

# Cadernos

## letra e ato

O teatro francês contemporâneo

Conferência realizada dia 6 de abril de 1990, em Praga<sup>1</sup>

Michel VINAVER<sup>2</sup>

Tradução: Bruna Luiza Elias MUNHOZ<sup>3</sup>

**Resumo:** Este artigo é a tradução de uma conferência realizada pelo dramaturgo francês Michel Vinaver em 1990 na cidade de Praga. O autor traça cronologicamente os movimentos e acontecimentos teatrais de maior importância na França desde o período entre guerras até o início dos anos 90, falando inclusive de sua própria obra.

**Palavras-chave:** Michel Vinaver; teatro francês; contemporaneidade.

### Nota da tradutora:

Esta conferência de Michel Vinaver dá um panorama geral da história do teatro e da dramaturgia na França desde o período do entre guerras até os anos 90 (quando foi realizada). Citando nomes conhecidos e situando-os cronologicamente, Vinaver consegue, em pouco tempo, resumir a vida teatral francesa, e inserir sua própria obra nesse contexto, não esquecendo nunca da situação sócio-política da época.

Para nós, brasileiros dos anos 2010, a conferência nos convida a refletir sobre a vida teatral de nosso país, que em muitas vezes se parece com a situação da França em 1990. Porém, vivemos uma crise em nosso país nos últimos tempos (tanto política, como

---

<sup>1</sup> Michel Vinaver, "Conférence de Prague", Agôn (online), Points de vue: 19/10/2010, URL: <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=283>

<sup>2</sup> Michel Vinaver é premiado dramaturgo francês, nascido em 1927, participou da renovação teatral francesa no decorrer do século XX.

<sup>3</sup> Email: [brunalu93@gmail.com](mailto:brunalu93@gmail.com) Atriz, graduou-se na Universidade Estadual de Campinas em Artes Cênicas. Hoje é mestrande em Artes da Cena pela mesma universidade, pesquisando a dramaturgia contemporânea de Michel Vinaver sobre o trabalho do ator, com orientação da Profa. Dra. Isa Etel Kopelman.

econômica e social), que nos faz considerar a afirmação de Vinaver sobre o surgimento de um teatro mais forte em uma sociedade que está sob esse contexto. Será que atravessamos um período de possível florescer artístico? Será que os artistas de hoje enxergam esse poder e responsabilidade de representar a sociedade nesse momento?

Sabendo um pouco mais sobre a vida teatral europeia registrada aqui, talvez consigamos entender melhor o momento artístico pelo qual passamos no Brasil.

#### **Nota da transcritora:**

Esta conferência foi realizada por Michel Vinaver na Faculdade de Filosofia da universidade Charles IV em Praga, alguns meses depois da queda do Muro de Berlim. Nos anos anteriores ele já estivera muitas vezes nessa cidade na posição de enviado de uma associação, que ajudava a trazer livros e notícias clandestinamente aos países comunistas do leste europeu. É importante sublinhar a força do contexto histórico e observar a profunda pertinência e atualidade dessa conferência, tanto de um ponto de vista dramaturgico - pelas ligações que ele propõe e pelas linhas de força que ele desenha - como de um ponto de vista ético e político. O conteúdo desse texto aborda as circunstâncias de origem do autor e reitera, também, o seu constante e discreto engajamento político e social. Durante a leitura da conferência não podemos esquecer de pensar no texto “A visita do chanceler austríaco na Suíça” (Paris, L’Arche, 2000), onde Michel Vinaver expõe as razões que o fizeram recusar participar de uma jornada literária na Suíça, depois de visitar o chanceler Schussel no mesmo país. É nesse contexto que se dá essa conferência para jovens estudantes tchecos.

Esse texto nos dá um panorama da vida teatral entre 1920 e 1990 na França e na Europa - e é através desse olhar, dessa leitura acelerada, que são salientados os esboços, os becos sem saída e as linhas de fuga dessa vida teatral. A paisagem proposta aqui, examinada pelo autor, entrecruzou-se por mais de cinquenta anos. E é essa a visão que poderemos seguir aqui.

Bárbara Métais-Chastanier

#### **O teatro francês contemporâneo**

Enquanto escritor de teatro eu faço parte da paisagem que Jindrich Pokorny<sup>4</sup> me pediu para lhes apresentar. Portanto, não sou um observador neutro, tampouco uma testemunha imparcial que será capaz de um olhar frio e objetivo, livre de paixões. Essa advertência estando feita, tentarei expor, em uma hora, as referências principais que constituem essa paisagem - a paisagem do teatro francês contemporâneo.

Os lugares de teatro, e as pessoas de teatro, tinham um papel central nos grandes eventos políticos que, depois do outono passado, mudaram a face do país de vocês.

Eu venho de um país onde o papel do teatro na política e na sociedade está resumido a nada, ou quase nada.

Isso sem dúvida não é coincidência. A função do teatro se afirma mais fortemente quando a sociedade está sujeita a um regime tirânico - como uma resistência - ou atravessa um período de crise - recorrente à pesquisa de uma nova relação do homem com ele mesmo, com o mundo, com o estado...

