enquanto tal; ele é o resultado, fruto de um outro que o gerou. Segundo essa perspectiva, o corpo humano é a síntese de ao menos dois outros corpos, o da mãe e também o do pai, que são a matriz, os fornecedores do material que constituirá este novo corpo – especialmente a mãe, em cujo corpo a nova carne é gerada. Logo, assassinar alguém, tornar o corpo humano um corpo morto seria matar o que pertence a outros indivíduos e destruir também parte de seus próprios corpos, já que o corpo agora desprovido da vida é, ao mesmo tempo, outros corpos; é o indivíduo outrora vivo, cujo corpo porta e confunde-se com a sua própria identidade, mas também os seus progenitores, especialmente a mãe, matriz principal, materializados na própria carne.

Ainda nesta cena, enquanto aguarda o trem, observando a multidão de pessoas que circulam na estação, Zucco revela o modo como ele vê os outros naquele momento. Ao longo de um monólogo, ele analisa as pessoas que passam e afirma que todos são assassinos. Segundo Zucco, ao menor sinal de cabeça eles começariam a matar uns aos outros, porque estariam todos prontos para isso. “Eles têm vontade de matar, isso se vê nos seus rostos, isso se vê em seu caminhar; eu vejo os seus punhos serrados dentro dos

¹⁶¹“ZUCCO. – Si ça avait été votre tête, elle aurait mis du sang partout elle aussi.

LA DAME. – Mais je ne l’aurai pas vu. Mon sang à moi, je m’en fous, il ne m’appartient pas. Tandis que celui de mon fils, c’est moi qui le lui ai fichu dans ses fichues veines, c’est mon affaire, c’était à moi, on n’a pas à répandre mes affaires n’importe comment, dans un jardin public, au pied d’une bande d’imbéciles. [...] Qu’est-ce qui me reste, maintenant, qu’est-ce qui me reste”?

bolsos”¹⁶². (Ibidem, p. 79, tradução minha) Portanto, para Zucco, todo mundo, cada pessoa é um assassino em potencial, aguardando apenas que um disparador seja ativado.

Segundo essa mesma lógica, não é difícil concluir que todos aqueles que podem tornar-se assassinos são, também, vítimas em potencial. Consequentemente, o pensamento de Zucco traz à tona uma evidência escondida: todo indivíduo vivo é, inexoravelmente, um morto em potencial. A qualquer momento, todos os que estão vivos podem estar mortos no segundo seguinte. Ao afirmar que não haveria, em tese, diferença entre um assassino e sua vítima, que o que diferencia um indivíduo que mata daquele que não o faz pode ser apenas um detalhe ligado às circunstâncias, Zucco parece estar demonstrando também que a distância entre estar vivo e estar morto é nula.

Logo, deste ponto de vista, vida e morte estão intimamente associadas; elas corresponderiam apenas a uma mudança de estado do indivíduo no mundo. Enquanto vivo, o indivíduo é capaz de interagir com o meio de maneira autônoma, podendo fazê-lo porque é uma realidade concreta presente no mundo, é um corpo – para lembrar David Le Breton, é uma realidade corpórea; uma vez morto, ele já não é mais capaz de fazê-lo; seu corpo é, essencialmente, o mesmo – ao menos por um determinado período de tempo –, contudo, tendo passado para um outro estado, para um outro modo de interação. Sua presença no mundo torna-se inerte e fadada a um processo entrópico, devido a um conjunto de fenômenos aos quais ele já não é capaz de reagir, e que resultará na sua decomposição.

Percebe-se que o pensamento expresso no monólogo de Zucco não leva em consideração as implicações sociológicas e antropológicas apontadas na primeira parte deste capítulo, o que parece ser plenamente coerente com o percurso e caracterização do personagem na obra aqui analisada. Para Zucco, a morte seria um advento absolutamente banal, nem bom nem ruim; um fenômeno simplesmente comum, inevitável, que ele persegue de maneira inexorável. Trata-se de personagem que se faz de arauto da morte, seu representante, ou ainda sua materialização simbólica na forma de homem. A morte não é vista enquanto uma abstração ou como um processo de passagem para outro plano de existência; ela é apresentada enquanto fenômeno palpável, que põe fim a um processo que se chama “vida”, sendo que esta, por sua vez, pode ser perfeitamente compreendida

¹⁶² “Ils ont envie de tuer, ça se voit à leur visage, ça se voit à leur démarche ; je vois leurs poings serrés dans leurs poches”.

como um processo de morte prolongada. O corpo morto em *Roberto Zucco* parece ter exatamente a função de ratificar a dimensão concreta da morte.

5.6.3 *Combate de negro e de cães*

Dentre as três peças aqui apresentadas, *Combate de negro e de cães* destaca-se como aquela em que o corpo morto desempenha de maneira mais evidente um papel primordial para o desenvolvimento da intriga e como importante motivação para as ações dos principais personagens. Assim, na cena inicial, aparece a primeira referência ao corpo morto. É quando Alboury, no seu primeiro diálogo com Horn, revela que está ali para recuperar o corpo de seu irmão. Antecipa-se aí a importância capital que o corpo morto de Nouofia tem para o desenrolar da intriga, já que a primeira informação relevante fornecida nesta cena é exatamente a necessidade de restituição do corpo.

