

## **Sonia Pascolati**

Universidade Estadual de Londrina, Paraná, Brasil

### **Jean Anouilh e a renovação da tragédia pelo metateatro<sup>1</sup>**

#### **Introdução**

Neste artigo, proponho uma reflexão acerca da renovação da tragédia realizada pelo dramaturgo francês Jean Anouilh, ao retomar mitos gregos e reescrever textos trágicos. Para tanto, analiso a presença de recursos metateatrais em cinco reescrituras – *Eurydice* (1941), *Antigone* (1942), *Médée* (1946), *Tu étais si gentil quand tu étais petit* (1969), retomada do mito dos Átridas, e *Edipe ou le roi boiteux* (1978) – com o intuito de demonstrar como o metateatro age como importante elemento na renovação da tragédia no teatro moderno. Nas reescrituras de Anouilh, os dados fundamentais dos mitos são preservados, portanto, a renovação se dá no plano formal, particularmente pela presença de recursos metateatrais como a quebra da ilusão teatral e a consciência dramática das personagens.

*Eurydice*, primeiro diálogo de Anouilh com o universo mitológico e trágico da Grécia antiga, tem como situação inicial o encontro entre Orphée e Eurydice numa estação de trem. Em comum, eles têm o *métier* – ela é atriz, ele é músico – e o desejo de experimentarem o amor em sua pureza, afastados do mundanismo que os cerca. Todavia, eles não conseguem escapar da degradação inevitável ao homem, pois a vida e suas exigências concretas batem à porta a todo o momento, figurativizadas seja pelo amante de Eurydice, que não quer abrir mão

---

<sup>1</sup> Trabalho resultante da pesquisa desenvolvida durante estágio pós-doutoral na Université Paris-Sorbonne (Paris IV), de março a dezembro de 2012, sob supervisão de M. Denis Guénoun.

dela, seja pelo pai de Orfeu, que implora a companhia do filho, sem o qual ele seria um completo fracasso musical. A vida torna-se insuportável à medida que a pureza do amor está constantemente ameaçada; resta ao casal o encontro definitivo na morte, garantia de que o amor será eternamente puro.

Tal como Orphée, que acredita na possibilidade de conservação da pureza, Antigone dá as costas às exigências da vida social (passividade diante da lei, formação de uma família, silenciamento feminino) em nome da fidelidade a seus princípios morais. Por isso, ao saber do édito real proibindo o sepultamento de seu irmão Polynice, ela não hesita em transgredi-lo – agora não mais em nome das leis divinas, como em Sófocles, visto que na reescritura a camada religiosa do texto é praticamente obliterada – a fim de seguir sua consciência em detrimento do que a sociedade espera dela.

Dos mitos revisitados por Anouilh nos anos 1940, resta mencionar *Médée*, cuja situação dramática focaliza Jason e a feiticeira da Cólquida após 10 anos de união, retratando um amor inevitavelmente desgastado, do qual Jason quer se libertar, mas ao qual Médée insiste em continuar ligada. Para livrar-se do fardo que agora Médée representa, Jason quer se casar com a jovem filha do rei de Corinto. Traída pela desistência de Jason em lutar pela conservação do amor que, um dia, os havia unido, ela opta pela morte como forma de libertação, pois, ao contrário do mito, morre juntamente com os filhos, na casa em chamas, como se o fogo pudesse purificá-la.

Entre essa reescritura e as duas últimas retomadas da tragédia por Anouilh há um intervalo de 23 anos. Em 1969 ele decide dialogar com o célebre mito dos Atridas escrevendo *Tu étais si gentil quand tu étais petit*. Essa nova Electra corresponde à amargura e ao desejo de vingança que marca a figura mítica, todavia, Oreste recebe uma nova configuração, intimamente ligada ao metateatro. Consciente de ter um papel a cumprir, não faz dele uma motivação pessoal para a vingança exigida pela irmã; ao contrário, ele quer realizá-la o quanto antes para finalmente ver-se livre do ódio, livre para fazer escolhas e traçar o próprio caminho. Como aponta com pertinência Georgette Tzoumaka<sup>2</sup>,

---

<sup>2</sup> Tzoumaka, Georgette. *Le mythe d'Orphée et sa mise en œuvre théâtrale dans Orphée de Jean Cocteau et Eurydice de Jean Anouilh*. Mémoire de D.E.A.

o metateatro é aspecto fundamental nessa reescritura de Anouilh, pois as personagens fazem questão de lembrar que “[...] nous sommes au théâtre et que les personnages sont conscients de leur rôle, et c’est peut-être ici la transformation la plus intéressante du mythe, lequel Anouilh donne souvent l’impression de ne pas utiliser que pour parler du théâtre et de la théâtralité”.

Finalmente, a última reescritura, datada de 1978, retoma um dos maiores heróis trágicos, Édipo. Ao contrário dos demais textos aqui analisados, este se aproxima flagrantemente do texto de Sófocles, tanto no plano do conteúdo quanto no plano formal, inclusive contemplando a menção a deuses e a noção de destino, inexistente nas outras reescrituras. Apesar dessa aproximação com a tragédia grega, o metateatro continua presente e atua, embora mais modestamente, como fator de renovação.