Pode-se dizer, então, que na França o teatro se marginalizou porque nós temos a chance de viver em um país onde as coisas vão da melhor maneira possível?

A resposta é sim e não. As coisas vão melhor no sentido de que nós temos a democracia, nós temos uma economia próspera e nós temos a paz civil - sem qualquer um desses elementos estaríamos ameaçados hoje.

Ao mesmo tempo as coisas não vão o melhor possível e há ameaças, mas em um plano menos facilmente definível: a falta de valores, o egoísmo, o gosto pelo fácil, o aumento do consumismo e o declínio da cultura, o vazio ou a desordem mental: qualquer termo que nos venha a mente e ajude a diagnosticar a fadiga da sociedade francesa - fadiga ou linguagem que, talvez, se correlacionam inevitavelmente à tríade paz-liberdade-prosperidade...

Hoje em dia, esse é o quadro da França, que, grosso modo, causa um desequilíbrio entre a oferta e a procura teatral. A oferta não para de aumentar... Eu digo que há cada vez mais e mais companhias de teatro, cada vez mais e mais espetáculos produzidos por ano; cada vez mais e mais as pessoas fazem teatro, o que é uma reação compreensível ante ao desaparecimento de qualquer ideal coletivo ou luta social; ao mesmo tempo, há cada vez menos interesse pelo teatro por parte da população; com o resultado de que, cada vez mais, os espectadores de teatro são pessoas de teatro, e a arte teatral passa a girar em torno de si mesma, cortada de qualquer necessidade real (a não ser a necessidade daqueles que a fazem...).

---

<sup>4</sup> Figura marcante da resistência na Tchecoslováquia: ele notadamente fazia parte da rede de informação clandestina. Especialista em Nerval e na literatura de Parnasse.

Isto não quer dizer que nada de importante se passa no teatro francês, mas diz que as coisas importantes podem muito bem não ter uma ressonância imediata e não ser registrada pelo consciente coletivo. Isso porque elas exploram pedaços da realidade para os quais a sociedade vem fechando os olhos sucessivamente.

Por essa razão, uma fotografia da situação do teatro na França, em 1990, poderia ser pouco legível, e necessariamente confusa. Parece-me mais útil propor a vocês um filme: a história contemporânea desse teatro, partindo de um rápido panorama do entreguerras, depois abordando o papel de cinco ou seis conjuntos de eventos-chave que marcaram o período do fim da Segunda Guerra Mundial, aos dias de hoje. À medida em que eles se sucedem - ou se aninham - esses eventos deverão iluminar os lugares ou momentos de que falo.

### **O entreguerras (anos 20 e 30)**

O Boulevard é rei. O Boulevard é a grande atração da burguesia intelectual. É um teatro obediente a um pequeno número de bilheteria que servem a uma ideologia esclerosada e a uma estética construída à base de intrigas de interesses, de dinheiro e de luxúrias, de palavras fracas e de efeitos de cena. É um teatro inteiramente parisiense (não há nenhuma vida teatral fora de Paris). Os autores de sucesso se chamam Bourdet, Pagnol, Bernstein e Guitry.

Um homem surgiu, que agitou as colônias (colunas?) desse templo, que denunciou a falsidade e vaidade desse teatro, e que propôs uma alternativa: Jacques Copeau.

Ele e seus discípulos - Dullin, Jouvet, Baty, Pitoeff - formaram em 1927 o famoso Cartel - e fizeram um poderoso trabalho de regeneração da arte teatral:

No plano do repertório eles introduziram a obra de Pirandello, de Tchekov, dos elisabetanos, mas também de novos autores franceses: Giraudoux, Jule Romains, Cocteau, Salacrou, Anouilh.

No plano da dramaturgia, eles introduziram uma exigência ética, assim como estética, unida a um espírito de pesquisa, à simplicidade e à busca da verdade, mantendo também o acento da dimensão poética do trabalho teatral.

A influência desses artistas se comprovou durável ao ponto que ainda hoje, depois de todas as formidáveis mutações que se seguiram, os nomes de Copeau, Jouvet e Dullin ainda inspiram e servem de exemplo.

O Boulevard não morreu por completo, mas foi reduzido a um segmento limitado da vida teatral.

Veio a guerra. Veio a Ocupação, a Resistência, depois a Libertação. O que vai acontecer?

Primeiro conjunto de eventos chave: um teatro engajado

Sim, o teatro é engajado. O engajamento é político, social, filosófico e nós podemos adicionar: pedagógico. Ele tem muitos aspectos. Eu mencionarei cinco:

Em 1944 houve a criação de três peças marcantes: *Antigone* de Anouilh, *Entre quatro paredes* de Sartre e *O malentendido* de Camus.