Nesta primeira réplica de Alboury já se informa ao leitor/espectador da obra sobre a desordem que a ausência do corpo de Nouofia pode instaurar no seio da comunidade de origem. Alboury diz:

[...] sua mãe tinha partido para o canteiro para colocar galhos sobre o corpo, senhor, e nada, ela não encontrou nada; e sua mãe vagará a noite toda, a gritar, se não lhe derem o corpo. Uma terrível noite, senhor, ninguém poderá dormir por causa dos gritos da velha; é por isso que eu estou aqui¹⁶³. (KOLTÈS, 1989, p. 9, tradução minha)

Percebe-se, a partir do trecho acima, que a ausência do corpo de Nouofia terá como consequência a retirada da paz do vilarejo de onde ele é originário, o que remete ao que foi discutido na primeira parte deste capítulo. A morte de Nouofia é vivida com grande impacto por sua comunidade, e a ausência de seu corpo e a impossibilidade de dar-lhe o tratamento devido estão na base do processo de desestabilização social. Ao longo dessa mesma cena, reagindo às tentativas de Horn de minimizar a importância do que aconteceu a Nouofia, ficará também clara, imediatamente, a solidez da resolução de Alboury, inabalável, de apenas deixar o canteiro de obras quando tiver o corpo de seu irmão, não havendo nenhuma maneira de fazê-lo vacilar em sua resolução.

¹⁶³“[...] sa mère était partie sur le chantier poser des branches sur le corps, monsieur, et rien, elle n’a rien trouvé ; et sa mère tournera toute la nuit dans le village, à pousser des cris si on ne lui donne pas le corps. Une terrible nuit, monsieur, personne ne pourra dormir à cause des cris de la vieille ; c’est pour cela que je suis là”.

À medida que a intriga avança, na cena III, num diálogo com Horn, Cal, o engenheiro chefe do canteiro, assassino de Nouofia, descreve o que fez com o corpo de sua vítima: após assassiná-lo por um motivo banal, jogou seu corpo nos esgotos. É num monólogo em que ele afirma, referindo-se ao operário: “[...] você, eu não poderei te deixar em paz, nunca, é muito mais forte do que eu. Eu o olho, eu me digo: ele vai acabar com meus nervos, este negrinho. É aí que eu decido. Eu me disse: os esgotos, aí está a solução [...]”¹⁶⁴. (Ibidem, p. 25-26, tradução minha) Ao jogar o corpo de Nouofia nos esgotos, Cal trata-o como um dejetivo. Recusando-lhe o tratamento devido que respeitasse as crenças e valores da comunidade a qual o operário pertence, Cal recusa-lhe, em verdade um tratamento humano. Retomando as considerações feitas na primeira parte deste capítulo, compreende-se que, ao tratar com tamanho desprezo o corpo de Nouofia, forçosamente Cal atinge também o grupo social de origem, já que seus costumes e expectativas em relação ao morto são brutalmente ignoradas pelo assassino. Como afirma a pesquisadora Nadja Veyrié, a humanidade de Nouofia é ela mesma atacada.

No entanto, o esforço feito por Cal – já que, antes, o engenheiro tinha jogado o corpo de sua vítima numa espécie de lixão – revela que, para o assassino, os despojos de sua vítima não eram assim tão desprovidos de importância. Eliminar o corpo de Nouofia pode ser compreendido como um esforço realizado por Cal para apagar em si mesmo o temor da própria morte; trata-se de uma tentativa vã de afastar a certeza de sua finitude – o que já foi apontado no capítulo anterior desta tese, ao se debater sobre morte e poder. Acrescente-se que a tentativa de eliminação do corpo de Nouofia pode ainda ser interpretada como um esforço feito pelo assassino de apagamento da existência do seu inimigo, e de qualquer memória a ele relacionada, afinal, a realização do tratamento funerário devido consolidaria a sua memória e sua existência, coletivamente.

Retomando as considerações feitas por Le Breton, percebe-se que o corpo morto de Nouofia guarda, ainda, uma relação de completa identificação com o indivíduo que ele foi enquanto vivo. Pode-se, inclusive, imaginar que o tratamento dispensado a ele depois de morto expressa, simbolicamente, o modo como Nouofia era visto por Cal enquanto vivo: alguém cuja vida não tem a menor importância, de quem Cal poderia dispor livremente, inclusive depois da morte.

¹⁶⁴ “[...] toi, je ne pourrai pas te foutre la paix, jamais, c’est bien plus fort que moi. Je le regarde, je me dis : il va démolir les nerfs, ce boubou. C’est alors que je trouve. Je me suis dit : les égouts, voilà la solution [...]”.

A eliminação do corpo do operário assassinado pode ser interpretada, inclusive, como um segundo assassinato. Se matar é a supressão, negação absoluta da individualidade alheia, a aniquilação do corpo morto consiste em uma segunda negação e significa, conseqüentemente, negar tudo o que estiver a ele ligado: memória, povo, valores, crenças, etc. O ódio de Cal é destinado a um humano que deve ser desumanizado; tem o objetivo de apagar a realidade concreta de sua existência – ou seja, o corpo –, o que seria eliminar sua identidade e sua própria humanidade, transformando-o em simples objeto descartável. Isso remete às discussões realizadas na primeira parte deste capítulo sobre os *Sonderkommandos* e o destino dado pelos nazistas aos corpos dos judeus exterminados, segundo relata a pesquisadora Veyrié. O corpo morto é, mais uma vez, portador da identidade do indivíduo enquanto ponto de convergência de crenças e valores, representando uma determinada sociedade e cultura, atacadas metonimicamente quando se ataca a integridade do corpo morto.