### Metateatro e a tragédia moderna

O conceito de metateatro evoca imediatamente a clássica estrutura da peça dentro da peça (peça por encaixe, *mise en abyme*), mas Tadeusz Kowzan<sup>3</sup> sublinha que “[...] la notion de metathéâtralité est [donc] plus large que celle de théâtre dans le théâtre.”

En 1963, Lionel Abel a lancé le terme “metathéâtre” calqué sur “métalanguage” (= langage parlant du langage lui-même, Louis Hjelmslev, 1957). Il s’applique aux ouvrages dramatiques et/ou aux spectacles qui contiennent une référence à d’autres **faits théâtraux**: citations dramatiques, réflexions sur l’art de théâtre, pièce(s) dans la pièce. C’est ce qu’on peut appeler “théâtre sur le théâtre”, tandis que le terme “théâtre dans le théâtre” s’applique aux ouvrages dramatiques et/ou aux spectacles qui contiennent une pièce ou le(s) fragment(s) de pièce(s) à l’intérieur de la pièce principale, autrement dit une (ou des) intra-pièce(s) dans la pièce cadre. Tout ouvrage dramatique ou spectacle qui contient une intra-pièce est métathéâtral, tandis que l’ouvrage de caractère métathéâtral ne contient pas systématiquement de pièce intérieure.

---

Université Sorbonne Nouvelle (Paris III). Institut d’Études Théâtrales, 1993. Direction: Michel Corvin. p. 54.

<sup>3</sup> Kowzan, Tadeusz. *Théâtre miroir: métathéâtre de l’Antiquité au XXIe siècle*. Paris: L’Harmattan, 2006. p. 12. Grifo meu.

Adotando esse conceito de metateatralidade, é forçoso reconhecer sua existência desde as origens do teatro ocidental: já o Coro da tragédia grega, ao assumir papel de narrador e comentador da ação, assim como ao dirigir-se aos espectadores, rompendo a ilusão dramática, configura traços de metateatralidade. Todavia, a despeito dessa constatação, acredito que o metateatro adquira novas configurações no século XX e, ainda mais, seja um fator de renovação formal do drama na medida em que impulsiona uma reflexão ativa e crítica sobre a natureza do teatro, processo que envolve dramaturgos, encenadores, atores e até mesmo o público. Quanto maior a consciência sobre os modos de efetivação do fenômeno teatral, maior a reflexão acerca das relações entre modernidade e tradição teatral.

Ao analisar o conjunto da obra de Jean Anouilh, Donald Watson propõe o “theatre in the theatre” como “mito”<sup>4</sup> – compreendido como um procedimento que, pela recorrência, significado estético e relação biográfica (presença de personagens dramaturgos equivaleria à projeção do próprio autor na ficção), torna-se elemento essencial da poética do autor – que se constrói gradativamente na obra: “Always present in his work from the beginning has been the tendency to use the theatre as a metaphor for life; little by little this aspect of his work increased in prominence and passed from being a series of devices to becoming a major ingredient in his dramatic form”<sup>5</sup>. Anos mais tarde, em obra que trata da presença do jogo teatral na obra de Anouilh, Blancart-Cassou<sup>6</sup> dedica uma parte ao jogo com o trágico; para ela, nada melhor que a retomada de mitos para representar a face trágica da existência, mas mais do que isso, “[...] tels sujets lui permettent de s’élever au-dessus du réel et de la vraisemblance: c’est pour lui la pleine liberté du Jeu”.

---

<sup>4</sup> Watson, David. “The myth of the theatre in the theatre of Anouilh: a personal impression”. In: Howarth, W. D. (Org.). *Myth and its making in the french theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. A fim de ser fiel à proposição analítica do autor, transcrevo suas palavras: “By placing himself at the center of his mythological approach to theatre, Anouilh is creating a mythology for himself, of himself. The myth of the theatre gets absorbed into the myth of the dramatist” (p. 196).

<sup>5</sup> *Idem*, p.190.

<sup>6</sup> Blancart-Cassou, Jacqueline. *Jean Anouilh, les jeux d’un pessimiste*. Aix-en-Provence: Publications de l’Université de Provence, 2007. p.107.

O que se vê no conjunto da obra anouilhana é válido para o recorte deste trabalho: de *Eurydice* (1942) a *Ædipe ou le roi boiteux* (1978) é sensível como o metateatro ocupa, gradativamente, o centro da cena, com uma ressalva: *Ædipe*, última visita de Anouilh aos mitos clássicos, aproxima-se flagrantemente das peças da década de 1940; por isso, considero que a recriação do mito dos Atridas, isto é, a peça *Tu étais si gentil quand tu étais petit* (1969), seja o ponto alto de renovação formal da tragédia, pois é o encontro mais explícito e complexo entre a reescritura e o metateatro.

Desde *Eurydice*, os “faits théâtraux” a que se refere Kowzan estão presentes: Eurydice é atriz, filha de “une vraie bête de théâtre”<sup>7</sup> como se automeia a mãe; as personagens falam sobre sua profissão e refletem sobre as convenções teatrais ao discutirem a perda de uma mala com todos os bigodes e barbas a serem utilizados na encenação de *Le déshonneur de Geneviève*: “Il [o responsável pelas bagagens] prétend que cela n’a pas d’importance parce que c’est une pièce moderne...”<sup>8</sup>; o pai de Orphée, como toda personagem com consciência teatral<sup>9</sup>, “troca de papel”, isto é, simula diferentes comportamentos de acordo com o efeito que quer obter sobre o filho, como recomenda a rubrica: “*Le père change de tactique et se drape soudain dans une dignité exagérée*”<sup>10</sup>, ou seja, uma máscara teatralmente composta.