Anouilh é um dramaturgo já famoso, Sartre e Camus dois jovens autores fazendo um avanço deslumbrante. As obras teatrais desses três autores se caracterizam pela convicção de que não há nada melhor que o teatro, que leva para o seu público um debate de ideias. Tanto o conteúdo ideológico de suas peças tem parecido atual, como constatamos hoje que suas dramaturgias encerraram uma época: o canto do cisne, podemos dizer, da forma canônica do drama do século XIX.

Ainda mais importante é um evento que se situa sob outro registo. Ele se agita a partir da Descentralização. No coração desse evento está uma jovem mulher, Jeanne Laurent, funcionária subalterna, diretora adjunta do escritório de espetáculos no Ministério da Educação Nacional. Sozinha, contra todos da administração do Estado, ela capta as expectativas e energia da Resistência e consegue implementar, entre 1947 e 1952, uma rede de Centros Dramáticos Nacionais em diversas cidades da Província: Saint-Etienne, Grenoble, Toulouse, Rennes, Strasbourg. Esses são os centros à altura da criação teatral e do movimento cultural, eles são subsidiados pelo Estado e confiados a jovens diretores entusiastas que se chamavam Dasté, Gignoux, Sarrazin e Saint-Denis.

É uma reviravolta. É realmente uma revolução, e a paisagem teatral francesa será modificada consideravelmente. Primeiro, o teatro francês não é mais somente parisiense, e é realmente nas províncias que se produzirão os eventos teatrais de maior importância no pós-guerra. Em seguida, o financiamento da criação e da atividade dramática pelo Estado corresponde a uma ideia totalmente nova: aquela de que o teatro é considerado um serviço público. Desde então, essa ideia trilhou seu caminho, ao ponto de que hoje, na França, existem cinco teatros nacionais, trinta e cinco centros dramáticos nacionais e um sistema de subsídio às companhias independentes, permitindo que centenas delas funcionem por todo o país.

E depois há o evento Vilar. Jovem diretor de vanguarda, que até então tinha trabalhado em pequenas salas parisienses, Jean Vilar cria, em 1947, a "Semana de Avignon", que se torna, no ano seguinte, o Festival de Avignon. Três anos depois, a repercussão extraordinária que ocorreu em Avignon levou Jeanne Laurent a propor para Vilar a criação de uma nova instituição no Palais Chaillot, em Paris: O Teatro Nacional Popular (TNP). Entre Avignon e Chaillot, Vilar renovou radicalmente todos os componentes do teatro: o espaço, a iluminação, o jogo do ator, a direção, mas, sobretudo, o público e a relação com o público. Vilar sonhava com um teatro que se tornasse, no sentido pleno do termo, popular, e que se voltasse tanto para os trabalhadores como para as outras classes da população. Essa utopia não foi realizada (a porcentagem de trabalhadores em uma plateia jamais ultrapassou 6%), e a constatação dessa falha é uma das razões que conduziram Vilar a não pedir o renovamento de seu contrato no Chaillot, em 1963.

Não resta dúvida de que Vilar é um homem conhecido na França, e que em grande parte tenha realizado sua ambição de fazer um teatro que fosse uma festa aberta a todos, e um instrumento afiado de descobertas.

Brecht invadiu a França. Isso começou com a encenação de *A exceção e a regra*, no ano de 1950, em um pequeno teatro parisiense, feita por Jean-Marie Serreau – de quem ainda falaremos. Brecht ele mesmo, com a Berliner Ensemble<sup>5</sup>, veio apresentar em Paris *Mãe Coragem*, em 1954, e *Círculo de Giz Caucasiano*, em 1955. Um diretor de 19 anos, Roger Planchon, que criara, em 1950, o primeiro teatro permanente em uma província – em Lyon, uma pequena sala de 95 lugares – apresentara quatro anos antes *A Alma Boa de Setsuan*. Vilar tinha, por sua vez, realizado uma encenação de *Mãe Coragem* no TNP, logo seguida de *Arturo Ui*. A revista *Teatro Popular*, criada em 1953, no movimento de Vilar, tornou-se o órgão de propagação das ideias de Brecht na França. A influência de Brecht foi decisiva, menos para os autores que também eram diretores: notadamente Planchon, mas também Gabriel Garran, Guy Rétoré e Bernard Sobel, que criaram entre 1961 e 1963 os três primeiros teatros nos subúrbios de Paris – há agora perto de uma dúzia deles.

De 1951 a 1963, em doze anos, o TNP de Jean Vilar realizou duas mil representações em salas com geralmente dois mil espectadores. Ele atingiu assim mais de quatro milhões de espectadores, que ainda se lembram do *Cid* ou do *Príncipe de Hombourg* com Gérard Philipe e Maria Casarès. Essa era a primeira vez que Kleist atuava na França. Mas Vilar conseguiu fazer com que seu grande público do Chaillot reconhecesse as obras de jovens autores que apresentou. Isso porque o TNP abriu uma segunda sala, menor,

---

<sup>5</sup> Companhia de teatro alemã fundada e dirigida por Brecht.

chamada Récamier, onde Vilar montou, em 1959, a primeira peça de Armand Gatti. Grande poeta lírico como Walt Whitman, Gatti é também um combatente, cujas peças são principalmente sobre batalhas contra todos os tipos de formas de opressão: elas tratam dos campos de concentração nazistas, de Sacco e Vanzetti, do fascismo de Franco, da luta revolucionária irlandesa, da guerra do Vietnã, de Che Guevara, do regime-carcerário da França. Gatti utiliza raramente os teatros. Ele vai para espaços abertos e monta ele mesmo suas peças com amadores, atuando nas ruas, nas usinas, nas prisões. É o teatro de intervenção, ou de agitação; e os outros diretores vão seguir seu exemplo, pelo menos Alain François e André Bénédetto: um teatro projetado como uma ação de guerrilha.