A dimensão do impacto que pode ter sobre uma determinada comunidade a recusa em se dar ao corpo morto o devido tratamento é expresso com grande clareza por Alboury, na cena IV, durante um diálogo que este mantém com Horn. O chefe do canteiro de obras pergunta ao negro quem era Nouofia e quem ele, Alboury, é. Ao responder-lhe, Alboury conta que, há muito tempo, uma nuvem apareceu entre ele e o sol, o que o privava de calor e o fazia gelar, e a única maneira dele se reaquecer era permanecer sempre junto de seu irmão, Nouofia. Assim, os dois permaneceriam aquecidos apesar da nuvem que bloqueava o calor do sol. Os anos se passaram, os dois sempre juntos, e a eles foram se acrescentando as mulheres com quem dormiam, seus filhos, mães, etc., de maneira que o grupo tornou-se cada vez mais numeroso, em que todos estavam intimamente ligados. Nas palavras de Alboury:

As mães vieram se juntar a nós, e as mães das mães e seus filhos e nossos filhos, uma inumerável família, da qual nem mesmo os mortos nunca eram arrancados, mas mantidos apertados no meio de nós, por causa do frio sob a nuvem. A pequena nuvem tinha subido, subido em direção ao sol, privando de calor uma família cada vez maior, cada vez mais habituada cada um a cada um, uma família inumerável feita de

corpos mortos, vivos e futuros, indispensáveis cada um a cada um [...] ¹⁶⁵. (Ibidem, p. 33, tradução minha)

O trecho destacado acima expressa a natureza das relações entre Alboury, Nouofia, sua família e a comunidade em torno. A narrativa algo fantástica demonstra que os membros da comunidade são intimamente interdependentes, constituindo uma espécie de simbiose, de conexão profunda, que possibilita que cada um sinta as repercussões da presença do outro, inclusive os mortos, que não abandonam jamais o coletivo. É a imagem que sintetiza crenças e valores segundo os quais os mortos desempenham um papel fundamental para o futuro dos sobreviventes. Alboury explicita, então, porque é necessário que os mortos – especificamente Nouofia, neste caso – encontrem a destinação correta no seio do seu grupo, para que a coesão que o caracteriza, condição fundamental de sua existência, seja assegurada. O trecho acima permite que se compreenda, portanto, as origens profundas da motivação de Alboury para recuperar o corpo de Nouofia, o que permite traçar paralelo com as motivações de Antígona em relação ao seu próprio irmão, ou com as motivações de Príamo, rei de Troia, quando este decide procurar Aquiles, para suplicar que ele lhe devolva o corpo de Heitor, seu filho.

A narrativa de *Combate de negro e de cães* avança, veem-se as negociações entre Cal e Horn sobre como lidar com o invasor; veem-se os esforços do chefe do canteiro em demover Alboury de sua ideia fixa e o encontro do negro com Léone e as consequências da rejeição que ela sofre por parte do primeiro. Contudo, ainda na cena XI, permanece firme a resolução de Alboury. A única coisa que ele deseja é o corpo do irmão. Ele repete para Horn, quando este mais uma vez lhe oferece dinheiro: “O senhor tinha me prometido o corpo de Nouofia ¹⁶⁶” (tradução minha). Percebe-se, então, que a busca de Alboury pelo corpo morto de seu irmão é, em última instância, o próprio motor da intriga, o que levou o personagem até o canteiro, e possibilitou os encontros que se seguiram, as situações que se desenrolaram.

Na cena XIII, última da peça, Cal, o assassino de Nouofia, é, por sua vez, assassinado pelos guardas, sob o apelo de Alboury. Na continuação, a cena encerra-se da

¹⁶⁵ “Les mères vinrent nous rejoindre, et les mères des mères et leurs enfants et nos enfants, une innombrable famille dont même les morts n’étaient jamais arrachés, mais gardés serrés au milieu de nous, à cause du frois sous le nuage. Le petit nuage avait monté, monté vers le soleil, privant de chaleur une famille de plus en plus grande, de plus en plus habituée chacun à chacun, une famille innombrable faite de corps morts, vivants et à venir, indispensables chacun à chacun [...]”.

¹⁶⁶ “Vous m’aviez promis le corps de Nouofia”.

seguinte maneira: “*Próximo ao cadáver de Cal. Sua cabeça destruída é sobreposta pelo cadáver de um cãozinho branco que mostra os dentes. Horn recolhe o fuzil caído no chão, enxuga o rosto e ergue os olhos em direção às torres de observação desertas*¹⁶⁷”. (tradução minha)

O corpo de Cal, associado, amalgamado ao de seu pequeno cão, é exposto publicamente. *Combate de negro e de cães* acaba apenas neste momento. O conflito central da obra só encontra o seu desfecho quando o personagem Cal morre e seu corpo é deixado em cena, à disposição de outros personagens, sob os “olhos” do leitor. Neste momento, embora o corpo de Nouofia não tenha sido recuperado, Alboury cumpriu sua tarefa: restituiu, simbolicamente, o corpo de seu irmão à sua família e à sua comunidade, por meio do corpo de Cal. Pode-se imaginar que, ritualisticamente, a presença do corpo do algoz de Nouofia permite que ele seja reconduzido e reintegrado ao seio dos seus, restaurando o seu devido lugar na memória coletiva do grupo, o que garantirá que o calor continue a aquecer a família, ou seja, que as coisas continuem tais como eram anteriormente. Logo, devolver o corpo por meio do outro é dar-lhe a devida destinação, é fazer “como se” Nouofia permanecesse entre os seus; a dimensão ritual é o que permite àquele grupo atender suas crenças e desejos, como se pudesse modificar a realidade da ausência do corpo de Nouofia, tornando-o presente; é o corpo morto – idealmente o dele próprio, concretamente o de Cal – aquilo que assegura essa presença. Em realidade, é exatamente a dimensão ritualística que permite tornar o corpo morto, signo de ausência, o signo da presença do indivíduo que já não é mais.