À parte essas ocorrências, há ainda três aspectos fundamentais. O primeiro reside na própria essência do mito, cuja natureza é arquetípica. Ao possibilitar que Orphée reencontre Eurydice, M. Henri – figurativização da morte e espécie de dramaturgo que rege as

<sup>7</sup> Anouilh, Jean. *Eurydice*. In: \_\_\_\_\_. *Pièces noires*. Paris: Table Ronde, 2008a. p. 333.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 334.

<sup>9</sup> Abel, Lionel. *Metateatro: uma nova visão da forma dramática*. Tradução de Barbara Heliodora. Apresentação de Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. Para o autor, a tragédia deixa de existir quando o homem moderno se assume senhor de seu destino. Se o homem se percebe senhor de si, o teatro deve criar personagens que reflitam esse estado de coisas, ou seja, personagens com consciência dramática. Esse tipo de personagem não apenas sabe que representa um papel, como também procura “dramatizar” as outras personagens, isto é, fazê-las agir conforme sua vontade. Para o teórico, Hamlet é um dos melhores exemplos de personagem com consciência dramática.

<sup>10</sup> Anouilh, Jean. *Eurydice*. In: \_\_\_\_\_. *Pièces noires*. Paris: Table Ronde, 2008a. p. 355.

ações do casal – deixa isso claro: “Adieu, on te la rend. Elle est là, sur le quai, à la même place où tu l’as vue hier pour la première fois – à t’attendre, **éternellement**”<sup>11</sup>. No plano temático, trata-se da eterna espera de Eurydice por seu amante; estruturalmente, Anouilh projeta isso na forma da peça, duplicando a cena apresentada no primeiro ato, do primeiro encontro do casal:

ORPHÉE, *doucement* – Mon amour.

EURYDICE – Mon cher amour.

ORPHÉE – Voilà l’histoire qui commence...

EURYDICE – J’ai un peu peur... Es-tu bon ? Es-tu méchant ? Comment t’appelles-tu ?

ORPHÉE – Orphée. Et toi ?

EURYDICE – Eurydice.

*Le rideau tombe.*<sup>12</sup>.

Na retomada da cena, pouca coisa muda e as personagens têm consciência de que repetem o início de sua história, assim como Orphée tinha consciência de que começam a representar seus papéis ao final do primeiro ato:

EURYDICE – [...] C’est commode de revivre... C’est comme si on venait seulement de se rencontrer.

*Elle demande comme la première fois:*

Est-tu bon, es-tu méchant, comment t’appelles-tu ?

ORPHÉE *se prête au jeu en souriant* – Orphée, et toi ?

EURYDICE – Eurydice...<sup>13</sup>.

O segundo aspecto da metateatralidade, ainda (e sempre...) ligado à consciência dramática das personagens, é a representação da “vida” de Orphée e Eurydice como um jogo teatral do qual participam personagens.

---

<sup>11</sup> *Idem*, p. 402. Grifo meu.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 366.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 404. Grifo meu.

ORPHÉE – Nous en avons déjà des personnages dans notre histoire... Deux garçons de café, un noble mou, un moustachu bizarre, la belle caissière et ses énormes seins...

EURYDICE – Quel dommage qu'elle ne nous ait rien dit, la belle caissière!

ORPHÉE – Dans toutes les histoires, il y a comme cela des personnages muets. Elle ne nous a rien dit, mais elle nous regardait tout le temps, et si elle n'était pas muette pour l'éternité maintenant, tu verrais tout ce qu'elle nous raconterait sur nous...<sup>14</sup>.

As personagens que contribuem para a materialização (cênica) da história de Orphée e Eurydice não podem ser escolhidas por eles, nem modificadas. Orphée explica a Eurydice que mesmo as personagens ignóbeis não podem ser rechaçadas, mas tal qual o criador de *Seis personagens à procura de autor*, ela quer dispensar uma delas: “[...] mais celui-là, je le refuse! Je le renvoie. Tu lui diras que je le renvoie! Je ne veux pas d'un imbécile pareil dans mes souvenirs d'avec toi”<sup>15</sup>.

Resta falar de Monsieur Henri, personagem que “[...] garde prodigieusement la fonction du metteur en scène [...]”, como registra Tzoumaka<sup>16</sup>. A rubrica inicial da peça faz referência a sua presença no bar da estação – “*Au fond, un seul client, un jeune homme, chapeau rabattu sur les yeux, en impermeable, l'air absent*”<sup>17</sup>, todavia, é apenas ao final do primeiro ato que ele participa da ação ao dirigir-se a Eurydice a fim de anunciar o suicídio de Mathias, um apaixonado a quem ela acabara de revelar seu amor por Orphée. Embora francamente ligado à morte, a verdadeira função de M. Henri é revelar o caráter premeditado do jogo teatral, acentuado pela sombra do mito que paira sobre a reescritura. À fala de Eurydice sobre ele ser um desconhecido do casal, ele replica: “Moi, je vous connais. Je suis très heureux de cette rencontre”<sup>18</sup>, numa clara referência ao mito antigo, mesmo que, até esse momento, sequer os nomes das personagens tenham sido pronunciados.