Sem dúvida menos agressiva, mas também engajada, Ariane Mnouchkine, fundadora do Théâtre du Soleil, conquistou um imenso público com *1789*, que era uma grande festa teatral e grande operação pedagógica em torno dos valores da Revolução Francesa, cuja invenção consistiu em um sistema de montagem de fragmentos de textos e depoimentos da época, que causava no público o sentimento de viver diretamente a situação.

### **Segundo conjunto de eventos chave: um teatro do absurdo**

Tudo começou em 1950 com a criação de *A Cantora Careca*, de Ionesco, de *A Invasão*, de Arthur Adamov, e, em 1953, de *Esperando Godot*, de Beckett: três novos autores, um romeno de nascença, outro russo, e o terceiro irlandês, e que vão, ao longo dos anos cinquenta, revolucionar a escrita teatral francesa.

Tratando-se do engajamento, nós estamos aqui em outro polo: trata-se do teatro que exprime o nada da existência humana, e por isso é necessário destruir todos os ingredientes tradicionais da dramaturgia: a intriga, os personagens, a inserção em um tempo real e em um espaço real, a ação... Radicalização que vai até mesmo questionar a possibilidade de linguagem.

Teatro do desencajamento, se quisermos. Teatro que atua na forma de um ácido que coloca em evidência a ausência de senso. Teatro potente, contudo, na medida em que ele sacode o espectador em suas convicções mais enraizadas. Teatro cômico, enfim, pelo tanto que se baseia no deslocamento entre o que se espera e o que acontece... Ou que não acontece! Teatro da zombaria ou teatro que ri do próprio teatro e aniquila-o sendo realizado.

Entre os jovens diretores que apresentaram suas obras em pequenas salas parisienses, nós encontramos, paradoxalmente, Vilar (depois de Avignon e do TNP), mas sobretudo os dois infatigáveis caça-talentos que são Roger Blin e Jean-Marie Serreau.

Primeiro apresentado para quaisquer dezenas de pessoas, esse repertório vai pouco a pouco ganhando um grande público, e principalmente aumentando os limites do fazer teatral, mas sempre girando sobre a questão da possibilidade mesma de continuar a fazer teatro.

### **Terceiro conjunto de eventos chave: um teatro cerimonial**

A primeira peça de Jean Genet, *As Criadas*, foi escrita em 1947 para um encenador no auge de sua glória: Louis Jouvet. *Os Negros* será montado por Roger Blin em 1959, *O Balcão* por Peter Brook, em 1960, e *Os Biombos* por Blin, em 1966. Por vinte anos essas peças fazem escândalo, porque elas tratam de sujeitos escandalosos e porque seu autor é uma figura escandalosa: ladrão, traidor e homossexual. Isso é o que conta a obra de Genet, de uma soberba habilidade lírica, e que introduz uma nova dramaturgia: a do cerimonial.

Todos os relatórios humanos e sociais são falsos em sua essência, não existe a realidade, tudo é simulação, caricatura, enquanto que o teatro é um mapa dessa caricatura. É o teatro que celebra a caricatura, que a exalta! Não há interação entre os personagens de Genet, mas o encantamento de muitas vozes. Tudo se passa como se os personagens já estivessem mortos e atuassem as próprias vidas, uma vida reduzida a um ritual sem substância.

E sob esse ponto de vista o teatro de Genet marca uma corrente que não parou de se desenvolver até hoje, com a escrita dramática de Marguerite Duras, Robert Pinget, Nathalie Sarraute, mas também entre os dramaturgos alemães mais representados na França: Peter Handke, Achternbusch, Thomas Bernhard e Heiner Müller. Nós podemos observar um movimento fundamental: o conflito dramático que se desdobrava sobre um espaço interpessoal, focado principalmente na vida interior da personagem. O drama leva a forma de uma confissão e de um autorretrato. O teatro não é mais uma ação se desenrolando em um presente dado (mesmo que em outra época), ele é um trabalho do passado no interior da personagem. O eu que se expressa não está mais introduzido no cosmos, nem na sociedade, nem em sua casa, ele está só, em lugar nenhum, mas se desloca. Ele não pode mais do que unir a monstruosidade e a morte. Ele erra e se recorda. E o teatro torna-se metateatro, na medida em que, a personagem para de fingir qualquer alteridade e faz emergir a voz do autor: é o autor que fala através dele e que vagueia pelas

palavras. Daí a tendência desse teatro de expor a forma de solilóquio narrativo sem começo nem fim. Por que sem começo nem fim? Porque é um recorte de vida que se encaixa em uma temporalidade e um espaço tornados cerimônias. (cf. J-P. Sarrazac, *Théâtres Intimes*, Arles, Actes Sud, 1989).