Ao fim da obra, o conflito sugerido pelo seu título, realiza-se. O negro, representado por Alboury, enfrentou e venceu o branco, associado claramente à figura do cão – daí o “cães” do título. O que pareceria um título maniqueísta, que associa o branco ao animal, como se o reduzisse à bestialidade e à irracionalidade, aqui ganha outros contornos. A associação do branco ao cãozinho que aparece na peça é muito mais complexa, posto que o pequeno canino é mostrado como criatura feroz, porém frágil, facilmente derrotável, o que se confirma com a inversão das posições de poder promovida por Alboury.

¹⁶⁷ “*Auprès du cadavre de Cal. Sa tête éclatée est surmontée du cadavre d’un chiot blanc qui montre les dents. Horn ramasse le fusil tombé à terre, s’éponge le front et lève les yeux vers les miradors déserts*”.

Embora a peça encerre-se na cena XIII, é importante destacar o fato de que a edição aqui adotada conta com um apêndice, um caderno de anotações, no qual Koltès apresenta notas sobre a obra, mas também pequenos depoimentos dos próprios personagens das peças, em que eles apresentam seu ponto de vista sobre alguns aspectos específicos. Por exemplo, podem-se ler depoimentos de Horn falando sobre a empresa em que trabalha e sobre os operários; ou de Léone falando sobre o seu encontro com Horn; ou de Cal falando sobre suas noites de insônia; etc. São indicações cênicas exógenas, ou seja, não diretamente ligadas à construção da intriga da peça, mas que fornecem informações importantes que podem enriquecer as leituras da obra.

Entre essas anotações, encontra-se uma descrição muito breve sobre como são as sepulturas dos operários mortos no canteiro – sobre a qual se comentou anteriormente, ao se abordar tratamentos funerários em algumas sociedades não ocidentais. Segundo essa descrição, as mulheres devem cobrir e esconder os corpos sob galhos e folhas de palmeira, para protegê-los do sol e dos abutres. Com as atividades diárias do canteiro, depois de alguns dias e noites, o que resta é um monte de carne e de galhos misturados, até que sejam progressivamente incorporados ao solo. Embora breve, a descrição acima encontra eco na narrativa de Alboury em sua primeira réplica – quando fala que sua mãe de Nouofia quis cobrir o corpo do seu filho com os galhos e folhas – e deixa claro que os mortos neste contexto devem receber um tratamento específico. Seus corpos não devem ser abandonados sem nenhum cuidado – e, embora o texto não forneça maiores detalhes em termos dos significados dos elementos presentes neste pequeno ritual de sepultamento, pode-se imaginar que há uma dimensão simbólica a ele integrada, que remete inclusive à possibilidade de o corpo ter seus elementos constituintes devolvidos à natureza.

Importa ainda destacar o depoimento de Alboury, que dá início ao caderno de anotações escrito por Koltès. Ele é profundamente revelador não só das motivações do personagem, mas principalmente do desprezo que ele nutre pelos brancos, e do que o corpo morto pode representar, nesse contexto. Neste depoimento, Alboury fala de sua reação ao escutar os latidos de Toubab, o cão desaparecido de Cal, ao vê-lo correr em sua direção. Inicialmente, ele não sabe o que deve fazer: fugir? Permanecer e enfrentar o cão? Tendo decidido ficar após perceber o tamanho reduzido do animal, Alboury parece se arrepender ao se dar conta da ferocidade do bicho, apesar do tamanho. No entanto, após um breve esforço, o homem consegue livrar-se do cão e o mata facilmente, esmagando-o como uma pulga. Alboury diz:

E foi então que eu o mostrei a você, Nouofia, minha alma, pai, irmão e filho de minha raça. Eu estendi minha mão em sua direção e você pode ver agora na minha mão este primeiro cadáver; porque para você, Nouofia, concebido no deserto e morto no deserto, eu trarei um segundo cadáver, e outros mais; porque aos mortos de minha raça pertence a morte do *toubab* e de tudo o que é dele, suas mulheres, seus criados, suas propriedades e seus cães [...] ¹⁶⁸. (Ibidem, p. 112, tradução minha)

Nas didascálias iniciais da peça, Koltès informa que, em certas regiões da África, utiliza-se a palavra *Toubab* para se referir ao branco. Logo, diante do fato de que o autor nomeia assim o cão presente na peça, não é difícil associar o animal ao personagem Cal, que é francês e branco – há outros elementos que permitem fazer essa associação, como por exemplo, a descrição feita pelo autor do corpo de Cal, junto com o do cão, nas últimas didascálias da cena final da peça.

