

SOBRE GUERRA E FAMÍLIA NA PEÇA *O RETORNO AO DESERTO* DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

Luís Cláudio Machado

Universidade de Sorocaba – UNISO

Dramaturgia contemporânea, teatro francês, tematologia.

Com *Le cadavre encerclé* (1958), Kateb Yacine foi o primeiro dramaturgo de língua francesa a tomar a guerra da Argélia como tema. Do lado francês, apenas Genet com *Os Biombos* abordou o assunto. Houve também alguns *sketchs* satíricos, como *Les séquestrés d'Altona*, de Sartre, que pretendia abordar indiretamente o problema da tortura na Argélia.

Michel Vinaver escreveu *Les huissiers* (1958) e *Iphigénie Hotel* (1960) em que fala da guerra, mas nenhuma é situada na ex-colônia; a ação, nelas, trata das reações francesas, ou antes, uma tentativa de denunciar os traços cotidianos da queda da 4ª. República sob a pressão dos acontecimentos da Argélia.

Vinte anos depois, o conflito é recolocado em cena. A lacuna surpreende por ser, justamente nos anos 60, que o teatro francês sofreu forte influência política.

De fato, era um tema delicado num momento em que a sociedade francesa se via diante da necessidade de absorver um milhão de *pieds-noirs*. Ao menos do lado francês, nada era motivo para comemoração.

O assunto é retomado nos anos 80 em várias peças, dentre elas: *Pendant que vous dormiez* de Robert Poudrou; *Nationalité Française* de Yves Laplace; *Djebels* de Daniel Lemahieu; *B.M.C.* de Eugène Durif; *Djurdjura* de François Bourgeat; *Algérie 54-62* de Jean Magnan; *Tonkin-Alger* de Eugène Durif, além de *Le retour au désert* de Koltès. Encenadas entre 1988-92 cada uma exprime uma vontade de encarar a herança dessa guerra, tal como ela marca a realidade de atual.

Focalizaremos aqui, seguindo as definições de Jorge Dubatti (DUBATTI,2002:111), a Tematologia, já que privilegiaremos a representação textual dos motivos da guerra e da família, e a Imagologia, sub-área da Tematologia que se ocupa da representação do estrangeiro, figura de papel fundamental na obra de Koltès.

O êxodo provocado pela Guerra, traz para a França no início dos anos 60, os “indesejáveis deslocados”, e os traços do inevitável enfrentamento se multiplicam.

Reflexo dos ares belicosos na peça é o medo que frequenta os personagens. Mesmo iniciando com a inquietude de Maame Queuleu e seu cuidado em se proteger dos perigos da rua, igualmente percebidos por Aziz, esta ansiedade instaurada pelos dois empregados não nasce somente do contexto político-militar de uma cidade do interior da França mergulhada na violência da O.A.S..

A própria casa é tomada por uma atmosfera hostil que Fátima sente, logo após encontrar no jardim o fantasma de Marie: “*Mamãe, esta casa está cheia de segredos e me dá medo.*”. (KOLTÈS,1988:18).

Fátima, a mais sensível, a única que percebe a aparição da primeira esposa de Adrien, chega até a estender essa impressão de medo ao conjunto da cidade, mergulhada no frio francês: “*Faz frio de noite, faz frio de dia, o frio me dá mais medo que a guerra*” (KOLTÈS,1988:63).

A própria Mathilde também se deixa levar por um medo confuso: “*Agora sou eu que estou com medo*” (KOLTÈS,1988:21), é o que diz após ser confrontada com os vestidos no armário, testemunhas do segredo de Marie.

Mesmo quando a origem do medo é identificada (Mathilde na cena 12 teme que Adrien venha matá-la), esse sentimento parece surgir de uma fonte difusa que se desdobra bem além do objeto de pavor. “*Estou no maior cagaço*” (KOLTÈS,1988:60-61), diz Mathilde por três vezes, sem chegar a se proteger efetivamente trancando a porta. Como se esse medo fosse mais forte que qualquer muralha, como se Adrien, o inimigo hipotético, racionalmente designado, nada mais fosse que o braço de uma força que domina a todos e guia suas existências. Força que chega até a atingir os mortos: “*ela tem medo*” (KOLTÈS,1988:46) diz Fátima a Mathilde sobre a timidez do fantasma de Marie antes de sua saída, e conclui: “*você a assustou*” (KOLTÈS,1988:48.). Mortos e vivos são colocados num quadro comum, profundamente marcado pela idéia de insegurança.

Esses medos têm uma constante: são gerados pela ausência, pelo vazio que ameaça ser preenchido. Medo daquele que não está presente e que poderá surgir em breve; daquilo que, por ser imperceptível, desconhecido, incompreensível, inatingível, escapa. Por trás das aparências, o agressor permanece escondido na sombra, a ponto de Mathilde colocar a filha em guarda: “*Fátima, eu não quero que fique andando pelo jardim à noite...Os jardins dessa cidade são perigosos, por causa das tropas e dos militares que pulam os muros para deixarem presentes..*” (KOLTÈS,1988:45-46).