#### **Quarto conjunto de eventos chave: um teatro de encenadores**

Jean Vilar professou como regra de encenação o respeito absoluto do texto. "O ator digno desse nome não se impõe ao texto. Ele o serve. E servilmente." Tal era também a atitude de Serreau, de Blin, e do diretor sem dúvida mais importante do pós-guerra depois de Vilar, Jean-Louis Barrault, grande pioneiro também que teve o notado mérito de revelar ao público, nos anos quarenta, a imensa obra teatral de Paul Claudel.

Com Planchon uma reviravolta decisiva aconteceu. A inovação fundamental que devemos a ele é a noção de escritura cênica. Para ele, o teatro é feito do encontro de dois escritores no sentido pleno do termo: o escritor do texto e o escritor da cena. À primeira vista, isso não é nada de inovador e é até mesmo um pouco evidente. Na prática, contudo, o que se passa com Planchon é um processo de subordinação do texto às exigências do espetáculo, cujo encenador é o autor □ e eu disse bem: o autor, sem compartilhar. O texto torna-se um material cênico, um material dentre outros, e que pode sofrer todas as transformações que exige a ideia do espetáculo.

1958 é uma data importante. É a estreia da primeira encenação de Planchon de um clássico francês: *George Dandin*, de Molière. Essa encenação foi um sucesso. Ela foi seguida de outras obras tanto de Molière (*Tartufo*), Marivaux (*A segunda surpresa do amor*) e Racine (*Berenice*), como também de clássicos estrangeiros, como Shakespeare (*Henrique IV*, *Troilo e Cressida*, *Antônio e Cleópatra*, *Pércles*), e assim foram atualizadas e recriadas as obras primas do patrimônio mundial. De fato, Planchon "reescrevia" essas obras para o tratamento cênico que ele propunha. Não se falava mais no *Tartufo* de Molière, mas no *Tartufo* de Planchon.

Outra inovação que devemos a Planchon é a prática da montagem e da colagem: cortar fragmentos de obras dramáticas e usá-los para montar um espetáculo. Planchon procedeu assim com os textos de Corneille, de Adamov, de Ionesco, e do teatro de Boulevard.

A contribuição de Planchon ao avanço na arte teatral foi considerável. Mas, contudo, seu exemplo serviu aos encenadores que foram revelados de dez a quinze anos

depois dele, e que, ainda hoje, como ele, dominam a cena francesa e detêm posições de poder. Entre eles Patrice Chéreau, que ficou conhecido em 1966 com *O caso da rua de Lourvine* de Labiche, e cuja ascensão deu continuidade a Planchon nos quinze anos seguintes; Antoine Vitez, cuja estreia também foi no ano de 1966, com *Eléctra*, de Sófocles, que foi quem encabeçou a *Comédie Française*; Jean-Pierre Vincent, que ficou conhecido em 1968 com *O Casamento do Pequeno Burguês* e que, depois de dirigir o Teatro Nacional de Strasbourg em seguida a *Comédie Française*, veio a suceder Chéreau como patrono do maior centro dramático nacional: o Teatro de *Nanterre-Amandiers*.

Os mais jovens encenadores, que hoje têm entre trinta e cinco e quarenta e cinco anos e que se chamam Lavaudant, Bayen, Engel, Mesguich, Fall e Adrien, fizeram suas armas na esteira de Planchon. Cada um à sua maneira, eles trabalham a partir da segurança de que o encenador é o senhor soberano da obra teatral, o último autor do espetáculo.

É necessário "fazer teatro de tudo" disse Vitez, e notadamente, não há razão para se limitar a peças de teatro para fazer teatro. Nós podemos teatralizar um romance (e Vitez fez um espetáculo memorável a partir de um romance de Aragon, *Os Sinos da Basileia*, simplesmente repartindo seus fragmentos e distribuindo-os entre os atores); nós podemos teatralizar *Os Ensaíos* de Montaigne, *As Confissões* de Rousseau, o *De Natura Rerum* de Lucrèce, como faz atualmente Jourdheuil. Nós podemos, enfim, escrever nós mesmos os textos da peça que vamos encenar, e é esse o ponto de chegada lógico dessa trajetória: o encenador ordena a ele mesmo o texto de seu próximo espetáculo. E aqui está o autor em todo seu poder. E mais uma vez Planchon mostrou-se precursor.