---

<sup>14</sup> *Idem*, p. 371.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 372.

<sup>16</sup> *Op. Cit.*, p. 60.

<sup>17</sup> Anouilh, Jean. Eurydice. In: \_\_\_\_\_. *Pièces noires*. Paris: Table Ronde, 2008a. p. 325.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 366.

Após a morte de Eurydice, M. Henri encarna clara e definitivamente o papel de *meneur du jeu*, pois passa a dominar completamente Orphée, manipulando seu comportamento. Senhor da morte, do destino – e o que seria um dramaturgo senão o senhor de suas personagens e um diretor seu senhor em cena? – ele promete devolver Eurydice à vida, desde que Orphée seja capaz de superar sua desconfiança e aguardar até o amanhecer para saber a verdade acerca do passado da amada. Mas como bom diretor, sabe que o jovem será incapaz disso e colocará tudo a perder; e quando isso acontece, lá está M. Henri, pronto para, ainda uma vez, determinar o futuro das personagens: a pedido de Eurydice, ele convence Orphée a morrer para finalmente permanecer com ela e conservar o amor como o viveram naquela breve jornada.

Em *Antigone*, não há a figura do *meneur du jeu*, mas, por outro lado, é apresentada ao leitor/espectador uma discussão teórica sobre formas teatrais, assim como o espetáculo inicia-se com a ruptura da ilusão teatral. Schmeling<sup>19</sup> caracteriza esse procedimento de inserção do discurso crítico na ficção dramática de *jeu du jeu*, caso em que

[...] la multiplication théâtrale n'est plus réalisée par un acteur qui décide de jouer un nouveau rôle à l'intérieur de la pièce, mais le rôle, la fictionalité, le jeu deviennent aussi sujet à réflexion au-delà du *hic et nunc* de la situation théâtrale concrète. [...] Autrement dit: la réflexion dépasse le cercle fermé d'une communication entre les différentes couches du jeu à l'intérieur de la pièce (par exemple entre un spectateur fictif et le jeu au deuxième, troisième etc. degré), pour thématiser *l'idée* de la pièce et du rôle en général.

O metateatro em *Antigone*, ultrapassa os limites da peça, projetando-se para além do enredo, convocando o leitor/espectador a refletir sobre o jogo cênico. Isso se dá por meio de duas personagens, o Prologue e o Chœur, cujas intervenções acontecem em momentos distintos da narrativa teatral, mas se aproximam quanto à função. O efeito de sentido de suas interferências é o mesmo: em primeiro lugar, não permitem que a ilusão teatral atinja seu grau máximo, desmascarando a ficção ao

---

<sup>19</sup> Schmeling, Manfred. *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris: Lettres Modernes, 1982. p. 39.



leitor/espectador; em segundo lugar, assumem função reflexiva quando convidam o leitor/espectador a pensar sobre a natureza do fenômeno teatral, instaurando no texto discussões teóricas. Por isso podemos dizer que a função dessas personagens é criar um efeito de distanciamento, procedimento utilizado com perfeição nessa peça segundo a apreciação crítica de Kowzan<sup>20</sup>.

O Prologue imediatamente desmascara a ilusão teatral ao apontar para as personagens em cena – “Voilà. Ces personnages vont vous jouer l’histoire d’Antigone”<sup>21</sup> – assim como antecipa o desfecho da tragédia quando apresenta Antigone:

Antigone, c’est la petite maigre qui est assise là-bas, et qui ne dit rien. Elle regarde droit devant elle. Elle pense. Elle pense qu’elle va être Antigone tout à l’heure [...] et se dresser seule en face du monde, seule en face de Créon, son oncle, qui est le roi. Elle pense qu’elle va mourir, qu’elle est jeune et qu’elle aussi, elle aurait bien aimé vivre. Mais il n’y a rien à faire. Elle s’appelle Antigone et il va falloir qu’elle joue son rôle jusqu’au bout....

Contudo, embora ele se refira a personagens, seu discurso revela a duplicidade inerente ao jogo teatral: são atores já caracterizados que, tão logo a peça comece (“tout à l’heure”), “encarnarão” as personagens; e no caso de reescrituras de mito, elas devem obedecer tanto ao que está previsto no texto quanto o registrado no mito. O teatro é um jogo de cartas marcadas. A reescritura é o novo, mas é um novo que mantém relações com algo preexistente. O leitor/espectador saberá, com o desenrolar da ação, que está diante de uma nova Antigone, a qual atende a outras motivações, mas não pode escapar a determinações como a de caminhar obrigatoriamente para a morte.

O Chœur entra em cena pela primeira vez logo após Créon receber a notícia do descumprimento de seu édito, isto é, num momento de alta tensão dramática. Ele está sozinho no palco e inicia sua fala com o mesmo “voilà” que introduz a fala do Prologue; além de se distanciar

---

<sup>20</sup> *Op. Cit.*, p. 68.