O trecho do depoimento de Alboury transcrito acima indica que, para este, os brancos, representados por Cal, são seres desprezíveis, insignificantes, tal qual o cão facilmente morto por ele. A maneira como ele exhibe o corpo do pequeno animal sugere que Cal, metonimicamente, uma vez morto, transforma-se em troféu, em símbolo do cumprimento da tarefa de Alboury. A morte do homem branco e de tudo aquilo que é ligado a ele, agora pertence aos mortos de sua “raça”. Uma vez que Cal assassinou um dos membros daquela comunidade e agiu de maneira a recusar-lhe o devido tratamento funerário, pode-se concluir que ele, Cal, por sua vez, tornou-se devedor em relação àquela comunidade. E Alboury, representando-a, torna-se o credor e, portanto, o proprietário do corpo morto de seu inimigo. Possuir o corpo – que guarda identificação absoluta com o indivíduo que ele foi enquanto vivo – é subjugar o inimigo, é ratificar o domínio sobre ele. Por meio da posse do corpo morto, como já sinalizado, o retorno de Nouofia aos seus, ao seio do grupo ao qual, de fato, pertence, é simbolicamente assegurado, o que garantirá a própria coesão do grupo, antes perdida. Possuir o corpo é, também, em nível simbólico, possuir o poder. Como já visto nesta tese, poder e morte caminham lado a lado; dispor do corpo morto do inimigo é expressar o máximo poder sobre ele, domínio e subjugação

¹⁶⁸ “Et c’est alors que je l’ai montré, Nouofia, mon âme, père, frère et fils de ma race. J’ai tendu ma main vers toi et tu peux voir maintenant dans ma main ce premier cadavre ; car à toi, Nouofia, conçu dans le désert et mort dans le désert, j’ai apporterai un second, et d’autres encore ; car aux morts de ma race appartient la mort du toubab et de tout ce qui est à lui, ses femmes, ses larbins, ses propriétés et ses chiens [...]”.

elevados à máxima potência. Ainda que morto, o indivíduo subjugado permite ao seu algoz ratificar o seu lugar de potência na relação de forças estabelecida entre eles.

5.7 Breves considerações

As considerações teóricas e observações apresentadas na primeira e segunda partes deste capítulo indicam com clareza que o corpo morto é objeto de discussão altamente fecunda entre os estudiosos e que tal discussão não pode ser esgotada no presente trabalho. As análises das obras koltesiana ratificam a grande complexidade do tema e demonstram a riqueza de sentidos em torno do corpo morto, e sua importância na construção e compreensão da obra koltesiana.

Cais Oeste, apesar de não apresentar de maneira tão evidente a presença do corpo morto como elemento fundamental na sua constituição dramaturgica, possibilita a observação de certos aspectos em torno das questões desenvolvidas mais extensivamente por Koltès nas duas outras peças aqui apresentadas. Por exemplo, o procedimento de antecipação de morte e ratificação do processo de assassinato, que se vislumbra na última cena desta peça, quando o corpo de Koch é jogado ao rio e Charles é assassinado por Abad, reaparece em *Roberto Zucco* de maneira muito mais patente e impactante. Se em *Cais Oeste* o corpo morto é minimamente exposto, em *Roberto Zucco* ele será exibido sem qualquer restrição e em situações que permitem interpretações diversas em torno da função do corpo morto, cuja presença ratifica e assegura o advento da morte, enquanto fenômeno concreto e inevitável. Este procedimento de antecipação da morte, de exploração do corpo morto enquanto elemento de sua efetivação e ratificação, se repete em *Roberto Zucco*, confirmando-se como um importante elemento característico desta obra.

Em *Combate de negro e de cães*, a existência de um corpo morto ao qual não se deu o destino devido é o que torna possível que o personagem de Alboury tenha o seu objetivo fixado com clareza, o que define sua busca. Esta é sua tarefa máxima: a imperativa necessidade de recuperar o corpo de Nouofia, guiando todas as suas ações. É em torno dessa tarefa que se dá todo o desenvolvimento da peça; esta começa quando o personagem revela o seu objetivo, e se encerra quando ele o alcança, ainda que simbolicamente, ao determinar o assassinato de Cal, algoz de seu irmão, cujo corpo morto é amalgamado ao de um cão, exibido como um troféu, como o símbolo da realização de sua tarefa. Os eventos paralelos à linha narrativa central da peça cumprem a importante

função de caracterizar os personagens, de enriquecer o contexto de suas ações; contribuem para tornar mais complexa a maneira como Koltès os articula e faz, justamente, confluir a intriga em torno da tarefa principal do personagem central, em torno da busca por um corpo morto.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como a morte pode ser experimentada na experiência humana? Qual o lugar da morte na obra de Bernard-Marie Koltès, enquanto representação da experiência do humano? Que papel – ou papéis – ela desempenha nas peças koltesianas? Foram estas as questões iniciais da presente pesquisa, e a busca por respostas foi o que possibilitou a escrita desta tese.

Ao termo dessas interrogações, aportei algumas respostas por meio da análise detalhada de algumas peças, cruzando-as com as contribuições de autores diversos e do próprio Koltès. As análises e observações que fiz ao longo dos capítulos são resultantes de um esforço de leitura e interpretação das obras que não pretendem esgotar todas as questões levantadas, de maneira unívoca e definitiva.

Ao delimitar as peças analisadas, fiz uma escolha baseada na compreensão de que este recorte contém os textos mais expressivos do ponto de vista da análise da morte, tema que aparece com marcante frequência na obra de Koltès, mas, segundo me parece, com maior destaque nas três obras aqui discutidas. Fiz, ainda, a escolha de focar determinados aspectos ligados à temática principal da morte, também baseado na impressão de serem os mais relevantes para a discussão da morte a partir do que as obras apresentam. Portanto, tenho consciência – e acredito que as análises o demonstrem – das limitações do presente trabalho.