#### **Quinto conjunto de eventos chave: um teatro que não é baseado no texto**

Em 1968 vocês tiveram a Primavera de Praga. Na França, houve a insurreição do Maio de 68... Um dos episódios memoráveis foi a decisão de ocupar o Teatro Nacional de Odéon pelos estudantes insurgentes, que viram ali um símbolo de estabelecimento cultural. O poder gaulista não se esqueceu de demitir Jean-Louis Barrault, que foi reprovado por não defender o lugar. Um evento mais significativo ainda foi, dois meses mais tarde, durante o Festival de Avignon, a contestação violenta contra Jean Vilar por um público jovem, protestando em nome de um antiteatro que personificou a representação em Avignon, durante esses dias, de *Paradise Now*, do Living Theater.

É impressionante que nesse mesmo ano de 1968, a França provava pela primeira vez o *Bread and Puppet* no Festival Mundial de Teatro do Nancy (fundado e dirigido por Jack Lang); o Grotowski com seu espetáculo *Akropolis* apresentado em Paris. O *Bread and*

*Puppet*, como também *Paradise Now*, eram a irrupção de um teatro baseado no transe do ator, na ação cênica e na consolidação do instante, uma apoteose do grito e do gesto. O radicalismo do príncipe da escrita cênica terminou na expulsão do texto.

Podemos ver nas ideias de Antonin Artaud a teorização desse movimento, explicado em seu livro *O teatro e seu duplo*, publicado em 1938, e que fez seu caminho por trinta anos, (caminho este também do chamado *Happening* nos EUA, mas nesse caso na França): nada pré-existe ao ato teatral, que assume a aparência de um sacrifício... Era uma onda e nós podemos relacioná-la à Ronconi que, vindo da Itália, apresentou em Paris, em 1971, em um salão de Baltard, seu estupendo espetáculo *Orlando Furioso* (suas obras têm um pouco do misticismo de Peter Brook, que criou um Centro Internacional de Pesquisa Teatral em uma sala parisiense em ruínas, os *Bouffes du Nord*) e *As Experiências de Gruber* (Faust-Salpêtrère, 1975). Entre os jovens diretores franceses, André Engel é quem vai mais longe no processo de transformação do espetáculo teatral em vivência sem nenhuma ligação com a representação.

Então é necessário aproximar a multiplicação de práticas ditas de criação coletiva. Por toda parte da França as companhias passaram a fazer teatro a partir de um tema, e os atores improvisavam seus textos ao longo do trabalho. O texto tinha o mesmo peso que os outros componentes do espetáculo: os acessórios, os figurinos, a iluminação. O maior momento dessa prática talvez tenha sido o impressionante espetáculo montado por Ariane Mnouchkine e sua trupe do *Théâtre du Soleil, Idade de Ouro*(1975).

Mas o evento de longe mais importante nesse momento foi a descoberta de Bob Wilson com *O Olhar do Surdo*, em 1971, em Nancy e depois em Paris. Era um espetáculo de imagens, sem texto algum, que inaugurou uma dramaturgia totalmente nova; e essa obra, seguida de outros como a de Bob Wilson nos anos seguintes, criou um choque cuja repercussão não foi menor do que aquelas que resultaram na descoberta da dramaturgia do Berliner Ensemble. Nenhum diretor francês fugiu da influência direta ou indireta de Bob Wilson e seu teatro, feito com um arranjo mágico, envolvente, cheio de efeitos visuais e auditivos, sem intervenção da palavra.

### **Sexto conjunto de eventos chave: um teatro do cotidiano**

É no interior desse conjunto que podemos situar meu próprio trabalho. Eu falarei de mim como um outro, na terceira pessoa.

Em 1973, foi apresentada em Paris a peça de Kroetz, *Alta Áustria*; e em Avignon uma peça de Vinaver, *A Procura de Emprego*. Do mesmo autor, Planchon monta em 1974

*Pela borda afóra* no Teatro Nacional em Lyon e depois em Paris. Em 1975 é *Liberdade de Brême*, de Fassbinder, e a primeira de um jovem autor francês: o *Treinamento de campeão antes da corrida*. No ano seguinte uma nova peça de Kroetz foi montada por Jacques Lassalle, duas novas peças de Deutsch, e ainda *Longe e Hagondange*, a primeira peça de Jean-Paul Wenzel, reapresentada um ano depois por Chéreau. Em 1977, é *Hotel Ifigênia* de Vinaver dirigida por Vitez, e em 1978, do mesmo autor, *Teatro de Câmara* dirigido por Lassalle. Finalmente, em 1980, um jovem diretor que começou com teatro de intervenção, Alain Façon, monta *Os Trabalhos e os Dias* de Michel Vinaver. Eu digo "finalmente" não porque esses poucos autores, alemães e franceses, pararam de escrever ou de produzir, mas porque sua ressonância está longe de ser comparada à chegada do brechtianismo, ou da atualização dos clássicos ou do teatro de imagens; esse evento, mesmo na medida da comunidade teatral, faz parte de uma pequena fração de público que acreditava detectar a emergência de uma nova escrita e uma nova dramaturgia: é ela que chamaremos de teatro do cotidiano.