<sup>21</sup> Anouilh, Jean. Antigone. In: \_\_\_\_\_. *Nouvelles pièces noires*. Paris: Table Ronde, 1958a. p. 131.

dos fatos e das personagens, criando efeito de objetividade, o uso do demonstrativo indica a ausência de surpresas na sucessão dos fatos. Sua fala está na contramão da expectativa do público, pois a descoberta do delito cria expectativas tanto sobre a identidade do criminoso quanto da punição a ser aplicada. O Chœur procura desfazê-las ao retomar o tom da abertura da peça: os papéis estão distribuídos, tudo está meticulosamente previsto; por isso, não há motivo para sobressaltos: “Et voilà. Maintenant le ressort est bandé. Cela n’a plus qu’à se dérouler tout seul.”<sup>22</sup>.

A tranquilidade aconselhada ao leitor/espectador é sustentada por uma discussão sobre as distinções entre dois gêneros dramáticos: a tragédia e o drama. Pinçando no trecho a caracterização da tragédia, tudo se desenrola naturalmente e

C’est cela qui est commode dans la tragédie. On donne le petit coup de pouce pour que cela démarre [...]. Après, on n’a plus qu’à laisser faire. On est tranquille. Cela roule tout seul. C’est minutieux, bien huilé depuis toujours. La mort, la trahison, le désespoir sont là, tout prêts, et les éclats, et les orages, et les silences, tous les silences [...]. C’est propre, la tragédie. C’est reposant, c’est sûr... Dans la tragédie on est tranquille. D’abord, on est entre soi. On est tous innocents en somme! Ce n’est pas parce qu’il y en a un qui tue et l’autre qui est tué. C’est une question de **distribution**. Et puis, surtout, c’est reposant, la tragédie, parce qu’on sait qu’il n’y a plus d’espoir, le sale espoir [...]. Là, c’est gratuit. C’est pour les rois. Et il n’y a plus rien à tenter, enfin!<sup>23</sup>.

Segundo a personagem, a tragédia é cômoda e tranquila porque tudo caminha inevitavelmente para o desfecho trágico. Os ingredientes básicos para tocar o leitor/espectador estão todos lá: a morte, o desespero, o medo. Não há bons e maus: todos são inocentes, mas tocados pelo trágico. E passando para o campo do metateatro, aparece a palavra-chave distribuição. Não é uma questão de julgamento moral e sim de distribuição de papéis.

---

<sup>22</sup> *Idem*, p. 160.

<sup>23</sup> *Idem*, pp.160-161.

Não se pode dizer o mesmo do drama, ao menos não acerca de sua recepção, das reações esperadas dos leitores/espectadores. No drama há sempre a esperança de que tudo acabe bem, assim como a tranquilidade dos heróis está sempre ameaçada pela perseguição dos maus. A oposição entre herói e vilão é a essência do gênero. A perspectiva textual que impera é a da personagem que luta contra os obstáculos para receber seu merecido prêmio, seja ele o amor, a vingança, ou a derrota do mal. À gratuidade da tragédia, o Chœur opõe o utilitarismo do drama.

Projetando essa discussão teórica desenvolvida em *Antigone* sobre *Médée*, é possível dizer que a personagem trágica (*Médée*) contracena com uma personagem dramática, a *Nourrice*, pois ela age como quem desconhece o desenrolar da história, sempre na expectativa do que está por vir; mas mais do que isso, ela quer ser salva ao final, ela quer viver:

LA NOURRICE – Où m’entraînes-tu?

MÉDÉE – Tu le sais. La mort, la mort est légère. Suis-moi, la vieille, tu verras! Tu as fini de traîner tes vieux os qui te font mal et de geindre. Tu vas te reposer enfin, un long dimanche!

LA NOURRICE, *se détache hurlant* – Je ne veux pas, Médée! Je veux vivre!<sup>24</sup>

*Médée*, ao contrário, é dotada de plena consciência dramática, sabendo que cada um tem um papel a desempenhar, como ela revela ao garoto que traz a notícia da festa em celebração do futuro casamento de Jason: “[...] Vite, vite, petit, et tu auras **joué ton rôle**, tu pourras retourner là-bas et t’amuser”<sup>25</sup>. A tomada de consciência de que ela e Jason não pertencem à mesma estirpe dá forças a *Médée* para alimentar seu ódio. Antes de Jason escolher a felicidade fácil e cômoda, *Médée* o considerava uma parte dela, inseparável, cúmplice de todos os crimes cometidos até então, como ela revela a *Créon*: não importa o que Jason faça para livrar-se dela, “[...] il sait que son nom et le mien sont liés ensemble pour les siècles. Jason-Médée! Cela ne se séparera plus”<sup>26</sup> ;

<sup>24</sup> Anouilh, Jean. *Médée*. In: \_\_\_\_\_. *Nouvelles pièces noires*. Paris: Table Ronde, 1958b. p. 395.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 361. Grifo meu.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 372.

por isso ela aconselha Jason: “Joue le jeu Jason, fais le geste, dis oui! Tu te prepares une belle vieillesse, toi!”<sup>27</sup>.