No entanto, importantes conclusões podem ser enunciadas a partir do trabalho feito. A análise das peças koltesianas permitiu observar a complexidade do fenômeno que é a morte, possibilitando analisá-lo para além do aspecto biológico, em suas dimensões sociológicas, antropológicas e filosóficas. As discussões em torno das relações entre assassinato e poder, e acerca do gesto suicida e dos diferentes tratamentos dados ao corpo morto evidenciaram a variedade de sentidos, crenças e valores construídos em torno da morte, fenômeno que implica, necessariamente, no reconhecimento de si e do outro, como individualidades separadas. A consciência da morte – a de si próprio e a do outro – atua como um elemento conformador da alteridade, o que faz da morte um importante elemento orientador das relações entre o sujeito e o outro.

Posso afirmar, afinal, que os personagens koltesianos convivem constantemente com o risco da perda da própria individualidade, representado pela morte iminente, ou

com a modificação de si no processo de interação com o outro, o que, metaforicamente, representa uma espécie de morte da individualidade modificada e renascida – é o caso de Léone, por exemplo, que deseja abandonar sua vida pregressa de mulher europeia para viver com o negro africano Alboury, como visto no capítulo três.

A morte na dramaturgia de Koltès aparece, portanto, como um elemento-chave que orienta os modos de interação entre os personagens. Suas ações em torno do fenômeno da morte são, ao mesmo tempo, pautadas pelos sentimentos de repulsa que ela pode gerar, e pela irresistível e paradoxal atração exercida por ela. É como se a morte exercesse sobre os personagens não só atração – por vezes, fascínio – que os leva a aproximar-se dela, seja representada num personagem ameaçador, seja transitando por espaços reconhecidos como hostis, seja desejando e buscando a própria morte, deliberadamente.

Em suma, a hipótese de que a morte é elemento-chave na composição das obras *Combate de negro e de cães*, *Cais Oeste* e *Roberto Zucco*, aqui analisadas, pôde ser legitimada. As três peças desenvolvem-se a partir de um ato de morte – efetivo ou desejado: em *Combate de negro e de cães* e *Roberto Zucco*, um assassinato cometido num momento anterior ao início da peça tem impactos evidentes para o desenvolvimento de ambas as intrigas, para colocá-las em movimento; no caso da primeira, o desejo do protagonista de retomar o corpo de seu irmão, anteriormente assassinado, atravessará a obra inteira; e em *Roberto Zucco*, o assassinato do pai do protagonista, seguido do assassinato de sua mãe já nas cenas iniciais, dá início à trajetória do personagem-título. Em *Cais Oeste*, é o desejo de morrer nutrido por Maurice Koch que o levará, junto com Monique, ao cais abandonado, e permitirá que ocorra o encontro com os demais personagens e, portanto, que a sequência de eventos narrados possa ter início e se desenrolar.

Personagens importantes nas três obras agem motivados, por razões e de maneiras distintas, pelo desejo de morte. O desejo intransigente de recuperar o corpo do irmão assassinado é o que move Alboury; a profunda expectativa de mudança, de transformação de si é o que conduz Léone numa viagem inusitada ao continente africano, onde ela deixará de se sentir europeia e francesa, ao ponto de gravar no próprio rosto, violentamente, as marcas desse desejo de mudança, experimentando uma espécie de suicídio simbólico; a vontade de desaparecer, de fugir da vida e descansar é o que faz Koch abandonar sua passividade usual e penetrar num universo que lhe é absolutamente

estranho, cruzando com personagens com os quais provavelmente jamais teria se encontrado; a aparentemente inexplicável atração pela morte é o que conduz as ações de Roberto Zucco, tornando-o uma espécie de representante ou mesmo encarnação simbólica da própria morte ao longo de sua trajetória assassina e inusitada.

Ao fim, é possível concluir que a morte se impõe como força que impulsiona os personagens, orienta suas interações; ela é elemento motriz das intrigas, ponto de partida e ponto de chegada, elemento fundamental na composição das obras. E é importante ressaltar, uma vez mais, que, assim como suas obras, a vida de Koltès foi fortemente marcada pela experiência da morte. Podem ser lembrados, por exemplo, os atentados violentos contra os argelinos em Metz, cujos desdobramentos ele pôde testemunhar de perto quando ainda era muito jovem; ou ainda os eventos extremos testemunhados durante suas viagens à África e à América; ou até mesmo a vivência pessoal com o vírus HIV e a AIDS, doença à época completamente incontrolável e inevitavelmente fatal. O autor raramente tratou da morte em suas entrevistas, nem mesmo na última, concedida poucas semanas antes de seu falecimento, momento em que estava altamente debilitado. Contudo, embora considerasse a morte como evento banal – o que se observa nas poucas declarações que deu sobre o tema – ela atravessa parte importante de sua obra, constituindo, como espero ter demonstrado nesta tese, um elemento-chave para a compreensão da mesma.

Ao aproximar-me do fim deste processo, vislumbro possibilidades de desdobramento em futuras pesquisas de pós-doutorado, enfocando obras que não foram aqui analisadas detalhadamente, como por exemplo *La nuit juste avant les forêts*, monólogo considerado por Koltès como a primeira obra da segunda fase de sua escrita. Como já vislumbrado no primeiro capítulo desta tese, trata-se de texto altamente complexo, que combina alguns dos traços marcantes da poética koltesiana, conjugando escrita poética e escrita vulgar, presença da retórica, problema da alteridade e do desejo, etc. Trata-se de texto ainda não publicado no Brasil, o que inclusive me impulsiona a pensar numa tradução comentada da peça completa, acompanhada de reflexões sobre seus aspectos formais e temáticos mais importantes.