Entre os autores franceses reagrupados nessa denominação, Vinaver era o único que não era um novo autor. Sua primeira peça, *Os Coreanos*, havia sido encenada em 1956 por Planchon, em Lyon, e em 1957 por Serreau, em Paris – o momento culminava com o teatro do absurdo e com um brechtianismo puro e duro. As peças que ele escreveu a seguir de *Os Coreanos* esperaram quinze anos para serem montadas. Sem dúvida foi um contratempo.

O teatro do cotidiano parte da banalidade da palavra emitida por qualquer um em situações sem interesse, com ausência de sentido *a priori*. Mas ao contrário do teatro do absurdo, que exalta o *nonsense*, todo o processo aqui consiste em remontar para o que poderia ser um novo fundamento do sentido. E esse processo se faz ao nível molecular da linguagem.

Teatro de texto, portanto. E se esse evento foi dissolvido de alguma forma antes de se constituir realmente, a causa é sem dúvida, ao menos em parte, da conjuntura que eu descrevi, na qual um teatro baseado na autonomia do texto ia contra todas as forças dominantes.

Quaisquer diretores obstinados, em primeiro lugar, e pode-se citar Vitez, Jacques Lassalle (diretor do Teatro Nacional de Strasbourg) e Alain Façon (diretor do Teatro do Oitavo, em Lyon), lutam para conseguir progressivamente o público dessa dramaturgia que privilegia a audição do que a visão.

### **Atualmente (em 1990)**

O teatro na França vai bem, se julgarmos a multiplicação das companhias de teatro. O número anual de criações profissionais ultrapassa facilmente o milhão.

A revolução da descentralização é um estrondoso sucesso. Além dos cinco teatros nacionais e os trinta e cinco centros dramáticos nacionais, o Estado subsidia mais de quinhentas companhias que não representam metade das que estão em atividade. Jamais houve tal abundância, que é signo aparente de vitalidade.

O financiamento desse conjunto de companhias – que constituem um setor público – é assegurado em três quartos pelo Estado e em um quarto pela bilheteria. O setor privado está reduzido a cinquenta salas, todas em Paris, subtraindo o teatro comercial ou de Boulevard. Ao mesmo tempo em que assistimos à proliferação da produção, a frequência geral nessas salas de teatro entre 1973 e 1987 caiu para menos de 40%. Essa queda de público traduz o desequilíbrio entre oferta e procura: o aumento da atividade e o desinteresse progressivo da população a seu respeito.

A prática teatral francesa não tem mais um *centro*. O *centro* nos anos trinta eram Copeau e Cartel. Nos anos cinquenta, era Vilar com o Teatro Nacional Popular e o festival de Avignon. Nos anos sessenta, era Planchon e o Teatro da Cidade, que logo se tornou o Teatro Nacional Popular. Finalmente, no começo dos anos sessenta, era Mnouchkine e o *Théâtre du soleil*. Esses "centros" irradiavam demandas da vida teatral francesa e exerciam uma influência unificadora. Dez anos depois, é a dispersão. A produção teatral se alargou, se diversificou, mas ela também se dispersou e enervou.

A expansão das companhias responde à expansão das tendências e das formas:

- a) O teatro de engajamento está morto, e dá as mãos para o fim das ideologias, o fim das utopias e o fim da ideia de que o teatro pode contribuir para transformar o mundo e a relação do homem com o mundo. Sartre e Camus não tiveram seguidores, o brechtianismo está no museu, da mesma forma que a ambição de um teatro popular real como serviço público, educacional e festivo, para todas as classes da população.
- b) O teatro do absurdo está morto, pelo menos como um movimento: Ionesco e Beckett foram responsáveis pelos maiores clássicos.
- c) O teatro cerimonial, pelo contrário, está onipresente e parece corresponder à sensibilidade da época. Um grande número de autores (incluindo os mais jovens), um grande número de diretores e produtores se situam nesse movimento que privilegia o monólogo a uma ou várias vozes e a errância da palavra que prega o eu

livre. É o teatro que faz teatro propriamente, um tipo de solipsismo que tem cheiro de morte.

- d) O teatro baseado somente no encenador se encontra em um duplo movimento de inflação e de desgaste. A inflação está em uma hipertrofia do espetacular – com o aumento vertiginoso dos custos de adereços, de iluminação e de efeitos sonoros, que aumentaram muito o luxo e a sofisticação. Cada um quis aumentar os limites do que se podia fazer para surpreender o público, querendo superar em esplendor uns aos outros. Hipertrofia do estrelato, também, para os encenadores que cada vez mais apelavam às estrelas de cinema para trazer mais brilho midiático aos seus espetáculos. Inflação mas também desgaste. São os mesmos, depois de vinte e cinco anos, que estão no poder dos organismos nacionais semelhantes a fortalezas orgulhosas ou estão arraigados, com cada vez menos renovação de ambição verdadeira, no que se concerne à criação. E o público se cansa de assistir a espetáculos que frequentemente estão cheios de colagens e da audácia formal dos seus autores. A sucessão é confusa, incerta, porque o Estado não ousa (ou não tem meios) de dar fim a um reinado que não acaba nunca.
- e) Nós podemos falar de desgaste, também, a propósito do teatro sem texto, do teatro baseado na imagem e no gesto. A grande excitação passou, e também os praticantes do teatro e seus espectadores se deram conta de que se tratava de um teatro sem vitalidade, com um discurso pré-definido.
- f) A partir de tudo isso, qual a situação da escrita teatral hoje?