O metateatro se manifesta em *Œdipe* desde o início, pois o “*Chœur entre et s’adresse au public*”<sup>28</sup> a fim de apresentar as personagens centrais e relatar as origens do mito, assim como se dirige ao público quase ao final da peça para falar sobre a inutilidade dos esforços humanos para alcançar a felicidade. Sua onisciência é metateatral à medida que antecipa fatos e é capaz de revelar ao público sentimentos de que nem mesmo as personagens têm plena consciência, mas especialmente por compreendê-las como personagens cujo papel está previamente determinado: “Voilà. Œdipe est prêt à jouer maintenant la pièce pour laquelle de toute éternité, sans doute, il avait été crée. Il va aller jusqu’au bout”<sup>29</sup>. E a última fala do Chœur é mais um reforço da teatralidade, já que ele anuncia que “c’est fini, pour cette fois”<sup>30</sup>, isto é, por essa noite de representação, para o contexto dessa reescritura.

Na reescritura, são outras as motivações de Œdipe; apesar de guardar o mesmo espírito indômito da personagem clássica, esse novo Édipo age de modo a obedecer a sua função dramática (sujeito da ação) e cumprir o papel que lhe é destinado, gravado há séculos pela escritura do mito em forma de tragédia por Sófocles. Œdipe é o que é na peça de Anouilh porque retoma o mito, segue os passos de seu antecessor sofocliano, mas, acima de tudo, porque é apenas uma personagem cujo papel é definido pela escrita dramaturgica. Œdipe tem consciência de que desempenha um papel – o de rei que deve sacrificar-se por seu povo, mas também sabe que todos representam papéis na vida “real”: “Ils font semblant de les haïr mais au fond les pauvres adorent les riches: c’est leur théâtre. Seulement tes beaux discours n’étaient que pour eux. Je ne suis pas si bon public”<sup>31</sup>. Em tradução metateatral: todos representam papéis na vida real, todos simulam opiniões e comportamentos e para cada um deles há em vista um público específico.

---

<sup>27</sup> *Idem*, p. 389.

<sup>28</sup> Anouilh, Jean. *Œdipe ou le roi boiteux*. Paris: Table Ronde, 1986. p. 9.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 37.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 94.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 44.

O pendor metateatral da dramaturgia anouilhana é especialmente explicitado na reescritura do mito de Orestes, razão pela qual desrespeito a ordem histórica de produção dos textos, tomando *Tu étais...* como último objeto da análise.

Antes de tudo, *Tu étais si gentil quand tu étais petit* não se contenta em reencenar a vingança dos filhos de Agamenon, pois mostra não a peça, mas seu modo de representação; ou seja, em vez de partir da apresentação do drama das personagens, há em cena uma orquestra que desempenha, simultaneamente, o papel de músicos da peça e espectadores da ação dramática, com direito a comentá-la, tal qual o Coro na Antiguidade. Colocar em cena a “representação da representação” provoca o desdobramento de duas categorias essenciais do drama: tempo e espaço. O espaço cênico é duplo – cena central e orquestra – e não remete à mesma temporalidade. Os músicos pertencem claramente ao mundo moderno: eles falam da publicidade em torno do casal real, das notícias nos jornais, da perseguição dos paparazzi, dos petroleiros administrados por Égisthe e mesmo dos cruzeiros a que dedicam o tempo de lazer. O mais importante é que, ao fazer isso, deslocam a tragédia clássica para o momento contemporâneo (fim de 1960) e emitem juízos que francamente ultrapassam a visão de mundo grega que enforma as personagens em cena. A contrabaixista é o principal agente de rebaixamento da nobreza das personagens ao fazer comparações pouco pertinentes:

LA CONTREBASSISTE – [...] Prenons un exemple, je sais faire un haricot de mouton, est-ce qu’elle sait en faire un, Électre?

LA VIOLONISTE, *aigre* – Pensez-vous! Eux c’est la tranche de jambon dans un drugstore et je parle jusqu’à des 2 heures du matin!

LA CONTREBASSISTE – C’est tout de même une femme, non? votre Électre – révoltée ou pas? Elle a des ovaires? Hé bien, elle devrait savoir faire à manger à un homme!<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Anouilh, Jean. *Tu étais si gentil quand tu étais petit*. In: \_\_\_\_\_. *Pièces secrètes*. Paris: Table Ronde, 2008b. pp. 34-35.

Outro aspecto relevante: as mulheres da orquestra falam das personagens como se elas tivessem existência cotidiana e não apenas ficcional. As comparações acima colocam todas no mesmo patamar, como são de fato no plano ficcional – seres de papel – mas não de mesmo estatuto, visto que o grupo de músicos assiste ao drama das personagens mitológicas.

Os protagonistas da tragédia antiga – Égiste, Clytemnestre, Électre e Oreste – também se desdobram, sendo ao mesmo tempo personagens do drama e observadores do próprio papel, comentadores da própria tragédia. Portanto, o ponto de partida é o metateatro em sua faceta mais convencional, a da peça dentro da peça, mas isso é apenas o começo. A peça moldura é a representada pelos músicos da orquestra; a segunda peça (primeira peça encaixada) é a representada pelos atores que desempenham os papéis trágicos; e apenas a terceira peça (segunda peça encaixada), o terceiro nível de desdobramento da ação dramática apresenta o desenrolar da vingança de Oreste e Électre. Contudo, essa divisão é apenas “didática”, pois os níveis de representação se mesclam e se projetam uns sobre os outros todo o tempo.