Encerro essa pesquisa ciente de que a diversidade da obra de Koltès e a complexidade do tema da morte permitiriam ainda tantas outras leituras e páginas em torno não só desse tema específico, mas também da vasta fortuna temática que a obra apresenta, tornando-a altamente fecunda, aberta a novos olhares e questionamentos.

Bernard-Marie Koltès encontrou, ele próprio, a morte, há 27 anos; contudo, permanece vivo por meio de sua escritura provocativa. Sua obra repercute no tempo presente, exprime inquietações da contemporaneidade e certamente perdurará como fonte fértil para artistas, pesquisadores e para o público amante do teatro e da literatura dramática.

REFERÊNCIAS

ABSSI, Marion. Le nationalisme algérien dans l’immigration en Moselle pendant la guerre d’Algérie. In : **Bernard-Marie Koltès: textes et contextes. Recherches textuelles, n. 10**: Université Paul Verlaine – Metz, 2011.P. 77-86

ARIÈS, Philippe. **A história da morte no ocidente**. Tradução de Hélio Veiga. São Paulo: Ediouro, 2001.

BACQUÉ Marie-Frédérique. Du cadavre traumatogène au corps mort symboligène. In: **Études sur la mort**, 2006/1 no 129, p. 59-68.

BAECHLER, Jean. **Les suicides**. Paris: Hermann, 2009.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Revisão do professor Isaac Nicolau Salum. Campinas, SP: Pontes, 1995. Editora da Universidade Estadual de Campinas.

BIDENT, Christophe. **Benard-Marie Koltès. Genealogies**. Tours: Farrago, 2000.

BON, FRANÇOIS. **Pour Koltès**. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2000.

CAHEN, Gerald (direction). **Résister. Le prix du refus**. Paris: Les Editions Autrement, 1995.

CAMUS, Albert. **Le mythe de Sisyphe. Essai sur l’absurde**. Paris : Editions de Gallimard, 2013.

DARD, Olivier. La guerre d’Algérie en Métropole. In : **Bernard-Marie Koltès: textes et contextes. Recherches textuelles, n. 10**: Université Paul Verlaine – Metz, 2011, p. 53-76

DESCLÉS, Cyril. Quelques hypothèses sur la genèse de l’écriture de Koltès. In : **Bernard-Marie Koltès: textes et contextes. Recherches textuelles, n. 10**: Université Paul Verlaine – Metz, 2011, p. 181-194

DEVILLE, Jacques (org). **La bibliothèque de Koltès : réécritures et métissages**. Actes des 2^{ème} Rencontres Internationales Bernard-Marie Koltès, organisées à Metz en octobre 2002. Bibliothèque de la Ville de Metz : 2004.

DOSTOIEVSKI, Fiódor M. **Os demônios**. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1963. v. III.

DUBOIS, Jérôme: A questão do lugar na obra de Bernard-Marie Koltès, In: **Repertório Nº 10** [65-70], Ano 10. Tradução do francês por Catarina Sant'Anna. Salvador, PPGAC-UFBA, 2007.2.

FERNANDES, Sílvia. GRINSBOURG, J. **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERNANDES, Fernanda Vieira. **Um estudo de Roberto Zucco, peça teatral de Bernard-Marie Koltès**. Mestrado. Orientador: Prof. Dr. Robert Ponge. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

FOUCAULT, Michel. **La volonté de savoir: droit de mort et pouvoir sur la vie**. Paris:Éditions Gallimard, 1976.

FREUD, Sigmund. A psicopatologia da vida cotidiana. In: **Obras psicológica completas de Sigmund Freud. Volume XIV**. Traduzido do alemão e do inglês sob direção-geral e revisão técnica de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969a. Vol. VI

_____. Luto e Melancolia. In: **Obras psicológica completas de Sigmund Freud. Volume XIV**. Traduzido do alemão e do inglês sob direção-geral e revisão técnica de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969b. Vol. XIV. P. 275-291.

GOETZ, Olivier. Figure et identité de Bernard-Marie Koltès. IN : PETITJEAN, André (org). **Bernard-Marie Koltès: textes et contextes. Recherches textuelles, n. 10**: Université Paul Verlaine – Metz, 2011 A, p. 251-264

_____. La vie culturel à Metz dans les années 60: de la jeunesse à la genèse de Koltès. (Table ronde animée par Olivier Goetz). In : **Bernard-Marie Koltès: textes et contextes. Recherches textuelles, n. 10**: Université Paul Verlaine – Metz, 2011 B, p.34-52

GREINER, Christine. AMORIM, Claudia, org. **Leituras da morte**. São Paulo: Annablume, 2007.

GUY, Hervé; JEANJEAN, Agnès; RICHIER, Anne; SCHMITT, Aurore; SÉNÉPART, Ingrid; WEYDERT, Nicolas. **Rencontre autour du cadavre: actes du colloque de Marseille**. Marseille: GAAF, 2010.

HÀN, Jean-Pierre. De la biographie à l'oeuvre, de l'oeuvre à la biographie ou l'impossible équation. In : **Bernard-Marie Koltès: textes et contextes. Recherches textuelles, n. 10**: Université Paul Verlaine – Metz, 2011.P. 201-206

HANUS, Michel. **L'esprit du temps**. Études sur la mort. Le cadavre. Artigo online disponível em: <http://www.cairn.info/revue-etudes-sur-la-mort-2006-1-page-5.htm>. Acessado em 01/06/2015. 2006.

HOISEL, Evelina. **Grande sertão: veredas – uma escritura biográfica**. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia: Academia de Letras da Bahia, 2006. 218p.