Dessa forma, alguns barulhos na rua, a possibilidade de alguém se esconder atrás de uma porta ou mesmo o silêncio, como diz Maame Queuleu no início da cena 6: “*Responda-me Mathilde, porque o seu silêncio me dá medo*” (KOLTÈS,1988:33), são elementos que fazem tremer aquele que sente uma terrível impotência em administrar seu meio, caso de Adrien que, petrificado de terror com a idéia de seu filho se expor ao perigo que ele pressupõe, redobra a vigilância proibindo-o de sair de sua tutela: “*Além desse muro é a selva, e você não deve atravessá-la sem a proteção de seu pai.*” (KOLTÈS,1988:24.).

O estrangeiro, no conjunto de seus campos, é esse inimigo ausente, ou seja, tudo aquilo que não pertence ao círculo do reconhecido, do familiar. Tudo o que, de imediato, não toma parte no mundinho delimitado pela segurança e conformidade. Todo aquele que não é parente, compatriota, que destaca a estranheza, que foge ao normal.

Em química, o corpo estranho é aquele que impede a pureza, já que, não sendo da mesma natureza, vem atrapalhar o reconhecimento da identidade. O estrangeiro, aqui, é aquele contra o qual a ordem, à qual tantos personagens estão ligados, deve se precaver utilizando todos os meios supostos eficazes para impedir o encontro perturbador.

Se o medo cresce desde que Mathilde e seus filhos adentram à casa, é porque tal intrusão, impede de responder à pergunta: o que é um estrangeiro? A partir daí, a impermeabilidade segura não está mais garantida: se não é mais possível identificar o outro, tudo está ameaçado. E a ordem, fundamentada na separação, guardiã do equilíbrio, da tranquilidade e da integridade, cai como um castelo de cartas.

Do sentimento de expatriação, comum a vários personagens - o retorno de um expatriado é sempre, em diferentes graus, o retorno de um estrangeiro - e, sobretudo, daquilo que no texto nos é mostrado da camada mais inferior dessa sociedade, os imigrantes árabes, podemos sentir algo que nos toca a todos, ainda hoje, e cada vez mais nesse mundo globalizado.

Num jogo amistoso recente de futebol entre França e Argélia, jovens franco-argelinos cantaram fervorosamente o hino nacional da Argélia, e vaiaram o francês. Ou seja, são franceses, sentem-se argelinos, mas, no final das contas, não pertencem direito a nenhuma das duas sociedades.

O convite à imigração não incluía nem inclui o direito de sentir-se um igual. Os da geração de Aziz e Saïfi, personagens árabes da peça, foram confinados a empregos modestos e às periferias. Já a atual geração não está disposta a se sacrificar perenemente. Da sociedade da abundância da Europa não quer apenas o serviço sujo e pesado, também quer as benesses. Como continua a ser, no geral, marginalizada, torna-se ressentida.

Mas esse não é um problema puramente francês. Há os turcos na Alemanha, árabes ou muçulmanos ou africanos em outros países europeus, latinos nos Estados Unidos e, até, nordestinos em São Paulo. A grande maioria serve unicamente para suar, não para gozar. Milhares continuarão buscando o “Eldorado”, porque, se a riqueza não chega aos confins do planeta, estes irão buscá-la onde ela estiver. É assim que as coisas funcionam. Essa é a regra do jogo.

Este retorno ao passado do autor mostra que sempre é tempo de reavivar a memória e não deixar cair no esquecimento os crimes cometidos em nome da França durante esta guerra, quando um governo, munido de poderes especiais, ordenou, planejou e encobriu nas colônias onde enfrentava um movimento nacionalista, atos contrários às leis humanas. Daí a importância do contexto histórico, precisamente marcado nesta peça como em nenhuma outra do autor.

Ao falar de uma guerra familiar, tendo como pano de fundo a da Argélia, Koltès rompe com os charmes da burguesia erigindo um quadro grotesco de uma família burguesa, atravessada

pelos ecos da guerra. Ele utiliza-se do domicílio familiar, lugar de conflito, de violência, de dominação, de vingança, de complô, para simbolizar os acontecimentos políticos que o país vivia.

A partir desse universo e das relações que se processam entre seus membros, todas deterioradas, o autor nos mostra um reflexo do próprio falso sentimento de fraternidade, que nutria as políticas neocoloniais francesas.

O trajeto de Mathilde e Adrien nos convida a abandonar o confinamento individual para se deixar seduzir pelo encontro. A renunciar aos princípios securitários para encontrar a mestiçagem temida, sem renunciar à idéia de luta, de rivalidade, fora da qual, não se realiza nenhuma aproximação.

A partir de uma fábula situada no quadro da família, a menor célula da sociedade, o dramaturgo coloca questões de alcance universal, mostrando que se ela é uma entidade indissolúvel, um monstro canibal, também é o único refúgio, a única resposta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BIDENT, Christophe. **Bernard-Marie Koltès – Généalogies**. Tours : Farrago, 2000.
DUBATTI, Jorge. **El Teatro Jeroglífico – Herramientas de poética teatral**. Buenos Aires : Editorial Atuel, 2002.
KOLTÈS, Bernard-Marie. **Le retour au désert**. Paris : Minuit, 1988.
UBERSFELD, Anne. **Bernard-Marie Koltès**. Col. Apprendre. Arles: Actes Sud-Papiers, 1999.
VINAVER, Michel. (org) **Écritures dramatiques – essais d'analyse de textes de théâtre**. Arles : Actes Sud, 1993.