O palco está dividido em dois espaços bem delimitados: uma plataforma que ocupa a maior parte do palco e “*au premier plan, sur un podium sur le côté de la scène, trois pupitres à musique, des chaises, un piano droit, un portemanteau, qui semblent attendre des musiciens*”<sup>33</sup>; esses espaços propõem três planos distintos. Um primeiro plano, de acordo com a fabulação da ação dramática, contempla os músicos que chegam ao teatro para mais uma noite de trabalho e já encontram Électre no palco, como se ela não tivesse saído de lá desde a noite anterior, isto é, desde a última representação. Portanto, imediatamente o público real é colocado diante de uma situação insólita: em vez de assistir “diretamente” ao drama dos Atridas, ele se vê diante dos comentadores desse drama, numa espécie de efeito de distanciamento à moda pirandelliana.

O segundo plano é o da ação que se desenrola na plataforma, no qual atuam as personagens da tragédia, tendo como espectadores a orquestra e o público real, aquele que deve estar acomodado nas poltronas do

---

<sup>33</sup> *Idem*, p. 9.

teatro. O terceiro plano também ocupa o espaço da plataforma, mas existe quando os atores que representam essas personagens comentam os próprios papéis, embora o façam como entidades ficcionais (ao menos até o final da representação); os espectadores são os mesmos: a orquestra e o público real.

Não bastassem esses desdobramentos, ao final da peça os planos se misturam, pois as mulheres da orquestra envolvem-se tanto com o drama representado que “invadem” o espaço da plataforma e agem como entidades vingativas que se lançam sobre Orestes a fim de puni-lo pelo matricídio exatamente no momento em que a tragédia parece ter chegado ao final. As mulheres ultrapassam o limite de sua ação como artistas da orquestra e passam a fazer parte do segundo plano de representação.

*Musique funèbre. Les femmes de l'orchestre ont suivi tout cela, indignées, mais paralysées au début par l'épouvante puis, peu à peu, elles se reprennent, s'agitent et un murmure effrayant monte de leur groupe, tandis qu'Oreste regarde les portes du palais qui se referment lentement. L'éclairage change, cela a l'air d'une fin, le Pianiste a refermé son piano, il sortira comme si l'orchestre avait fini.*<sup>34</sup>

E de fato, seu trabalho havia acabado; a peça chegara ao fim. Mas as mulheres estão indignadas com o sangue frio de Oreste após ter matado a mãe, disposto simplesmente a seguir adiante, sem remorsos, sem passado. E Orestes pressente nelas a perseguição das Erínias: “[...] Ce sont les chiennes de ma mère. Les Érynnies dormaient comme des grosses mouches<sup>35</sup> de l'hiver, engourdis, et voilà la chaleur du

---

<sup>34</sup> *Idem*, p. 83.

<sup>35</sup> É inevitável perceber a referência à peça de Sartre, a partir do mesmo mito, encenada em 1943 nos palcos parisienses – *Les mouches* – na qual os insetos são a representação do remorso dos criminosos pelo assassinato e do povo por não ter defendido ou auxiliado seu rei. Consultar: Pulquério, Manuel Oliveira. “As moscas de Sartre: uma reelaboração do mito de Orestes”. In: *Humanitas*, volume XLVII, 1995, pp. 1087-1093. Disponível em <[http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/64\\_Oliveira\\_PulquePul.pdf](http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/64_Oliveira_PulquePul.pdf)>. Acesso em 27 ago. 2012.

crime qui les réveille”<sup>36</sup>. A violência física contra Oreste só para com a intervenção do pianista, M. Léon, que dispersa as mulheres e recolhe Oreste, cobrindo-o com “[...] *son imperméable, le faisant redevenir un personnage moderne*”<sup>37</sup>. Essa cena faz com que espaços e tempos dramáticos se confundam: é a fúria de mulheres contemporâneas que se lança sobre a personagem clássica, mas ela própria, a personagem, já não reconhece o limite entre representação e realidade teatral, já não sabe mais o que separa o ator da personagem que interpreta. Angustiado, ele pergunta ao pianista: “[...] *C’était les chiennes de ma mère n’est-ce pas? [...]. C’est vrai ce qu’elles criaient que j’ai tué ma mère? Qui était ma mère? Cette femme puant le parfum que j’ai égorgée, ce n’était pas ma mère, n’est-ce pas? Qui était-ce?*”<sup>38</sup>. Quando Oreste sai de cena amparado pelo pianista, o público não sabe se observa um ator sem memória ou uma personagem sem identidade, ou alguma outra coisa. Mas não há muito tempo para refletir a esse respeito, pois na sequência há a última cena metateatral, mais um jogo entre ruptura e manutenção da ilusão.

*Électre rentre et va s’asseoir sur la place comme au début. Égisthe et Clytemnestre, comme vieilliss, traversent la scène lentement. Ils ont leurs couronnes à la main, l’air épuisé d’acteurs, après la représentation, qui regardent les loges imaginaires... Clytemnestre avec une serviette est en train d’enlever une partie du gras de son visage en marchant. En enlevant sa couronne, sans doute, elle s’est à demi décoiffée... Soudain, Égisthe remarque Électre. Ils s’arrêtent.*

ÉGISTHE – Qu’est-ce que tu fais là, toi? C’est fini.

ÉLECTRE, *recroquevillée dans son coin* – Non. Ce n’est pas fini. Tout recommence. J’attends Oreste.