KOLTES, Bernard-Marie. **Cais Oeste**. Salvador: Ateliê de Tradução do francês de Jérôme Dubois – Universidade Federal da Bahia, 2007.

_____. **Combat de nègre et de chiens**. Paris : Les Éditions de Minuit, 1989.

_____. **Dans la solitude des champs de coton**. Paris : Les Éditions de Minuit, 1987.

_____. **La fuite à cheval très loins dans la ville**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

_____. **La nuit juste avant les forêts**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988a.

_____. **Le retour au désert**. Paris:Les Éditions de Minuit, 1988b.

_____. **Les amertumes**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998a.

_____. **L'heritage**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998b

_____. **Lettres**. Paris : Les Éditions de Minuit, 2009.

_____. **Prologue**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.

_____. **Quai ouest**. Paris : Les Éditions de Minuit, 1985.

_____. **Roberto Zucco**. Paris : Les Éditions de Minuit, 1990.

_____. **Sallinger**. Paris: Les Editions de Minuit, 1995.

_____. **Teatro de Bernard-Marie Koltès**. Tradução: Letícia Coura. Apresentação: Fernando Peixoto. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. **Théâtre / Public**, n°136-137, juillet-octobre, Paris, 1997.

_____. **Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)**. Paris:Les Editions de Minuit, 1999.

LAPENNA, Daniela. **Le pouvoir de vie et de mort: souveraineté et peine capitale**. Paris : Presses Universitaires de France, 2011.

LE BRETON, David. Le cadavre ambigu : approche anthropologique. In : **Études sur la mort**, 2006/1 no 129, p. 79-90.

LEHMANN, Hans-Thies: **Teatro pós-dramático**. Tradução do alemão por Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac & Naify. 2007.

MICHEL, Raymond. *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès. Un théâtre « cristallin » du contemporain. IN : PETITJEAN, André (org). **Bernard-Marie Koltès: textes et contextes. Recherches textuelles, n. 10**: Université Paul Verlaine – Metz, 2011.P. 219-250

MORIN, Edgard. **O homem e a morte**. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

MORON, Pierre. **Le suicide**. Paris: Presses Universitaire de France, 1975.

MOTTA, Véra. **Dramaturgia da carne: o corpo em Dorotéia**, de Nelson Rodrigues. Trabalho apresentado na XV Jornada de Psicanálise do espaço Moebius, “De um corpo ao outro”. Salvador, 10 a 12 de novembro de 2015. Inédito.

OUELLET, Pierre (direction). **Le soi et l'autre: l'énonciation da l'identité dans les contextes interculturels**. Québec: Les presses de l'université Laval, 2002.

PETITJEAN, André (org). **Bernard-Marie Koltès: textes et contextes. Recherches textuelles, n. 10**: Université Paul Verlaine – Metz, 2011.

_____. Pour une biographie sociologique : l'exemple de Bernard-Maire Koltès. In: **Bernard-Marie Koltès: textes et contextes. Recherches textuelles, n. 10**: Université Paul Verlaine – Metz, 2011 a. P. 155-167

_____. Description stylistique des didascalies koltésiennes. In: PETITJEAN, André (org). **Bernard-Marie Koltès: textes et contextes. Recherches textuelles, n. 10:** Université Paul Verlaine – Metz, 2011 b. P. 291-302

PEREIRA, Antonia. Do texto à encenação: a expansão cênica da narrativa e sua eficácia simbólica. In: MENDES, Cleise. **Dramaturgia ainda: reconfigurações e rasuras.** (organizadora) Salvador: EDUFBA, 2011

PROTIN, Mathieu. Les voyages forment-ils l'écriture ? In: **Bernard-Marie Koltès: textes et contextes. Recherches textuelles, n. 10:** Université Paul Verlaine – Metz, 2011, p. 207-218

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade.** Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

RAMBEAU, Frédéric. Le texte en perspective. In: FOUCAULT, Michel. **La volonté de savoir: droit de mort et pouvoir sur la vie.** Paris:Éditions Gallimard, 1976, p. 53-138

ROSA, Gideon. **Koltès: Que teatro é esse?** Caderno GIPE-CIT : Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade/Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança. Nº15, dez 2005. Salvador: UFBA, 2005.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo.** Tradução do francês por Andréa Sthael M. da Silva. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

_____. **Introdução à análise do teatro.** Tradução do francês por Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística.** São Paulo: Fapesp : Annablume, 1998.

_____. **Redes de criação: construção da obra de arte.** 2 edição. Vinhedo – SP: Editora Horizonte, 2008.

THOMAS, Louis-Vincent. **La mort en question: traces de mort, mort des traces.** Paris : L'Harmattan, 1991.

_____. **Mort et pouvoir.** Préface de Jean-Didier Urbain. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1999.

_____. En hommage à Louis-Vincent Thomas. Le cadavre. IN: **Études sur la mort**, 2006/1 no 129, p. 11-22.

UBERSFELD, Anne. **Ler o teatro**. Tradução do francês por José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Bernard-Marie Koltès**. Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Actes Sud-Papier, 1999.

VÁRIOS. **Bernard-Marie Koltès**. Europe. 75 année. N° 823-824 / Novembre – décembre 1997.

VERNANT, Jean-Pierre. **La mort dans les yeux. Figure de l'Autre en Grèce ancienne**. Seuil: Éditions de Seuil, 1996.

VEYRIÉ, Nadia. **Le cadavre éprouvé**. Corps, chairs et vie dans les rites funéraires. In : Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires. Centre pour l'édition électronique ouverte, 2013. Acessado em 12 de março de 2015.