Primeiro, não há, depois de Ionesco e Beckett, autores conhecidos, nem por um grande público, nem mesmo por atuantes da área. Diretores conhecidos, não há nenhum. Mas não há um só autor cuja notoriedade exceda o círculo estreito de profissionais e críticos.

Nós podemos pensar que é porque não há autores produzindo obras marcantes, e que as últimas foram de Ionesco e Beckett. Nós podemos pensar que a escrita teatral começou seu término com Beckett, que o teatro implodiu e que não há nada a esperar dele; nós podemos dizer que depois do reino dos encenadores, os autores tornaram-se prestadores de serviços dos encenadores: eles produzem os textos cuja natureza e estatuto se comparam àqueles livretos de ópera ou a roteiros de filme. As peças escritas hoje não têm a autonomia de tantas outras obras literárias.

Isto é sem dúvida verdade para a maior parte da produção de textos de teatro: os autores tendo sido expulsos para a revolução dos encenadores, sem a aura de prestígio que

tiveram acesso no passado. A crítica desempenhou, e ainda desempenha, um papel importante nessa expansão. As mídias se interessam em seguir o curso de um encenador de uma peça a outra, e não o curso de um autor de uma peça a outra. Para um autor, a memória coletiva não se constitui. É verdade finalmente que, ao contrário do passado, os romancistas importantes não escreviam mais para o teatro. Uma vala foi aberta entre a literatura e o teatro, pode-se dizer que entre o mundo cultural e o teatro. É uma das consequências da declaração de independência do teatro e da primazia dada à escritura cênica sobre a dramaturgia. A maioria dos escritores viraram as costas a esse novo teatro, e eles não se encontram mais.

Isso significa que o nome de Bernard-Marie Koltès é o único nome de escritor de teatro a ter adquirido uma notoriedade ao longo dos últimos dez anos. Koltès acaba de falecer, junho passado, e as cinco ou seis peças que ele escreveu constituem uma obra maior; mas seu nome sem dúvida não teria emergido se não fosse por Chéreau – é um fato único – que montou quase todas as suas peças sucessivamente.

A situação da escrita dramática na França é um transtorno porque seu estatuto é incerto, porque as condições são desfavoráveis à formação de uma imagem em torno da obra de um autor. Deve-se concluir que teatro como literatura é um tipo fadado ao seu fim, que não há mais, que não haverá mais dramaturgos cuja obra servirá à época na qual ele produz? A questão, no estado atual das coisas, pode somente ser posta. Quando se é um autor na França hoje, não se deve parar e sim continuar a trabalhar sem se preocupar muito com o que acontecerá ao seu trabalho imediatamente. Tentar ser encenado? Sim. Tentar ser publicado? Isso é o menos importante, talvez. Mas escrever para ser lido. E também para ser encenado mais tarde, e outra vez, e em outro lugar. As editoras na França estão pouco a pouco inclinadas a publicar as obras dramáticas, e uma luta é conduzida há alguns anos, com sucesso, para prevenir que o teatro desapareça como uma categoria editorial.

Qual é, finalmente, o lugar do teatro hoje na sociedade francesa? Importante como atividade complementar e negligenciado quanto ao impacto dessa atividade sobre o corpo social: porque o teatro, ao mesmo tempo em que ele fez raios dispararem para várias direções nesse meio século, repeliu a ele mesmo. É preciso também mencionar o efeito do fenômeno da televisão, que modificou profundamente a visão das pessoas a tudo o que é do domínio do espetáculo: mais passividade, mais inércia; menos mudanças ou participações.

Mas o efeito televisivo é também uma razão para o teatro não voltar a ser popular. Mesmo assim ele permanecerá no lugar da recusa à passividade geral que conduz a

civilização a uma sociedade pacífica ao regime capitalista e democrático. Nós podemos supor que o teatro não encontrará mais a função mais ou menos central que ocupou outras vezes na cidade. Mas, mesmo marginalizado, o teatro provavelmente continuará a renascer de suas cinzas, e a oferecer um alimento vital, insubstituível, àqueles que não se resignam a uma nova forma de tirania – doce e difusa □ e que substitui nesse momento, em toda parte do mundo, as formas mais visíveis e brutais – e muito mais tradicionais – de opressão. E eu falo da tirania das mídias e do consumismo, que levarão à invenção de novas formas de resistência.

**Resumé:** Cet article est une traduction d'une conférence organisée par le dramaturge français Michel Vinaver en 1990 à Prague. L'auteur retrace chronologiquement les mouvements et les événements théâtraux d'importance majeure en France à partir de la période entre les deux guerres au début des années 90, y compris en parlant de son propre travail.

**Mots-clés:** Michel Vinaver, théâtre français, contemporanéité.