*Égisthe hausse les épaules et sort, fatigué, avec Clytemnestre. La lumière baisse lentement sur la silhouette fragile d’Électre qui a recommencé à attendre – puis, quand on est au noir, on baisse le rideau.*<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> *Idem*, p. 84.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 86.

<sup>38</sup> *Idem*, pp. 86-87.

<sup>39</sup> *Idem*, p. 89.



## Reconfigurações da tragédia pela reescritura metateatral

Pensar a tragédia (e o trágico) evoca conceitos como herói trágico, destino, catarse. Mas como pensar esses conceitos a partir de reescrituras que, com as de Anouilh, são atravessadas pelo metateatro? Um ponto de partida para responder a essa questão é observar a ausência dos deuses nos novos textos. À exceção de *Edipe ou le roi boiteux*, nas demais peças os deuses sequer são evocados, e mesmo em *Edipe...*, eles não desempenham papel importante. Portanto, no lugar da preocupação com os deuses e sua ascendência sobre o destino humano, temos a consciência dramática das personagens, que pensam em si mesmas como personagens com um papel a representar, definido pelo jogo teatral e não pelo capricho de forças metafísicas. Livres dos deuses, as personagens podem experimentar intensamente seus seres de papel, jogando com o limite tênue entre o papel que representam nas reescrituras e aquele que está fixado eternamente, seja pelo mito, seja por seu registro literário, a tragédia. Nas reescrituras, falar em destino soa como algo anacrônico, afinal, como pode estar subordinada a qualquer destino uma personagem que sabe que é personagem, que expõe ao público o conhecimento em relação a esse papel, mas, simultaneamente, se rebela contra ele?

Sem um destino contra que lutar, sem deuses para manipulá-los, os heróis das reescrituras de Anouilh perdem o heroísmo. Eles não lutam pelo reequilíbrio do cosmos, não se sacrificam por um bem maior; pelo contrário: o que fazem, o fazem por si mesmos, como Antigone que sequer se refere às leis divinas, ou Oreste que não se interessa pela *diké* (justiça) e quer apenas libertar-se do ingrato papel de passar os séculos a ter de vingar a morte do pai. A mudança da motivação das personagens é fundamental para a compreensão de que elas são apenas humanas, frágeis, apesar de sua determinação ou revolta.

A reescritura desconstrói, ainda, o pressuposto aristotélico de que o efeito último da tragédia é a catarse, o despertar de terror e piedade no espectador. Resultado de uma peripécia – passagem do estado de felicidade para o de infelicidade, a catarse provoca a compaixão do espectador, que reconhece o heroísmo do protagonista e sofre com sua derrota. Nas reescrituras, não há heroísmo, não há derrota: há um sujeito determinado a conseguir o que quer, inclusive lutando contra o mito e

a tragédia que lhe congelam a natureza. Se os protagonistas de Anouilh são infelizes, não é porque incorrem na desmedida em relação à *moira*, mas porque desejam ultrapassar-se a si mesmos; a infelicidade, em vez de fruto de uma revelação factual, deriva de uma tomada de consciência da sordidez do mundo, o que implica reconhecer a impossibilidade de conservação da pureza e o aspecto corruptor da vida mundana.

No lugar da catarse, Anouilh propõe a seu leitor/espectador uma reflexão sobre o fazer teatral, sobre a ilusão dramática que faz parte da natureza do fenômeno teatral. Impedindo o leitor/espectador de mergulhar na ilusão, o dramaturgo lhe nega o direito à purgação de qualquer emoção. Mas oferece em troca um conhecimento sobre o teatro: mesmo no reinado da ilusão, é possível escapar a ela e, a despeito do mito e da tradição da tragédia, é possível reinventar heróis e suas fábulas.

Em termos formais, o metateatro rompe a forma fechada do drama cuja descrição tem suas bases em Aristóteles: uma ação única, num só lugar e com extensão temporal limitada. Esse procedimento é notável em *Tu étais...*, na qual a ação se desdobra em dois tempos e espaços: o espaço ocupado pelos músicos da orquestra corresponde a um hoje, do qual também fazem parte os atores que representam o mito de Electra e Orestes, mas a atriz que representa Electra instaura outro tempo-espaço, pois ela faz fundir-se o espaço da representação (aqui, agora) com o do mito, pois toma a ficção (representação teatral e a espera por Orestes) como parte de sua realidade. A intervenção do Choeur em *Antigone* provoca o mesmo efeito de ruptura da configuração clássica do drama, pois instaura um novo tempo, um presente imediato, ao dialogar com o público sobre a natureza do drama e da tragédia. Isso quebra a unidade de ação dramática em ambos os textos.

O metateatro, nas reescrituras aqui analisadas, age de forma a romper a ilusão dramática, impedindo que o leitor-espectador mergulhe nela. Em vez de sustentar a concepção de que a representação teatral é um mundo à parte, a ruptura da quarta parede e a presença de personagens com consciência dramática faz pensar no teatro como jogo, simulação, revelando sua natureza em vez de obliterá-la. Desse modo, o metateatro contribui para a renovação formal do drama, pois esgarça suas fronteiras, abrindo seus bastidores para que o espectador espie seu modo de fazer-se, construir-se, configurar-se como ficção.